

КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО И НАЦИОНАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ

DOI: <https://doi.org/10.26176/МАЕТАМ.2023.13.4.001>

Татьяна Давыдова

ПУТИ РАЗВИТИЯ УЗБЕКСКОЙ СИМФОНИИ (ПОСЛЕДНЯЯ ТРЕТЬ XX – НАЧАЛО XXI ВЕКОВ). ЖАНРОВЫЕ ВАРИАНТЫ

Аннотация. Продолжительность формирования симфонии с возможностями сохранения традиций в эволюционном процессе узбекского музыкального искусства предопределила глубокий интерес к проблемам развития жанра в постоянно меняющихся условиях культуры. Интересны не только общие проблемы узбекского симфонизма, родившегося в результате накопления определенной множественности подобных явлений (как выделение типического), но и индивидуализация его проявлений в практике современного композиторского творчества. Аналитической базой послужили музыкальные произведения узбекских композиторов, которые освещались обобщенно, или не попадали в круг интересов исследователей. В статье на ряде примеров (симфонии Н.Закирова, М.Бафоева, Н.Гиясова, М.Таджиева, Т.Курбанова) продемонстрировано как инвариантная модель европейской симфонии стала импульсом для становления вариантов в узбекской музыке.

Ключевые слова: жанр, симфония, инвариант, вариант, взаимодействие, национальная культура, монодия, традиция, композитор, интерпретация, синтез, драматургия, концепция.

Жанр европейской симфонии, прошедший все этапы исторического становления к XX веку, получает активное развитие в национальных композиторских школах Востока [3; 4; 5; 8; 11]. Как пишет Н. Шахназарова: «Это этап сосуществования и плодотворного взаимодействия двух типов мышления, двух эстетик – эстетики искусства канонического и эстетики искусства авторского, которые складывались в разные исторические эпохи и отразили разные типы психологии творчества» [18, 123]. Крупнейший узбекский музыковед Н.Янов–Яновская подчеркивает, что «...для представителей национальных школ творческий процесс оказался вдвойне сложен: они вынуждены были ориентироваться не на одну, а на две, пользуясь термином М.Арановского «порождающие модели» [19, 23]. Это в полной мере относится к узбекской музыке.

Предпосылки к появлению узбекской симфонии опосредованно коренятся в наследии узбекского народа, которое является неиссякаемым источником, питающим творчество композиторов. Исследователи, занимающиеся изучением жанров монодийного творчества и европейской симфонии, проведя параллели их семантических особенностей, отмечали аналогии, которые заключались в близости композиционных решений, всеохватности концепционных идей, сложности циклообразования и внутренней структуризации составляющих разделов формы, многогранности развертывания музыкальной мысли (в обобщённом виде эти наблюдения представлены в наших статьях

прежних лет [6, 9]). Интересно соотношение современных и традиционных подходов, находящихся во взаимосвязи и взаимообогащении [15].

К жанру симфонии в Узбекистане обращались представители разных поколений: от корифеев (Т.Садыков, Д.Закиров, М.Ашрафи), композиторов старшего (Б.Гиенко, И.Акбаров) и среднего (С.Джалил, Ф.Янов-Яновский, Т.Курбанов, Н.Закиров, М.Таджиев, М.Махмудов, М.Бафоев, Х.Рахимов, Н.Гиясов) поколений, а также молодых авторов (О.Абдуллаева, Ш.Собиров, Ф.Акрамов, А.Сафаров). Процесс взаимодействия национального и европейского обогащает авторский почерк современных композиторов. Авторы дифференцировано подходят к освоению закономерностей монодийной культуры. Так, в творчестве некоторых из них представлены дастаны: И.Пинхасова («Симфония–дастан») и А.Эргашева («Dastan–music»). У других актуализируются жанры лирической поэзии. Например, форма газели послужила основой для «Симфонии–газели» М. Бафоева.

Закономерно, что мастера старшего поколения придерживаются европейского жанрового инварианта [7]. Интересы молодых композиторов связаны с экспериментированием с современными средствами выразительности, освоением новых техник композиции (алеаторика, сонористика, серийность, звуковые пласты-кластеры), что позволяет представить концепционную модель симфонии в индивидуальном преломлении, драматургическое решение которой обусловлено, с одной стороны, особенностями национального формотворчества, а с другой – общемировой композиторской практикой [1, 2].

Обратимся к Третьей (камерной) симфонии (1981) Нуриллы Абдуллаевича Закирова (1942 – 2003) – произведению, являющему собой образец, в котором композитор опирается на сложившуюся классическую модель жанра и воспроизводит ее наиболее последовательно.

Симфонический цикл включает следующие части – Allegro moderato (драматическая первая часть), Andante (лирическая вторая), Allegro (трагическая третья). Несмотря на структурную замкнутость и самостоятельность каждой из частей, их тематизм родственен, поскольку выстраивается на основе последовательного развития материала первой части, в результате чего образуются интонационные связи между частями. Интересно отметить, что и для узбекского традиционного искусства показательно сквозное развертывание материала на основе тематического зерна с последующей трансформацией его интонаций, формирующих свободные структуры с чертами импровизационности. Такое наблюдение могло бы привести к ошибочному суждению о том, что композиционные особенности данного цикла обусловлены закономерностями национального формотворчества. Симфоническая концепция основывается на чередовании законченных картин-кадров, отграниченных яркими цезурами, сменой фактурной, ритмической организации и так далее, в чем несомненно ощутимо воздействие драматургических принципов Прокофьева.

Закономерным является и то, что творческие искания Закирова обусловлены классическими симфоническими традициями и связаны главным образом с симфонизмом бетховенского типа. Архитектоника целого, выстраивающаяся в логично организованный цикл со строго продуманной внутренней структурой составляющих разделов, свидетельствует о том, что определяющими являются именно классические основы. Ясностью и рациональностью отмечена и инструментовка симфонии. Воплощая художественный замысел произведения, композитор пользуется выверенным сочетанием оркестровых красок, не перегружая фактуру.

Композитор не ограничивает себя комплексом синтаксических структур, сформированных европейской традицией. Закиров оперирует элементами узбекского фольклора, использует национальные ритмо-интонации, диатонические лады, что наглядно проявляется в усильной и связующей темах из первой части, теме второй части. В качестве примера приведем тему второй части симфонии, в основе которой мелодия неширокого диапазона, отмеченная строгостью и простотой составляющих ее интонаций,

с характерным пунктирным дроблением акцентной доли, вуалирующий ее, кварто-квинтовой переменностью ладовых опор (Пример 1).

Второй пласт связан с использованием современных средств музыкального языка, что особенно проявляется в структурировании развивающихся разделов формы, где композитор придерживается многослойной фактурной организации материала, прибегая к использованию приема контрапунктического наложения пластов с тематической индивидуализацией каждого из них, в результате чего горизонтальное развертывание линий становится битональным и полимодальным, а гармоническая вертикаль характеризуется битональными соотношениями (Пример 2).

Активно привлекая комплекс современных средств в сочетании с классическими европейскими традициями, композитор органично адаптирует их к узбекскому национальному началу, тем самым обогащая разностилевые компоненты музыкального языка, что обеспечивает индивидуализацию авторского почерка. Третья симфония – интересный образец не только в творческом наследии композитора, но и в эволюционном процессе профессионализации национальной симфонической школы в целом.

Творческие поиски Мустафо Бафоевича Бафоева (р.1946), еще одного представителя узбекской композиторской школы, с именем которого связаны яркие достижения в области симфонической музыки, отмечены стремлением композитора найти такое драматургическое решение европейской модели жанра, реализация которого была бы осуществлена посредством особенностей, присущих жанрам монодийного формотворчества. Именно поэтому образцы не только музыкальной, но и музыкально-поэтической восточной традиции стали основой авторской концепции Бафоева.

Показательным образцом является «Симфония-газель» (1980) для солиста, мужского хора, струнных и ударных, где композитор опирается на закономерности макомных композиций, обновляя тем самым жанр европейской музыки и продолжая поиски, начатые Таджиевым, Махмудовым и другими. Симбиоз разнородных жанровых составляющих призван воплощать значительные идеи путем многопланового развития образов восточной стихотворной формы – газели, включающей 5 – 12 двустиший (бейтов) лирического содержания, получает оригинальное авторское воплощение. Симфонический цикл, включающий четыре части, строится на основе их контрастного сопоставления: Adagio (первая часть) – Allegro (вторая часть) – Andante (третья часть) – Allegro (четвертая часть). Подобное темповое соотношение, где основу составляет пара «медленно – быстро», отражающая характерную закономерность в узбекской профессиональной монодии, реализована Бафоевым на уровне симфонического цикла. Интересна с точки зрения последовательного воплощения композиционных особенностей макома первая часть произведения, интонационную основу которой составляет многократно варьируемая секундовая интонация вздоха. Развитие логично подводит к кульминационным разделам, второй из которых имеет значение центральной кульминации, функционально равнозначной катта ауджу в жанрах традиционной вокальной музыки, где Бафоев придерживается соответствующей манеры исполнения: перенесение материала в высокую регистровую зону с надрывным распевом гласных, поддерживаемых насыщенным звучанием оркестра, передающим эмоциональный накал, образную драматизацию.

Во второй части симфонии, отличающейся большей экспрессивностью и динамичностью развития, важную роль играет ритмическое начало. В качестве цементирующего и скрепляющего форму сегмента выступает ритмоформула усуля, заложенная в партии солирующей нагоры, многократно проводимая в различных вариантах в партии ударных инструментов оркестра. Этот прием выполняет определенную семантическую нагрузку, обусловленную музыкальным содержанием, усиливающим национальный колорит звучания. Эта часть цикла характеризуется стремительной динамикой развертывания, остротой контрастов, необычными оркестровыми приемами и тембральными находками. Она выполняет функцию скерцо.

Лирическое интермеццо – третья часть «Симфонии-газели», поэтичная по характеру пьеса – переключается по своему эмоциональному настрою с темой первой части. Оно образует композиционный переход, соединяя динамически активные вторую и четвертую части симфонического цикла. Отметим, что в финале, как и во второй части, смысловая нагрузка ложится на тембровую драматургию с выдвиганием на первый план ритмоформул усуля у ударных инструментов. Темброколоритом нагоры и литавр, утверждающих усуль, завершается все произведение, что позволяет вывести его в ранг темы и рассматривать в качестве одного из важных тематических комплексов.

Подчеркнем, Бафоев целенаправленно выстраивает драматургию своего первого симфонического опуса, опираясь на традиции вокально–поэтического искусства, отталкиваясь от семантики, образного мира восточной миниатюры — газелей Алишера Навои (1441 – 1501), Боборахима Машраба (1657 – 1711), Закирджана Фурката (1858 – 1909). Конфликтное столкновение, борьба образных сфер, составившие канву драматургии классической симфонии, в данном опусе утрачивают свое значение и компенсируются внутриобразным развитием, трансформацией, перерождением во что-то иное, восполняется контрастом состояний и эмоциональных смен. Особенности раскрытия медитативной драматургии произведения потребовали от композитора привлечения соответствующих приемов развития (неторопливое развертывание монообраза, вариантное обновление тематического материала). В совокупности с выбором мелодических средств, представленными синтезом декламационных и распевных интонаций с постепенным расширением диапазона в кульминациях (ауджах), свободой метро-ритмической организации с включением синкоп, пунктирных ритмов, красочных сопоставлений диатонических ладов, возникает самобытное сплетение музыкальных образов.

Говоря о достижениях узбекского симфонизма, нельзя не остановиться на творчестве Мирсадыка Махмудовича Таджиева (1944 – 1996) – знаковой фигуре для композиторской школы республики, чьи симфонии составили отдельный пласт в развитии жанра, выделившийся в одно из распространенных направлений как на этапе освоения европейского инварианта (1970-е годы), так и в современный период «макомного» симфонизма. Таджиев – автор многочисленных симфонических опусов, характеризующихся неповторимой индивидуализацией стиля. Обратимся к его одностанной Десятой симфонии (1981).

Оригинальность и новизна симфонического мышления Таджиева заключается в умении найти баланс, дающий удивительное сочетание национального и наднационального, что ощущается с самого начала звучания симфонии. Таджиев проявляет большой интерес к современным приемам и техникам композиции, экспериментируя и внедряя их в произведение. Осмысление композитором отдельного звука как информативной единицы, раскрытие его семантических свойств посредством тембровых, динамических и метро-ритмических средств заслуживают отдельного внимания. Отметим, подобные микроэлементы выполняют в симфонии тематическую функцию. Так, например, лаконичная тема, исполняемая флейтами, лежит в основе сквозной композиционной структуры, включающей разнохарактерные контрастные разделы, которые образуют драматургический ряд с последовательным чередованием лирических, созерцательных и активных, динамически импульсивных образов (Пример 3).

В быстрых разделах композитор привлекает выразительные средства современного музыкального языка. В числе таковых назовем многосоставные сонорные комплексы, представляющие напластования резко диссонансирующих слоев, образующих в совокупности усложненную гармоническую вертикаль, размывающую температуру звуковысотной линии. Подобное выстраивание композиционной структуры показательно для кульминационных этапов произведения (Пример 4). Вновь возвращающиеся медленные эпизоды снимают напряженность, разрешают накопившуюся неустойчивость.

Интересные процессы связаны и с графикой нотного текста. Таджиев часто прибегает к нетрадиционной фиксации звуков, используя геометрические фигуры, в результате чего возникают необычные тембро-сонорные звукокомплексы.

Оркестровое изложение симфонии подчиняется основной концепционной идее. Раскрывая авторский замысел, заключенный в последовательной смене двух диаметрально противоположных с содержательной точки зрения разделов, оркестровая ткань представлена сопоставлением контрастных в тембральном отношении зон-пластов. Первый пласт – это камерное звучание духовых и струнных. Второй связан с привлечением всех инструментов оркестра, преимущественно их средней и низкой тесситуры. Прибегая к дублировке отдельных инструментальных партий, композитор добивается качественно необычного тембрового колорита и насыщенного, стереофонически объемного звучания. Художественные задачи, связанные с противопоставлением двух образных сфер, воплощаются, таким образом, путем их диалогического проведения, что является определяющим фактором в выстраивании драматургии симфонии.

Несмотря на сложное содержание произведения, повлекшее привлечение необычных для узбекской музыки средств, в симфонии опосредованно проявляются традиции искусства монодического. Так, к примеру, структурная организация симфонии, основанная на чередовании разделов с характерным для узбекской традиционной музыки образным сопоставлением созерцательных, статических построений и активных действенных, выстраивается в форму контрастно-составного типа, аналогичную структуре макамов с превалированием именно первой образной сферы. Кроме того, драматургическая логика развития направлена в последовательном, стадийном движении к смысловому центру произведения — кульминации-ауджу, где Таджиев избирателен в средствах музыкальной выразительности. Это касается взаимоподчиненности ладовых опор, кварто-квинтового, секундового наполнения вертикали, преобладания линейного типа фактурной организации, имитации народных щипковых инструментов тембрами европейского оркестра, ритмической драматургии, тембро-фактурного "раскрашивания" материала. Разнообразны и приемы развития: свободное варьирование, полифоническое развертывание тематического материала, фактурное насыщение музыкальной ткани, ритмическое прогрессирование. Выбор конкретных приёмов обусловлен драматургическими задачами данного раздела формы и отвечает особенностям монодийного мышления. Важно подчеркнуть интонационное родство тематизма всех разделов формы, вызревание его из единого зерна с дальнейшим обновлением и наполнением информационного объема, истоки которого объяснимы импровизационными особенностями национального формотворчества.

Десятая симфония Таджиева, трактовка которой представлена сочетанием, казалось бы, несовместимых временных, культурных, стилевых пластов: новаторское – традиционное, европейское – национальное, многоголосное – монодийное, удачно реализовалась композитором, который убедительно представил национальные традиции сквозь видение современного художника, продемонстрировал, каким образом возможен органичный синтез особенностей макамового развития средствами симфонического жанра.

Остановимся на творчестве еще одного из наиболее ярких узбекских композиторов – Нуредина Гиясова (р.1957). Он заявил о себе как симфонист, продолжающий поиски в «макомной» линии симфонизма.

Одним из наиболее интересных в плане обращения к многовековой национальной традиции произведением является его Вторая симфония для одиннадцати инструментов «Памяти брата» (1983), представляющая четырехчастный цикл, где симфоническая концепция раскрывается посредством макамовых драматургических особенностей, что проявляется во внешней и внутренней структурной организации произведения, использовании характерных принципов формообразования, соответствующих контрастных соотношений внутри частей. Специфика макамовой метадраматургии (термин

предложен Янов–Яновской), заключающаяся в образовании микроцикличности, наблюдаемой ранее на примере симфонических опусов Таджиева, Махмудова, Бафоева, с превалированием движения медитативного характера, реализуется Гиясовым на основе соответствующего распределения драматургической нагрузки опорных точек. Семантическая функция медленных частей, связанная с развертыванием образов лирической направленности, широко трактуемой (от эмоционально сдержанной первой части до полной драматизма третьей), подчиняет движение быстрых частей цикла – второй и финальной, связанных с показом оптимистичных, энергичных образов. Однако для циклообразования симфонии характерна не композиционная замкнутость и ограниченность частей, а их смыкание, что достигается посредством сквозного развертывания, благодаря чему композитор добивается особой импульсивности звучащей материи, как, например, в Девятой, Одиннадцатой, Пятнадцатой симфониях Шостаковича, где финалы следуют за предыдущей частью *attacca*. Отметим моноцентричность частей произведения, проявляющуюся в функционировании тематизма фазового типа, внутритематическое становление которого характеризуется свободным, вариантно–вариационным развертыванием, формирующим протяженные по масштабу синтаксические структуры с интонационной цепляемостью попевок, способствующих непрерывному процессу развертывания. Монодийными особенностями мышления обусловлен и драматургический прием превалирования мелодической линии в одном из голосов ткани с последовательной передачей в другие, с постепенным разряжением и насыщением фактурной плотности. Результатом этого явилось преобладание однотембровых соло в оркестровой ткани. Строго выстраиваемая структурная модель композиции, отражающая особенности формообразования жанров национального наследия, сказывается в поэтапном, целенаправленном продвижении от статичного, неторопливого экспонирования материала в начальном разделе к масштабному катта ауджу (кульминационная зона) с последующим спадом и возвращением к своему первоначалу. Отсутствие внешней конфликтности компенсируется внутренней событийностью интонационных процессов, применением вариантно–вариационных и полифонических приёмов развития, являющихся основополагающим фактором динамизации тематического процесса. Аргументацией вышеизложенного оправдано и то, что Гиясов не обращается ни в одной из частей цикла к знаковой для европейской симфонии сонатной форме или характерным для нее принципам развития. Свежий колорит национальной стилистике придают средства современного интонационного языка. Композитор насыщает гармоническую вертикаль многозвучными диссонирующими созвучиями – кластерами, полифункциональными аккордами, прибегает к полиладовым, политональным наложениям, которые выступают в активном взаимодействии, оригинальном преломлении с интонационными и структурными особенностями макового по характеру тематизма.

Рассмотрим Девятую симфонию Тулкуна Умаровича Курбанова (1936 – 2002). Произведение, написанное в 2001 году, связано с событиями 1930–х годов, известными как период репрессий. Сложная концептуальная идея одночастной симфонии раскрывается композитором через конфликтное противопоставление, многоплановую поляризацию двух образных сфер. Первая символизирует высокое духовное начало — сквозная тема, составляющая основу медленных разделов произведения – *Adagio*. Вторая связана с выражением бытового начала, характеризует содержание быстрых разделов композиции, на чередовании которых и выстраивается форма произведения. Образная двуплановость проявляется и на языковом уровне. Так, интонационную основу темы–рефрена, исполняемой струнной группой оркестра, составляет цитата из макама *сегах* (Пример 5).

Подобно образцам канонического искусства моделируется и драматургическая логика развития материала, находящая выражение в постепенном вызревании тематического зерна, расширении его структурных единиц, внутреннем наполнении с

помощью принципа интонационного и ритмического прорастания, вариантных обновлений, которые способствуют интенсивности звучания при подходе к кульминации, в результате чего семантическое становление и раскрытие темы–рефрена рассредотачивается на протяжении всей композиции. Меняется и тембровый облик темы, соотносимый со смысловой интерпретацией содержания: от простого плача (струнные), скованного говора – речитации (духовые) к возвышенному, наподобие чтения суры коранического текста, звучанию (фагот на фоне низких струнных) в ярчайшей по силе эмоционального воздействия кульминации и самой темы, и симфонии в целом (Пример 6).

Иная образная сфера, связанная с воплощением гротескового начала, сарказма, дисгармонии и раскрываемая композитором в побочных эпизодах, составляет органичное единство в содержательном контексте художественного целого. Танцевальная по характеру тема, имеющая в своей основе национальные истоки, представлена в различных вариантных преобразованиях составляющих ее элементов, лежит в основе данных разделов симфонии. Отметим тембровую выразительность, являющуюся результатом необычных акустических возможностей инструментов, применяемых композитором в осуществлении замысла произведения. Это глиссандирующие подъезды валторны, злые, издевательские, съезжающие интонации других духовых, нарочито неумеренное их использование, изображение смеха, упрощенные усильные ритмоформулы ударных инструментов – нагоры и дойры. Отметим интересные явления, связанные с использованием синтезатора, при помощи которого создается звукообраз, имитирующий порыв ветра. Звучание органа, трагические удары колокола, составляющие в художественном контексте органичное семантическое целое в реализации концепционной идеи, выражают состоянием одиночества человека. Эмоциональная напряженность образного строя проявляется через взаимодействие экспрессивной динамики развития и музыкально–языковых средств, насыщенных использованием многозвучных диссонирующих вертикальных пластов, учащенной сменой сонорных кластеров, активизацией темпового движения.

Структура симфонии, основанная на многократном возвращении значимой в смысловом отношении темы и сопоставлении контрастных разделов, выстраивается в сквозную одночастную композицию с признаками рондальности, что, с одной стороны, согласуется с особенностями европейского формообразования, но одновременно удовлетворяет и организационной логике развития жанров узбекской традиционной музыки. Это показательно, например, для инструментальных разделов макомов, основанных на четкой регламентации в чередовании разделов хона и бозгуй, как в соотношении мобильного, обновляемого начала и стабильного, неизменного, связанных со сквозным развитием исходного тематического зерна, являющегося импульсом для последующих этапов, формирующихся на его основе. Композиционное развертывание, направленное к кульминации в «точке золотого сечения», организуется по принципу волновой (стадиальной) драматургии, что выражается в постепенном, поэтапном раздвижении регистрового пространства, интенсивно напряженном звучании, активизации всех параметров музыкального языка. Монодийные особенности мышления проявляются и на уровне выразительных средств: опора на характерный интонационный строй с взаимообусловленностью ладовых опор и их линейным соотношением при стабильности звукоряда, вариантно–вариационное развитие тематического материала, значимость и организующая роль ритмического фактора в драматургии целого. Композитор выстраивает значительные построения, на основе индивидуализированных тембро-ритмических сегментов, трактуемых в качестве функционально равноправных элементов композиции, наряду с другими.

Для творческого почерка Курбанова характерен синтез интонационной специфики и структурных особенностей национального по характеру тематизма с современными средствами и композиционными техниками, использование которых было новым для национального музыкального искусства. По драматургической концепции автора

тембровое начало выдвигается на первый план. Композитор широко использует оркестровые кластеры, сверхмногоголосие, алеаторическую резко звучащую вертикаль, трактовка которых выполняет не просто иллюстративно изобразительную функцию в оркестровой драматургии, а является выражением важнейших смыслов целого, связана с раскрытием образной сферы трагической направленности.

Девятая симфония – яркий образец, в котором семантико–структурная модель классической симфонии представлена в авторской интерпретации. Индивидуализация трактовки европейской модели жанра при создании национального варианта симфонии обусловлена опорой Курбанова на разностилевые истоки и традиции (западноевропейские и национальные, классические и современные), дающие композитору богатые ресурсы для реализации оригинальных творческих идей. Самобытная аккумуляция музыкальной практики воспринимается композитором не как каноническая основа, а как сущность еще не реализованных возможностей. Данный опус – это иллюстрация самовыражения авторской индивидуальности в трактовке прототипа европейской классической симфонии. Композитор предлагает субъективную трактовку, действенный «вариант» отечественной симфонии.

Представляя интересные и показательные образцы узбекской симфонии, мы сделали попытку продемонстрировать основные тенденции её функционирования. Узбекские авторы последовательно шли к созданию полноценных зрелых образцов национальной симфонии. Каждый из художников ориентировался на свои стилистические предпочтения, что и определило, в конечном счете, неповторимость и своеобразие почерка, личностный подход композиторов в опоре на музыкальное наследие.

Так, Закиров в Третьей симфонии, придерживается принципов традиционного симфонического цикла. Автор значительно обновляет музыкальную концепцию новыми современными средствами выразительности. В «Симфонии–газели» Бафоева толкование цикла раскрывается через органическое сосуществование приемов, которые композитор продуцировал в своей симфонической практике, камерно-вокальных и камерно-инструментальных жанрах. Таджиев в Десятой и Курбанов в Девятой симфонии отходят от структурного инварианта симфонии. Они предлагают свою альтернативную модель симфонии. Художники, опираясь на обобщенные принципы жанра, направили поиски на создание нетрадиционной структуры. Но вместе с тем, в симфониях обоих композиторов заметно явное воздействие современного симфонизма. Этим обуславливается и экспрессивность музыкального языка, и динамика развития. Оригинальностью драматургического замысла отличается Вторая симфония Гиясова, внешняя организация циклообразования которой опирается на четырехчастную структуру прототипа, хотя парадигма внутренних закономерностей соотношения и строения частей значительно отличается от классических образцов. Сохраняя внешний облик классической композиции, автор подвергает ее внутреннему реконструированию. Результатом подобных модификаций, нетипичных для классического симфонизма, является актуальная и вполне обоснованная национальной традицией концепционная модель с логикой континуального развертывания от образов медитативно–повествовательных к жанрово–танцевальным, подобно образцам профессионального творчества монодического искусства.

Следует подчеркнуть, образцы узбекской симфонии отличаются разнообразием моделей, что, в конечном счете, и определило дальнейшие пути регионального развития жанра [20; 21]. Концентрация новых, нередко экспериментальных идей, подсказанных самим временем, подчеркивает индивидуальность [14; 17], что дает возможность говорить сегодня об узбекском симфонизме как самобытном и сложном музыкальном явлении с разнообразным авторским подчерком и концептуальным прочтением.

Литература

1. Арановский, М. Г. К вопросу о структуре творческого процесса // Проблемы музыкального мышления и восприятия. Тезисы докладов. Юбилейная научно-теоретическая конференция, посвященная 50-летию образования СССР. 27 октября 1972. – Ташкент: Министерство культуры УзССР. ТГК, 1972. – С. 2-8.
2. Арановский, М. Г. Музыкальный текст: структура и свойства. – М.: Композитор, 1998. – 343 с.
3. Арановский, М. Г. На пути к обновлению жанра // Вопросы теории и эстетики музыки. Выпуск 10 / Редколлегия: Гозенпуд, А. А., Смирнов, В. В., Раабен, Л. Н. (отв. редактор). – Л.: Советский композитор, 1971. – С. 123-164.
4. Арановский, М. Г. Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов. Исследовательские очерки. – Л.: Советский композитор, 1979. – 287 с.
5. Арановский, М. Г. Симфония и время // Русская музыка и XX век / Редактор-составитель Арановский, М. Г. Редактор Ерохин, В. А. – М.: Гос. институт искусствознания Министерства культуры Российской Федерации, 1997. – С. 303-369.
6. Давыдова, Т. Ю. Жанр симфонии как межнациональный стилиевой феномен в творчестве современных композиторов Узбекистана // Проблемы современной науки и образования. 2020, № 2 (147). – С. 81-83.
7. Давыдова, Т. Ю. Инвариант классической симфонии и его современные национальные «варианты» в узбекской музыке (теория вопроса) // Проблемы современной науки и образования. 2021, № 6 (163). – С. 93-97.
8. Давыдова, Т. Ю. Из истории взаимодействия художественных культур Востока и Запада // Общественные науки в Узбекистане. 2002, № 5. – С. 33-36.
9. Давыдова, Т. Ю. К вопросу о взаимодействии культурных традиций Востока и Запада (на примере симфонического творчества композиторов Узбекистана) // Проблемы современной науки и образования. 2017, № 35 (117). – С. 44-48.
10. Дмитриев, Г. О драматургической выразительности оркестрового письма. – М.: Советский композитор, 1981. – 175 с.
11. Кондаурова, Е. Г. Процессуальность и ее основы в инструментальной музыке (на примере композиторской практики Казахстана): автореф... канд. искусствоведения: 17.00.02. – Ташкент, 2002. – 30 с.
12. Мальберг, И. С. Тулкун Курбанов. – Ташкент: ГКУЗ, 2007. – 48 с.
13. Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. – Т.: Издательство литературы и искусства им. Г.Гуляма, 1978. – 250 с.
14. Орджоникидзе, Г.Ш. Историческая преемственность традиций и пафос будущего // Советская музыка на современном этапе: Статьи. Интервью / Составители: Шахназарова, Н. Г., Головинский, Г. Л. – М.: Советский композитор, 1981. – С. 278-338.
15. Соколов, О. В. К проблеме типологии музыкальных жанров // Проблемы музыки XX века. - Горький: Волго-Вятское книжное издательство, 1977. С. 12-58.
16. Соллертинский И. Исторические этюды. – М.: Музгиз, 1963. – 104 с.
17. Тараканов, М. Е. О методологии анализа музыкального произведения (к проблеме соотношения типологического и индивидуального) // Методологические проблемы музыкознания: Сборник статей. – М.: Музыка, 1987. С. 31–70.
18. Шахназарова, Н. Г. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. – М.: Советский композитор, 1983. – 153 с.
19. Янов-Яновская, Н. С. Одна культура две традиции // Музыкальная академия. 1999, № 3. – С. 21-27.
20. Янов-Яновская, Н. С. Узбекская музыка и XX век. – Ташкент, 2007. – 228 с.
21. Янов-Яновская, Н. С. Узбекская симфоническая музыка. Процессы освоения симфонического жанра восточной монодийной культурой. Опыт типологизации: автореф...д-ра искусствоведения: 17.00.02. – Москва, 1983. – 44 с.

Ways of development of the Uzbek symphony (the last third of the XX – the beginning of the XXI centuries). Genre variants.

Abstract. The duration of the symphony's formation with the possibilities of preserving traditions in the evolutionary process of Uzbek musical art predetermined a deep interest in the problems of genre development in the constantly changing cultural conditions. Interesting are not only the general problems of Uzbek symphonism, which was born as a result of the accumulation of a certain multiplicity of such phenomena (as the isolation of the typical), but also the individualization of its manifestations in the practice of modern compositional creativity. The analytical basis was the musical works of Uzbek composers, which were covered generically, or did not fall into the circle of interests of musicologists – researchers. In the article, using a number of examples (the symphonies of N.Zakirov, M.Bafojev, N.Giyasov, M.Tajiev, T.Kurbanov), it is demonstrated how the invariant model of the European symphony became an impulse for the formation of variants in various national composing schools.

Keywords: genre, symphony, invariant, variant, interaction, national culture, monody, tradition, composer, interpretation, synthesis, dramaturgy, concept.

Сведения об авторе:

Давыдова Татьяна Юрьевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Государственной консерватории Узбекистана.

e-mail: shot521@yandex.ru

Information about the author:

Davydova Tatyana Yurevna – PhD in musicology, Associate Professor of the Department of Music Theory of the State Conservatory of Uzbekistan.

e-mail: shot521@yandex.ru

**Пример 1: Н. Закиров. Третья (камерная) симфония
Тема второй части. Такты 1-6.**

Andante

V-ni.
V-l.

C.B.

**Пример 2: Н. Закиров. Третья (камерная) симфония
Разработка первой части. Такты 1-4 цифры 4.**

④ non div.

Пример 3: М. Таджиев. Десятая симфония
Основная тема. Такты 1-10.

Andante

Fl.
 1.
 2.
 3.
 4.
 5.

1.
 2.

1.
 2.

1.
 2.

C. bord.
 C. bord.
 C. bord.

Cassa

arpa

Violin I
 Violin II
 Viola
 Violoncello
 Double Bass

Musical score for a symphony orchestra. The score includes parts for Flute, Clarinet in B-flat, Bass Clarinet, Bassoon, Cor Anglais, Trumpet in B-flat, Trombone, Horn in F, Cassa, Harp, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score is in 7/8 time and features a dynamic marking of pp (pianissimo).

Пример 4: М. Таджиев. Десятая симфония
Кульминационный раздел. Такты 1-6 цифры 59.

This musical score page shows the climactic section of the 10th Symphony by M. Tadjiev, measures 1-6 of measure 59. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts and staves from top to bottom:

- 2 Flute
- Oboe
- Cor Anglais
- Clarinet in B \flat
- Clarinet in B \flat
- Bass Clarinet in B \flat
- 2 Bassoon
- Contrabassoon
- 4 Horn in F
- Wagner Tuba in B \flat
- Trumpet in B \flat
- 3 Trombone (labeled a3)
- Bass Trombone (labeled a2)
- Tuba
- Timpani
- Colpioni (labeled Soli)
- Piano
- Violin I
- Violin II
- Viola
- Violoncello
- Double Bass

The score is marked with a forte dynamic (*fff*) throughout. The woodwinds and strings play a rhythmic, pulsating pattern, while the brass instruments provide a powerful harmonic support. The piano part features a complex, multi-layered texture with many sixteenth notes. The overall texture is dense and highly energetic, characteristic of a climactic section in a symphony.

Пример 5: Т. Курбанов. Девятая симфония
Тема – рефрен (цитата из макома «Сегох»). Такты 1-13.

Musical score for measures 1-4 of the first system. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The time signature is 4/4. The key signature has one flat (B-flat). The dynamic marking is *ff* (fortissimo). The score shows the initial melodic entry of the theme in the strings.

Musical score for measures 5-8 of the second system. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass. The time signature is 4/4. The key signature has one flat. The dynamic markings are *p* (piano) for Violin I and II, *mf* (mezzo-forte) for Viola and Cello, and *mp* (mezzo-piano) for Double Bass. The score shows the continuation of the theme with varying dynamics.

Musical score for measures 9-13 of the third system. The instruments are Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabass. The time signature is 4/4. The key signature has one flat. The score shows the continuation of the theme, with the strings playing a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Пример 6: Т. Курбанов. Девятая симфония
Кульминационный раздел темы – рефрена. Такты 1-10 цифры 54.

Fag. I solo

Cilli

C. Basso

Fag. I solo

Fl.

C. Basso

Fag. I solo

C. Basso