

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ
РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН
ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ УЗБЕКИСТАНА
КАФЕДРА ТЕОРИИ МУЗЫКИ

ТАТЬЯНА ДАВЫДОВА

**СИМФОНИИ
ТУЛКУНА КУРБАНОВА.
ПРИНЦИПЫ
ФОРМООБРАЗОВАНИЯ**

Монография

Издательство «Musiq»
Ташкент
2021

85.96г

Д 13

Давыдова, Татьяна.

Симфонии Тулкуна Курбанова. Принципы формообразования / Т.Давыдова. – Ташкент: «Musiqа», 2021, 96 с.

*Рекомендовано учебно-методическим советом ГКУз
(выписка из протокола №1 от 28.08.2021)*

Отвественный редактор:

Н.С.ЯНОВ-ЯНОВСКАЯ – доктор искусствоведения,
профессор

Рецензенты:

Э.И.МЕЛЬКУМОВА – кандидат педагогических наук, доцент
кафедры «Теория музыки» ГКУз

А.Х.ТРИГУЛОВА – доктор философии PhD по педагогике,
доцент кафедры «Теория музыки и методика» Ташкентского
государственного педагогического университета им. Низами

Монография «Симфонии Тулкуна Курбанова. Принципы формообразования» посвящена жанру симфонии в творчестве одного из ярких представителей современной композиторской школы Узбекистана Тулкуна Умаровича Курбанова. В работе раскрывается своеобразие симфонического метода. Проанализированы особенности строения и драматургии в симфонических опусах композитора. Понимание процессов формообразования в симфониях Т. Курбанова представляется актуальным, так как позволяет уяснить композиционные особенности его симфоний и глубже понять авторский замысел.

Монография адресована студентам бакалавриата и магистратуры ВУЗов культуры и искусства, а также искусствоведам и культурологам.

ББК 85.96г

УДК 785.11(09)

ISBN 978-9943-7398-3-3

© Издательство «Musiqа». 2021.

© Т.Давыдова, 2021.

ВВЕДЕНИЕ

Симфонии Тулкуна Курбанова представляются очень интересными. Закономерно, что после тех достижений в области симфонизма, которыми был богат конец XIX века, в XX веке этот жанр связывался с особой, повышенной концепционной нагрузкой, и каждый из композиторов искал индивидуальный подход к симфонии. Т. Курбанов в этом смысле не является исключением. Тем не менее, его «симфонические искания» до настоящего времени не получили должной музыковедческой оценки.

Тулкун Умарович Курбанов (1936 – 2002) - один из ярких композиторов XX века, имя которого сегодня известно не только в Узбекистане, но и за его пределами. Он является достаточно интересным композитором, стоящих в ряду тех, чьи сочинения отражают сложный духовный мир художника – творца.

Т. Курбанов родился в городе Ташкенте в 1936 году в семье видного политического деятеля Узбекистана Умара Курбанова, который в год рождения пятого ребёнка - Тулкуна, был репрессирован. С 14 лет Т. Курбанов начал заниматься музыкой в республиканской специализированной школе имени Глиэра, которую успешно окончил как исполнитель на гитаре. В школьные годы он также попробовал свои силы на поприще сочинения музыки.

В 1956 году Т. Курбанов поступил в Ташкентскую Государственную Консерваторию им. Ашрафи, которую окончил в 1961 году по специальности «Композиция» в классе профессора Б. Надеждина. После окончания консерватории Т. Курбанов два года проработал в качестве младшего научного сотрудника в Институте искусствознания им. Хамзы, где занимался расшифровкой узбекского музыкального наследия. Эта работа оказалась очень плодотворной для композитора, поскольку позволила глубже изучить ладово-интонационные и ритмические закономерности народного мелоса, особенности которых он так часто претворял в своих произведениях.

В 1963 году Т. Курбанов продолжил оттачивать своё профессиональное мастерство в ассистентуре - стажировке при Ташкентской Консерватории под руководством профессора Б. Зейдмана. Музыкально-эстетические пристрастия композитора были связаны с изучением творчества великих классиков прошлых столетий - И. Баха, Л. Бетховена, а также композиторов XX века - И. Стравинского, Д. Шостаковича и Б. Бартока. Свое образование он завершает во время стажировки в 1968-1969 годах на композиторском факультете Ленинградской Консерватории им. Римского - Корсакова в классе профессора Б. Арапова и начинает работать теперь на кафедре композиции и инструментовки Ташкентской Государственной Консерватории. Будучи в консерватории доцентом (с 1982 г.), а затем - профессором (с 1994 г.) по классу композиции и полифонии, Тулкун Курбанов воспитал целую плеяду талантливых композиторов, в числе которых Н. Гиясов, В. Сапаров, Д. Амануллаева, К. Хикматов, А. Хасанов и другие. С 1999 года Т. Курбанов – заслуженный работник культуры Республики Узбекистан.

Творческое наследие композитора достаточно многогранно, о чем свидетельствует интерес к различным жанрам, формам, исполнительским составам. Это симфонические произведения (9 симфоний, «Сюита», «Увертюра», симфонические поэмы «Бузрук», «Азия», «Музыка для духовых и ударных», «Четыре пьесы для духовых, камерного оркестра и литавр», «Хорезмская» для струнного оркестра, сюита из балета «Ширак»), полифонические циклы для симфонического оркестра («Фуга», «Свадебная», «Прелюдия и фуга» для струнных, литавр и *piatti*, Прелюдия и фуга «Авиценна» для струнного оркестра и литавр), произведения для духовых инструментов («Страницы истории» для духовых и ударных, две сюиты для духовых и ударных, Ода для 20 валторн и ударных, Рапсодия «Аския», «Каприччио памяти М. Ашрафи», Газель для саксофона и камерного оркестра), для оркестра узбекских народных инструментов (2 симфонии - Седьмая и Восьмая, 5 поэм «Хамса», увертюры «Юбилейная» и «Праздничная», «Лирическая поэма», Концерт –

поэма для гиджака и оркестра, «Афганская поэма», восемь накшей), театрально – сценические произведения (балет «Ширак», музыка к драме «Рождение пророка Ибрагима»), музыка к кинофильмам («Горячие тропы», «Тахир и Зухра»), а также большое количество сочинений в жанрах хоровой (поэма «Машраб» для чтеца, солиста и оркестра на ст. Мухтара, «Кантата» для солистов, хора и оркестра на ст. Б. Исраилова, хоровой цикл на 4 рубаи О. Хайяма и А. Навои, «Мадхия» для хора и оркестра на собственный текст, «Ушшок» на газель А. Навои), камерно-вокальной и камерно-инструментальной музыки.

Интерес к музыке Т. Курбанова обуславливает необходимость и своевременность серьезных исследований его творчества, глубокого теоретического осмысления вклада композитора в узбекскую национальную культуру и в современное музыкальное наследие в целом.

Изучение вопросов, связанных с принципами формообразования, является актуальным, поскольку помогает глубже осмыслить закономерности музыкального искусства, приблизиться к познанию базовых вопросов теоретического музыкознания. Более конкретное понимание процессов формообразования в симфониях Т. Курбанова представляется важным, так как позволяет уяснить композиционные особенности его симфоний, глубже понять авторский замысел, выявить творческую индивидуальность композитора.

* * *

Проблема музыкального формообразования относится к одной из наиболее значимых и актуальнейших проблем в современном музыкознании. Неубывающий интерес к этой проблеме объясняется длительной исторической жизнью жанров и форм, их удивительной способностью сохраняться в процессе эволюции музыкального искусства, приспособляясь к меняющимся условиям. Любое музыкальное произведение представляет, как известно, единство содержания и формы, где

определяющую роль играет содержание: «...форма есть совокупность средств, воплощающих содержание произведения...».¹ Соответственно, форма, исторически обогащаясь, преобразуется в соответствии с новым содержанием, новым кругом образов, присущих этой новой эпохе и приобретает новые черты, одновременно сохраняя характерные определяющие ее признаки. Таким образом, формально существует определенное количество музыкальных форм, но каждое произведение «...реализуется в индивидуально неповторимой музыкальной форме...»² даже при ориентире на один классический образец. Индивидуализация в пределах одной формы зависит, во-первых, от эпохи создания и стиля, господствующего в тот исторический период, во-вторых, от стиля и эстетики самого композитора, но самое главное - определяется принадлежностью композитора к определенной национальной культуре.

В русле этих тенденций протекает и формообразование в творчестве композиторов Узбекистана, многие особенности которого обусловлены современными тенденциями музыкального искусства. Но все же, генетически связаны, в первую очередь, с национальными первоисточками, что значительным образом отражается на образном строе, принципах развития, особенностях структурной организации произведений наших композиторов.

Т. Курбанова поистине можно назвать композитором – экспериментатором, сочинения которого получили свое воплощение в разных жанрах и формах музыкального искусства. Однако жанр симфонии занимает одно из важных и ведущих мест в наследии композитора.³ Глубокая внутренняя содержатель-

¹ Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М., 1964. С. 131.

² Попова Т. О музыкальных жанрах. М., 1981. С. 10.

³ Уже в период учебы проявилась склонность Т.Курбанова к симфонической музыке, а первым значительным произведением стала симфония, которая была представлена в качестве дипломной работы (1961 г.).

ность музыки, мастерское владение формой дают основание сравнивать Т. Курбанова с крупнейшими симфонистами XX века. Именно в симфонической музыке наиболее отчетливо проявились лучшие стороны дарования композитора. Для большинства его произведений характерна эпичность, присущий ему полифонический дар, стремление придать каждому голосу мелодическую значимость и выразительность. Одним из важных свойств стиля Тулкуна Курбанова является органичное сочетание современных средств музыкальной выразительности с глубокой опорой на узбекский мелос. С первых же нот в его музыке проявляется яркая образность, колоритность красок, поиск интересных гармонических средств, богатая тембровая палитра оркестровки.

В необычайно пестрой картине симфонического творчества нашего региона Т. Курбанов занимает место одного из наиболее «чистых» симфонистов. Он оставался верным общим принципам классической жанровой модели симфонии, всегда индивидуально претворяя ее в соответствии с конкретными художественными целями. Т. Курбанову как симфонисту свойственны относительная традиционность и «умеренность», что проявляется уже в разумных масштабах его симфоний и в их привычном оркестровом составе. Т. Курбанову не были свойственны поиски в области жанрового синтеза, весьма распространенные в XX веке. В своих симфониях он ни разу не обратился к поэтическому слову, воплощая свои художественные идеи исключительно средствами чистого инструментализма. Он также не тяготел к концертному типу симфонии (подобно, например, И. Стравинскому), основанному, главным образом, на концепции игры. Музыкальное мышление Т. Курбанова – явно симфоническое. Оно исходит из идеи развития. В соответствии с традицией основной линии классикоромантического симфонизма, крупные произведения Т. Курбанова выстроены по принципу единого целенаправленного процесса развития. Подобный тип музыкального мышления объединяет Т. Курбанова с крупнейшими симфонистами XX века - такими как, например, Д. Шостакович.

Симфонии Т. Курбанова, несомненно, принадлежат к линии проблемного, концепционного симфонизма XX века. Композитор подчиняет свои сочинения строгой конструктивной логике, но в то же время стремится выйти на более высокий уровень обобщения, выразить через музыкальную форму сложные явления действительности. Т. Курбанов часто смотрит на общечеловеческие проблемы сквозь призму трагической судьбы своего народа, но иногда на первый план выдвигаются и противоречия психологического характера.

Из девяти симфоний композитора к первому, раннему периоду творчества относятся три: Первая симфония (1961), представленная в качестве дипломной работы по окончанию консерватории, торжественная и энергичная Вторая симфония, посвященная 40-летию Узбекистана (1964) и светлая, ярко – национальная по духу Третья симфония (1966). Остальные симфонии – Четвертая «Третьему миру посвящается» (1975), Пятая «Хамза», обращенная к судьбе революционного поэта (1977), действительно - медитативная Шестая (1985) и трагическая Девятая (2000) – созданы в зрелый период творчества.⁴ По стилистике они явно отличаются от предшествующих опусов. Для них характерна экспрессивность музыкального языка, остро динамические принципы развития, современные средства выражения и тенденция к так называемой открытости формы.

Объектом изучения в работе являются зрелые симфонии Т. Курбанова, такие как Четвертая, Пятая, Шестая. Представляется закономерным детальный анализ только Девятой симфонии, являющейся итогом творческих исканий композитора в области симфонической музыки.

Предметом исследования являются особенности тематизма и формообразования вышеназванных произведений.

⁴ Оговорим, что в работе мы опираемся на те симфонические опусы, которые были написаны Т. Курбановым для симфонического оркестра, а, именно – Четвертую, Пятую, Шестую и Девятую симфонии. Седьмая и Восьмая симфонии созданы для оркестра узбекских народных инструментов и к работе не были привлечены.

Целью исследования является анализ композиционных, содержательных особенностей данного жанра в творчестве композитора, отдельных выразительных средств, а также выявление специфических свойств симфонического мышления Т. Курбанова.

В работе ставятся следующие задачи:

а) изучить особенности тематизма и принципов его развития на примере Четвертой, Пятой, Шестой симфоний Т. Курбанова;

б) рассмотреть интонационные истоки и семантику тематизма в симфониях композитора;

в) проанализировать принципы формообразования, выявить особенности композиции и драматургии в симфониях;

г) показать реализацию всей совокупности композиционных принципов в рамках одного произведения – Девятой симфонии.

Научная новизна заключается в том, что симфонии Т. Курбанова еще не получили своего детального освещения в аналитическом аспекте. Существуют отдельные работы, в которых обзорно рассматривались преимущественно ранние симфонии Т. Курбанова, а также сборники монографического характера, посвященные творчеству композитора (монографический очерк и сборник статей его супруги – И. Мальберг), однако, в избранном ракурсе указанные произведения не разбирались. Подробно рассматриваются особенности симфонического тематизма композитора, принципы тематического развития и формообразования, вопросы, касающиеся ладо – интонационных закономерностей, фактуры. Осуществлен комплексный анализ Девятой симфонии с точки зрения всех вышеуказанных позиций (тематизм, формообразование, драматургия). Это позволяет сделать многие важные выводы о специфике музыкального мышления Т. Курбанова, указать на индивидуальные черты его симфонизма.

Теоретической базой исследования послужили принципы анализа музыкальных произведений, разработанные в трудах крупных российских музыковедов Б.Асафьева, Л.Мазеля, В.Цуккермана, В.Бобровского, Б.Ручьевской и др. При

рассмотрении специальных теоретических проблем мы опираемся также на научные идеи М.Арановского (проблемы жанра симфонии), Т.Ливановой, И.Барсовой (музыкальная семантика), А.Должанского, В.Задерацкого, Ф.Мухтаровой (полифония) и др.

Материалы работы могут найти применение в вузовских курсах анализа музыкальных произведений и современной музыкальной формы, истории узбекской музыки, а также оказать помощь дирижерам и исполнителям симфоний Т. Курбанова.

Работа состоит из введения, трех глав, заключения, списка использованной литературы.

ГЛАВА I. ТЕМАТИЗМ СИМФОНИЙ Т.КУРБАНОВА

1.1. Строение тем и типы тематизма

Категория тематизма для Т. Курбанова - важнейшая основа музыкальной композиции. Стремление к ритмоинтонационной индивидуализированности тематизма и к общей тематической определенности всей музыкальной ткани является одной из наиболее существенных черт музыкального мышления Т. Курбанова. О тщательной работе композитора над тематизмом своих произведений свидетельствуют слова его супруги И.С. Мальберг: «Курбанов, воспитавший себя на музыке Баха и Бетховена, огромное значение придавал тематизму – он считал, что идея должна быть заложена в теме, он стремился к этому сам и требовал того же от своих учеников».⁵

По мнению Б. Асафьева, тождественность и контраст – главные условия музыкального развития, одно из которых становится доминирующим. Развивая асафьевские взгляды, В. Бобровский считал, что сущность музыкальной формы раскрывается путем единства двух противоположных тенденций – тенденции к уподоблению и тенденции к возобновлению, которые действуют на всех уровнях тематизма и определяют музыкальную форму как процесс интонационного воплощения определенной художественной идеи, то есть способствуют внутреннему сопряжению моментов музыкального времени.

Многие особенности темо - и формообразования Т. Курбанова связаны с одной характерной чертой его музыкального мышления - с преобладанием в развитии «тенденции к уподоблению» за счет «тенденции к обновлению». При диалектическом единстве принципов сохранения и изменения у него обычно преобладает первый, а второй играет, в основном, роль внутреннего стимулятора развития.

Такую тенденцию можно наблюдать на разных уровнях. Во-первых, отметим сравнительно небольшое количество ярко

⁵ Мальберг И. Тулкун Курбанов (сборник статей). Т., 2007. С.39.

индивидуализированных тем (не более двух-трех) в симфониях Т. Курбанова.

Так, в теме первой части Шестой симфонии заключена основная мысль и идея всего цикла симфонии. Она является исходным импульсом, из которого вырастает тематический материал всех трех частей цикла и разворачивается все дальнейшее развитие (см. пример №1):

Пример №1

The musical score for Example No. 1 consists of three staves of music in bass clef. The first staff (measures 1-6) features a melodic line with a 'molto vibr.' marking and dynamic markings of *sf* and *fff*. The second staff (measures 7-9) continues the melodic line with a 'molto vibr.' marking and dynamic markings of *ff* and *fff*, including a triplet of eighth notes. The third staff (measures 10-11) shows a rhythmic pattern with a triplet of eighth notes and a final measure with a 'rit.' marking.

В данной теме можно выделить три конструктивных элемента. Первый (т.т.1-8) – ядро, складывающееся из речевых интонаций. Вторым (т.т.9-10) – ритмическая пульсация. Третий (т.т.11) представляет собой ритмическую диминуцию второго элемента. Развитие самой первой части построено по принципу постоянного обновления темы и появления ее многочисленных вариантов, в которых составляющие ее элементы (как правило, в варьированном виде) идут в контрапунктическом соединении, образуя политональные напластования.

Данную тему отнесем к мелодическому тематизму фазового типа, поскольку она представляет собой построение, вытекающее из начального мотива - зерна. Становление этой неторопливой, медитативной по характеру темы осуществляется за счет вариантно – вариационного развертывания.

Вторая часть симфонии – скерцо строится на ритмической пульсации второго элемента темы первой части. Он преобразуется в основную ритмоформулу данной части – усуль «Лязги» (см. пример №2):

Пример №2

Viola

p

8

14

17

В финале, написанном в свободно трактованном сонатном Allegro, темы главной и побочной партий представляют собой варианты темы первой части. В основе обеих тем – начальное интонационное ядро (первый элемент темы) (см. примеры №3 и №4):

Пример №3

tutti *ord.*

Violin I

Violin II

Viola

Violoncello

Contrabass

5

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Пример №4

Meno mosso

Viola
Violoncello

5

Vla.
Vc.

Соответственно, тематизм произведения выводится из темы первой части, которая играет роль квинтэссенции всего симфонического цикла.

На тематическом уровне тенденция к уподоблению выражается в преобладании в темах Т. Курбанова повторных структур и вариантного внутритематического развития. Главная музыкальная мысль содержится обычно в начальном тематическом ядре, полное же изложение темы развивает и раскрывает его.

Равнозначные начальному ядру новые или контрастные элементы в пределах темы - явление редкое.

В самом чистом виде вариантный способ внутритематического развития проявляется в главной теме

Девятой симфонии, заимствованной из макома «Сегох». Ее трагический характер, представляющий основную образную сферу всего произведения, определяется уже в начальном ядре. Строеение темы простое, но весьма своеобразное – ядро (начальный двутакт) и его три вариантных повторения с заключительным суммирующим построением, основанным на элементах всех вариантов. Композитор из скромного по количеству материала создал чрезвычайно целостное и динамичное построение, используя весьма ограниченные средства (см. пример №5):

Пример №5

The image shows a musical score for Example No. 5, consisting of two systems of music. The first system is in 3/8 time and begins with a forte (ff) dynamic. It features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef. The second system starts at measure 5 and continues the musical development with similar melodic and harmonic elements.

В экспозиционных разделах формы Т. Курбанова за первоначальным изложением темы, как мы уже сказали, обычно следует ее вариантное переизложение. В одних случаях подобное переизложение не вносит существенно новых моментов в процесс развития, в других случаях в последующих за изложением темы разделах происходят значительные, даже разработочные изменения. Например, второе проведение темы первой части Шестой симфонии дано в полифоническом изложении и представляет собой политональный канон на первый элемент темы в партиях низких струнных и вторых скрипок. На канон накладывается ритмоформула второго элемента темы. Общий ритм движения ускоряется, становится все более насыщенным и приводит к алеаторическому звучанию.

Аналогично изложение темы главной партии третьей части этой же симфонии, которая уже при своем первом появлении звучит крайне неустойчиво. При проведении темы голоса оркестра образуют политональные сочетания – многозвучную вертикаль из квартаккордов. Причем, при рассмотрении каждой отдельно взятой партии можно выявить свой тональный центр. В комплексе же – образуется красочное сонорное пятно.

Подвижностью отмечено и метрическое оформление темы: в каждом такте происходит смена метрической организации с дальнейшей ее динамизацией (сначала $6/4$, затем $4/4$, и, наконец, $3/4$). Таким образом, вся главная партия строится по принципу интенсивного крещендирования в плане развития и уже с самого начала включает в себе момент разработочности. Остановка этого напряженного движения происходит со вступлением темы побочной партии.

Для Т. Курбанова характерен и тематизм короткого дыхания. Крайним выражением этой тенденции являются лаконичные, интонационно предельно сконцентрированные темы-зерна. Прежде всего, они связаны с излюбленной Т. Курбановым техникой *ostinato*. Роль темы здесь может выполнять и небольшая попевка, и интервал, и определенная ритмоформула. Данный тип тематизма Е. Ручьевская определяет, как микротематизм. Он может выступать как в мелодическом, так и в тембро - ритмическом или фактурно – ритмическом вариантах.

К примеру, в основе одного из разделов Пятой симфонии «Хамза» лежит темброво – ритмическая тема, символизирующая силы зла. Этот эпизод рисует картину дервишского обряда и основан на зикральных ритмоформулах. Зерном темы является двухтактовое построение – усуль, которое повторяется несколько тактов, а далее начинается его ритмическое варьирование. В каждой последующей фазе зерно темы выступает в качестве остинато, к которому постепенно подключаются новые ритмоформулы. Уплотнение фактуры, ускорение темпа темы, нарастание динамики, механистически равномерное движение – все это способствует созданию

огромного напряжения данного раздела и оказывает соответствующее эмоциональное воздействие на слушателя.

Подобная темброво – ритмическая тема, исполняемая альтами, лежит и в основе скерцо Шестой симфонии. В качестве импульса в ней выступает начальный четырехтакт. А далее, последующие такты построены по принципу ритмического дробления и знаменуют стадию развития. Затем происходит замедление длительностей, что ассоциируется со стадией завершения, заключительным этапом (см. пример №2).

Подчеркнем, что данный тип тематизма генетически связан с традиционными формами исполнительства, непосредственной формой проявления которого являются усули (например, фактурно – ритмическое остинато в дутарных и домбровых пьесах). Повторяющиеся на протяжении всей композиции в неизменном или варьированном виде, они скрепляют форму и динамизируют ее. Метро – ритмическое варьирование обычно в синтезе с тембром, как правило, составляют основной принцип развития подобных эпизодов.

Иногда же темы – зерна напоминают афористичные лейтмотивы. Обратимся для примера к Четвертой симфонии. Именно эта симфония явилась первым произведением, в котором Т. Курбанов использовал в качестве тематического материала не развернутые темы широкого дыхания, а короткие, лаконичные попевки - образования, как правило, связанные по характеру и опирающиеся на закономерности, присущие различным традиционным жанрам музыки устной традиции. К таким темам можно отнести главную тему, открывающую произведение. Она основана на восходящем мелодическом движении по опорным тонам кварто – квинтового соотношения (что типично для традиционных жанров узбекской музыки устной традиции) у вторых скрипок: фа – си бемоль – до – фа. Становление ее происходит постепенно на протяжении пяти тактов. Квартовые сочетания горизонтальной плоскости выстраиваются здесь в вертикаль, образуя в результате, красочный кластер из двух кварт, сцепленных между собой секундовой интонацией. Первая попевка носит торжественный характер, так как образуется из

последования восходящих кварт, придающих звучанию волевой характер.

Вторая попевка представляет собой нисходящее движения в объеме чистой квинты по интервалам двух больших секунд и малой терции (ре – до – си бемоль – соль). Образуемый, таким образом, еще один вертикальный комплекс у первых скрипок связан с выражением иной сферы (страдание, слезы, боль).

Каждое из двух созвучий имеет свой устой: в первом случае – это тон «фа», во втором – тон «соль» (секундовое соотношение, что согласуется с национальными закономерностями ладового мышления и связано с монодической природой строения тематизма). В целом образуется остро диссонирующий аккорд, который и выполняет функцию лейтмотива симфонии (см. пример №6):

Пример №6

Adagio sostenuto

The musical score for Example 6, Adagio sostenuto, consists of two staves. The upper staff is for Violin I (V-ni I a8) and the lower staff is for the second violin. The music features a complex, dissonant chord structure with dynamic markings *p*, *cresc.*, *f*, and *>p*. The tempo is Adagio sostenuto.

Внутри самой темы наблюдается повторность строения, т.е. форма изложения темы состоит из двух коротких образований. При этом возникает своеобразное наложение ее отдельных элементов, что динамизирует внутритематическое развитие.

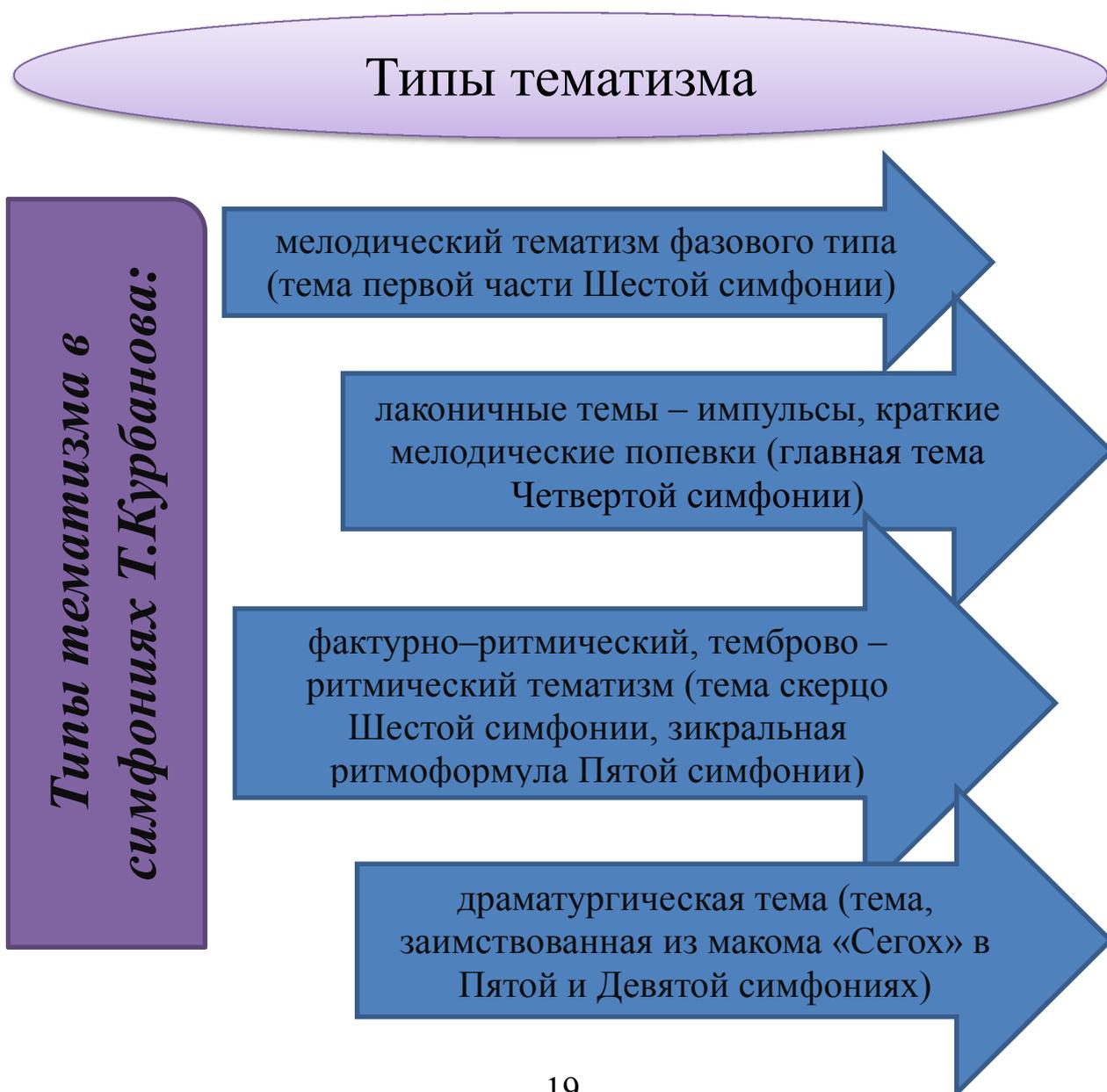
Отметим, еще одно понятие – драматургическая тема, которая обуславливается типом выразительности, если он последовательно выдерживается на протяжении произведения и определяет конкретную смысловую сферу (тема, заимствованная из макома «Сегох» – как выражение возвышенного начала в Пятой и Девятой симфониях).

На основе вышеизложенного, можно сделать следующие выводы. Само содержание понятия тематизма в современной музыке значительно изменилось под влиянием новой системы музыкального языка и соотношения выразительных средств в

нем. Появились типы тематизма, в которых ведущее значение стал занимать не только мелодический голос, но и такие элементы, как ритмика, фактура, тембр, фонизм. Поэтому, наряду, с темой в классическом ее понимании в симфониях Т. Курбанова действуют и лаконичные темы – импульсы, краткие мелодические попевки (микротематизм). Другой тип тематизма, который находит широкое применение в симфониях композитора – это фактурно–ритмический, темброво – ритмический тематизм (см. схему 1).

Таким образом, темы симфоний Т. Курбанова организованы таким образом, что синтезируют в себе и монодическо – национальные, и современные принципы мышления.

Схема 1:



1.2. Интонационные истоки и семантика тематизма

Музыкальный язык Т.Курбанова относительно консервативен. Он опирается на богатые и разнообразные интонационные истоки, которые увеличивают семантическую нагрузку тематизма и конкретизируют музыкальные образы.

Темы ранних симфоний Т.Курбанова по сравнению с поздними в целом менее индивидуализированы. Местами создается впечатление, что стремление композитора к максимальному тематическому единству произведения иногда еще мешало ему добиться органичности и образной яркости каждой отдельной темы. Для тематизма двух первых симфоний характерна торжественная, приподнятая мелодика в соединении с опорой на национальные в своих истоках интонации. На сам композитор «...скорее чувствовал, чем сознавал, что национальный тематизм «не соединился» с той многоголосной тканью, которой на этом этапе он в принципе уже владел».⁶

В отличие от двух первых симфоний, тематизм Третьей связан с двумя сферами – это философско – углубленная лирика, спокойно – эпическое повествование (тема первой части симфонии) и стихия жанрово – танцевального начала (тема второй части). Мелодика чаще опирается на диатонические лады, поскольку темы интонационно родственны национальным образцам (особенно, тема второй части). Достоинством такого тематизма является ясность и большая доходчивость.

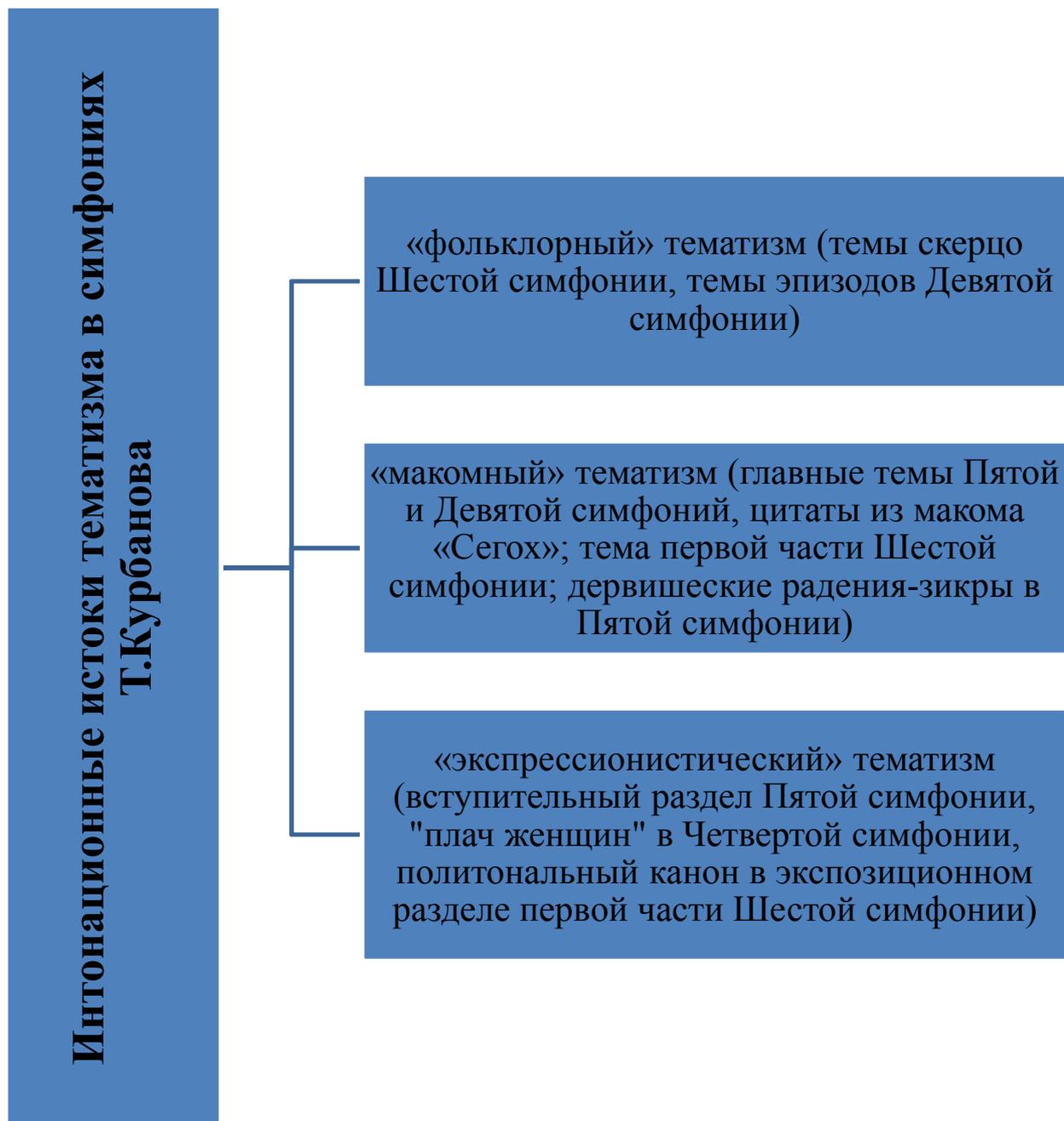
В поздних симфониях Т. Курбанова круг интонационных истоков тематизма еще более расширяется, при этом заметно усиливается индивидуальность их претворения. В соответствии с основными стилевыми тенденциями и связанными с ними интонационными истоками зрелый симфонический тематизм Т. Курбанова разделяется в работе условно на три группы (см. схему 2):

1. «фольклорный» тематизм;

⁶ Мальберг И. Тулкун Курбанов (монографический очерк). Т., 1993. С.5.

2. «макомный» тематизм;
3. «экспрессионистический» тематизм.

Схема 2:



К «фольклорному» тематизму можно отнести такие темы композитора, в которых отчетливо выражается связь с узбекской народной музыкой. Т. Курбанов неоднократно подчеркивал национальный характер своего творчества. Подобно И. Стравинскому «русского периода» и Б. Бартоку, он всю жизнь

параллельно с работой в академических жанрах занимался обработками народных мелодий. Еще в Институте искусствознания, композитор начинает заниматься расшифровкой записей музыкального фольклора. Эта чисто ремесленная работа повлияла и на его собственный стиль и музыкальный язык. Постигание образов узбекского музыкального наследия в непосредственном звучании – исполнении народными музыкантами – оставило неизгладимый след в творческой судьбе композитора и позволило изучить ладо – интонационные и ритмические особенности музыкального фольклора различных регионов Узбекистана. В дальнейшем это натолкнуло Т. Курбанова на мысль о том, что фольклор может стать благодатной почвой при создании современной, в том числе симфонической музыки. В статье «Полифония в современной узбекской музыке» композитор пишет: «Первое – узбекская монодия по своей природе прекрасно поддается творческому обогащению самыми современными достижениями полифонического письма. Это еще раз подчеркивает богатейшие потенциальные возможности монодических культур... Второе – соединение, взаимодействие монодии и полифонии исторически происходит на самом «пике» развития обеих культур и дает новое качество. Третье – полифонический путь развития монодической культуры мне представляется наиболее эффективным. В сочетании с другими компонентами, колорированием, например, это может способствовать развитию своеобразной музыкальной культуры узбекского многоголосия».⁷

Многие характерные черты музыкального языка Т. Курбанова сложились в тесном общении с фольклором. Правда, в сравнении с обработками народных мелодий влияние фольклора на стиль симфоний значительно более косвенное и эпизодическое. Единственная прямая цитата фольклорного материала в симфониях Т. Курбанова – один из хорезмских

⁷ Курбанов Т. Полифония в современной узбекской музыке (размышления) // Вопросы музыковедения Узбекистана. Т., 1982. С.25.

вариантов народного танца «Лязги», который лежит в основе темы скерцо Шестой симфонии (см. пример №2). При этом Т. Курбанов поворачивает развитие музыкальной драматургии в гротесковую сферу – здесь отражается негодование художника, его несогласие с устройством современного ему общества.⁸ Поэтому фольклорный по своей природе материал значительно переосмысливается. В теме от первоисточника сохраняется характерная ритмоформула танца (именно ритм является в ней главным выразительным средством), опора на квартовость в мелодическом остове, стремительное движение, но семантическая структура подвергается образной трансформации. Глиссандирующие пассажи придают теме саркастический, гротесковой характер. Диатоническая при своем первом проведении, в дальнейшем она насыщается нисходящими хроматическими интонациями.

В качестве тем, опирающихся на фольклорные истоки можно указать и на темы эпизодов Девятой симфонии. Они также танцевальны по характеру, но, как и в скерцо Шестой симфонии представляют собой пародию на танец, поскольку композитор применяет тут аналогичный прием – вкрапление в тему глиссандирующих интонаций в партии валторны.

В ином плане построен другой эпизод из этой же симфонии. Здесь Т. Курбанов воссоздает картину традиционного свадебного обряда. Тема – яркая, напевная, основанная на кружащихся интонациях, танцевальная по характеру (размер 6\8) близка фольклорным образцам узбекской музыки. Интересно ее ладовое строение: здесь представлено сцепление двух диатонических узкообъемных образований с опорой на тоне g – фригийского и гармонического (см. пример №7):

⁸ Гротеск, представленный в скерцо восходит к традициям русского симфонизма, в первую очередь, к Д.Шостаковичу, который для Т. Курбанова являлся кумиром. Именно Д. Шостакович порадовал воображение Т. Курбанова искренностью и смелостью высказывания, обликом пороков своего времени.

Пример №7

The image shows a musical score for Example No. 7, consisting of six staves. The top staff is a treble clef with a first ending bracket over the first four measures. The second and fourth staves are marked with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some notes marked with accents. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is not explicitly shown but appears to be 2/4. The score is divided into two systems of three staves each, with a double bar line between the two systems.

Народный колорит бытового танца усиливается введением в оркестровую партитуру нагоры, которая отбивает характерные усильные ритмы, а также имитацией тембрового звучания сурная и карная в партиях духовых. Композитор очень точно передает жизнерадостную атмосферу народного веселья. Танцевальность данного эпизода в корне отличается от гротесково – пародийной манеры ранее рассмотренных тем, что позволяет говорить о мастерском умении композитора в обращении с одним и тем же первоисточником, а точнее – о методах и приемах его подачи.

Круг интонационных истоков тематизма симфоний Т. Курбанова не ограничивается лишь жанрово – бытовой сферой фольклора. Композитор обращается и к древнейшим пластам традиционного искусства. Укажем на Пятую симфонию «Хамза», в которой автору удалось создать в одном из эпизодов яркую картину дервишеских радений (зикров). Механически повторяющееся равномерное ритмическое движение, основанное на примитивных интонациях с ускоряющимся

темпом, оказывают будто бы гипнотическое воздействие на слушателя.

Под «макомным» тематизмом мы понимаем те темы курбановских симфоний, в которых основными интонационными истоками выступают элементы музыки этого жанра в прямом (цитирование) или опосредованном виде. Композитор высоко ценил макомат, считая его вершиной профессиональной музыки устной традиции. Т. Курбанов интересовался внутренним строением циклов, ладово – интонационной структурой, образным строем. Наиболее четко макомный тематизм выступает в Пятой и Девятой симфониях, главные темы которых взяты из макома «Сегох». Подчеркнем, что в обоих случаях они имеют точно закрепленную образную семантику, связанную с воплощением возвышенного патетического начала (см. пример №8):

Пример №8



Piano *mf*

Истоки темы первой части Шестой симфонии Т. Курбанова также в традиционном наследии узбекского народа. Здесь нет прямых цитат, но интонационная природа тематического материала, его образный строй (об этом мы писали выше) указывают на то, что композитор передает в опосредованном виде некоторые закономерности профессиональных жанров монодийного искусства. Выделим, например, следующие моменты. Тема – неторопливая, медитативная по характеру представляет собой единое построение, вытекающее из мотива зерна. Ее становление осуществляется за счет вариантно – вариационного развития. В развертывании темы также велика роль полифонических приемов. В дальнейшем продвижении тема приходит к своей кульминации с последующим ниспаданием после нее. Подобное интонационное строение

темы, принципы развития – во всем этом проявляется воздействие монодийной природы материала.

Иногда композитор обращается к отдельным характерным попевкам Шашмакома, но претворяет их в ином ракурсе, в иной стилистической манере. Например, в Четвертой симфонии, использование новых для того периода развития узбекской симфонической музыки выразительных средств (приемы сонористики и алеаторики) приводит к тому, что макаомные интонации воспринимаются совершенно иначе, подаются сквозь призму современного мироощущения человека.

Макомные истоки тематизма Т. Курбанова являются чаще всего носителями возвышенного духовного начала его произведений, они словно выражают веру композитора в устойчивость и прочность вечных человеческих ценностей.

«Экспрессионистический» тематизм, наоборот, воплощает напряженность психологических состояний, отчаяние и пессимизм, а также образы разрушительных сил и злого сарказма. Интонационные истоки «экспрессионистического» тематизма могут быть разными, он отличается лишь стилистической общностью, связанной с кругом характерных выразительных средств и приемов. К числу черт, присущих «экспрессионистическому» тематизму относятся изломанность мелодического рисунка, полиладовость и тональная неопределенность, сложная гармоническая вертикаль, острая диссонантность гармоний, вязкость фактуры, резко контрастная динамика, использование жёстких, пронзительных звучаний. Размеренное чередование сильных и слабых долей всячески преодолевается синкопами, нерегулярной акцентировкой, неквадратностью фразовых структур. Инструменты используются в нетрадиционных регистрах, с иным тембровым содержанием.

Примеров «экспрессионистического» тематизма в партитурах симфонических полотен Т. Курбанова много, причем на самых разных участках формы. Как известно, этому композитору вообще был свойственен поиск новых, остросовременных средств выразительности, направленных на

раскрытие основной содержательной идеи произведения. Достаточно назвать его Четвертую, Пятую, Шестую, Девятую симфонии, основная идея которых сводится к противопоставлению человеческой личности и враждебных ей сил.

В Пятой симфонии, например, уже во вступительном разделе экспозиции звучат остро диссонирующие зловещие кластеры оркестра как выразители негативной образной сферы, которым противопоставляется прекрасная мелодия «Сегох» (главная тема), олицетворяющая возвышенное начало.

Примитивно – угловатые интонации, многослойная диссонирующая вертикаль, учащающийся пульс аккордов – кластеров – создают эффект неотвратимой жестокой силы в эпизоде дервишского обряда.

В Четвертой симфонии укажем на начало главной темы, постепенное становление которой приводит к образованию ярко диссонирующего аккорда, а также изображенный алеаторически «плач женщин» – как символ страданий и слез (композитор средствами оркестра имитирует звучание человеческих голосов).

В Шестой симфонии выделим политональный канон в экспозиционном разделе первой части (см. пример №9):

Пример №9

The musical score for Example 9 consists of four staves: Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The Violin II staff is in treble clef and features a melodic line with a slur and a fermata, marked with *molto vibr*. The Viola staff is in alto clef and plays a rhythmic pattern of eighth notes with accents, also marked with *molto vibr*. The Violoncello and Contrabass staves are in bass clef and play sustained notes with a slur and a fermata, both marked with *fff* and *molto vibr*. The score is divided into three measures.

The image shows a musical score for four instruments: Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is divided into three measures. The Violin II part has a long note with 'molto vibr' above it. The Viola part has a rhythmic pattern with 'molto vibr' above it. The Violoncello and Contrabass parts have long notes with 'fff' and 'molto vibr' below them.

Разработочный раздел, где находится генеральная кульминация первой части, тематизм скерцо, а также политональные сочетания голосов в изложении основных тем финала. Индивидуальной чертой Шестой симфонии является воспроизведение эффекта «расстроенной скрипки» и введение в партитуру оркестра метронома, символизирующих отчужденность современного мира.

Таким образом, тематизм в симфониях Курбанова, несмотря на богатство и разнообразие его интонационных истоков, в целом можно соотнести с одной из трех групп: фольклорный тематизм, макомный тематизм, тематизм экспрессионистического толка. При этом особое мастерство и природный дар композитора позволяют ему добиться индивидуальности, своеобразия и внутренней цельности в претворения каждого из них.

1.3. Принципы тематического развития

В первом параграфе первой главы работы объектом внимания было экспозиционное изложение тем в симфониях Т. Курбанова, данный же параграф посвящен рассмотрению их дальнейшей «судьбы».

Как и у композиторов-классиков, процесс формообразования опирается у Т. Курбанова на тщательно продуманное и логически выстроенное тематическое развитие. Предпосылки для создания крупных форм, наполненных динамичным развитием, заложены уже в самих темах композитора - в их мотивной рельефности, ритмической активности и образной противоречивости. В его симфониях первоначальные проведения главных тем представляют собой целостные, воплощающие относительно законченную мысль структуры, от которых будут разветвляться сложные линии развития, раскрывающие разные стороны исходного материала. В них, например, наблюдается свободное тематическое развертывание с постоянным обновлением материала, характерное для музыки Д. Шостаковича.

Способы тематического развития в симфониях Т. Курбанова можно в широком плане разделить на три группы (см. схему 3):

1. мотивная работа и тематическое комбинирование;
2. вариационно - вариантное развитие;
3. полифоническое развитие.

Перейдем к рассмотрению каждого из способов тематического развития.

1. Мотивная разработка и тематическое комбинирование. Данный метод развития дает широкие возможности для исследования ранее изложенного тематического материала. Мотивная разработка и тематическое комбинирование встречаются не так часто в симфониях Т. Курбанова, что обусловлено полифонической основой мышления композитора, с одной стороны, а, с другой – опорой на монодийные образцы традиционной музыки. В основном данные приемы преобладают

в активных, действенных частях циклов – прежде всего в сонатном *allegro*. Показательна в этом плане наиболее «классическая» в плане драматургии - Шестая симфония.

Условно систематизируем приемы мотивной разработки и тематического комбинирования, разделив их на простые, основанные на материале одной темы, и сложные, синтезирующие или противопоставляющие материал нескольких тем.

К числу первых относится второе проведение темы первой части произведения, где происходит вертикальное преобразование тематической структуры, то есть проведение первоначально следовавших друг за другом элементов темы в одновременности. Первый элемент звучит в партии низких струнных (виолончели и контрабасы), а второй - у альтов.

В кульминационном разделе разработки финала симфонии (форма финала - сонатное *Allegro*) происходит соединение элементов разных тем по вертикали: темы главной партии финала, которая проходит в увеличении у альтов и низких струнных и несколько преобразованной темы скерцо у скрипок. В теме скерцо можно говорить и о горизонтальном преобразовании тематической структуры, поскольку интонационная основа материала сохраняется, но на нее накладывается ритмоформулы второго элемента темы первой части.

Яркий пример мотивной разработки можно наблюдать в теме побочной партии финала, изложение которой образует трехчастную структуру: экспонирование темы, ее развитие и лаконичное заключение. Второй раздел является серединой развивающего типа, где тема подвергается всевозможным изменениям. Из нее вычленяются отдельные наиболее яркие составляющие элементы, они проводятся секвентно, в их проведение вклинивается ритмоформулы из темы первой части, в результате чего от ее лирически – спокойного звучания не остается и следа. Она приобретает зловещий характер и отличается напряженностью и драматизмом.

Тема побочной партии финала также подвергается горизонтальному преобразованию в репризной части сонатной формы. В самой теме можно выделить три составляющих ее элемента. Первый – это начальное ядро, основанное на секундовых интонациях. Второй – его раздвижение за счет восходящего скачка на кварту с постепенным спуском к первоначальному устою. Третий – дальнейшее развитие ядра с последующим ритмическим диминуированием, приводящим к заключению. Здесь теме свойственна лирическая безмятежность с оттенком пасторальности. В общей же репризе финала второй и первый элементы темы переставлены местами (побочная партия становится зеркальной), что придает ей более напряженный характер.

Таким образом, анализ разнообразных приемов мотивной разработки и тематического комбинирования позволяет выявить существенные сдвиги и события в процессе образно - смыслового развития тем.

2. Вариационно - вариантное развитие. Относительная завершенность и лаконизм большинства тем Т. Курбанова, его склонность к экономии тематического материала и «тенденции к уподоблению» естественно сочетаются с методом вариационно - вариантного развития. Пользуясь им, он реализует разные потенциальные возможности этого метода. Если развитие, основанное на мотивной разработке и тематическом комбинировании, связывалось с активностью драматического действия, то вариационно - вариантное развитие обычно сочетается с эпически спокойным повествовательным течением формообразующего процесса. Так, первая часть Шестой симфонии представляет собой несколько вариантных фаз (напомним, что в основе части лежит одна тема), которые скреплены друг с другом единой линией. Различные преобразования (интонационные, ритмические уплотнения и разряжения, фактурные усложнения от одноголосия к многоголосию) в них накапливаются постепенно - от одного варианта к другому, что способствует, с одной стороны

обновляемости, а, с другой – достижению новых эмоциональных оттенков в освещении темы.

На вариационность, совмещенную с техникой *ostinato*, опираются и некоторые самые драматические и напряженные страницы курбановских симфоний. Таково, например, острогротесковое скерцо Шестой симфонии, представляющее собой тему и восемь вариаций на нее. Оstinатное начало заложено в самой теме, о чем мы писали в первой главе работы. Здесь неизменно повторяется попевка, основанная на чередовании квартовой и терцовой интонаций. Последующие такты развития темы – это варианты друг друга. Соответственно, в теме заложены два принципа – это оstinатность и вариантность, что впоследствии отражается и на формообразовании всей части цикла. Оstinатность проявляется в повторяемости темы в каждой вариации, вариантность – в изменениях темы и ее фактурном обновлении, позволяя ей каждый раз звучать по-новому, что приводит к образному перевоплощению и трансформации.

Среди различных методов вариационного развития наиболее охотно Т. Курбанов обращался к оstinатному варьированию, признаком которого служит неизменность (или относительная неизменность) одноголосной тематической линии. Данный принцип находит оригинальное применение во многих формах и в самых разных их разделах. Непосредственно оstinатность реализуется в виде усулей. В качестве примера выделим один из эпизодов Четвертой симфонии, исполняемый литаврами. В основе его – ритмическая тема. Начальный двухтакт выполняет функцию импульса. Затем начинается постепенное ритмическое дробление на стадии развития (своеобразные ритмические микровариации). И, наконец, на заключительном этапе происходит ритмическое замедление (ритмический каданс). Вариационность, заложенная в теме проецируется и на дальнейшее развитие. В результате данный раздел можно рассматривать как тему и вариации на нее.

Отметим и такую форму оstinатного варьирования как полиостинатное варьирование. Само понятие полиостинатность

понимается как сочетание или соединение различных оstinатно организованных пластов по вертикали. Проявление этого принципа можно, например, наблюдать в первой вариации скерцо Шестой симфонии.

В данной вариации происходит соединение двух пластов. В одном из них проводится тема в партии первых и вторых скрипок. Другой пласт представляет собой оstinатно повторяющуюся синкопированную ритмоформулу на тоне си бемоль.

Приведем еще один пример (см. пример №10):

Пример №10

Allegro assia
ord.

The musical score for Example No. 10 consists of five staves. The top two staves are for Violin I and Violin II, both in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 6/8. The third staff is for Viola, in alto clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 6/8. The fourth staff is for Violoncello, in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 6/8. The fifth staff is for Contrabass, in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a time signature of 6/8. The score shows a complex texture of ostinato lines, with the Violin I and II parts playing a melodic line and the Viola part playing a rhythmic pattern. The Violoncello and Contrabass parts are mostly silent, with the Contrabass playing a simple rhythmic pattern.

В данном случае, как мы видим, соединяются три различно организованные оstinатные линии. Это:

1) синкопированная восходящая интонация малой септимы, причем у вторых скрипок она звучит на полтона выше, чем у первых;

2) в партии альтов звучит обращенный вариант основной темы скерцо;

3) у контрабаса – удары ладонью по всем струнам.

Аналогичные полиостинатные комплексы со сложными пластовыми образованиями встречаются и в Девятой симфонии и в основном приходятся на кульминационные разделы формы, после которых происходит упрощение фактуры.

Несмотря на разнообразие используемых остинатных форм, Т. Курбанов все же редко применял остинатный принцип в чистом виде. Типичными для него являются варианты интонационные изменения в целом остинатной темы.

3. Полифоническое развитие. Большое значение в сложном процессе тематического развития симфоний Т. Курбанова имеют также полифонические приемы. Еще в годы обучения в аспирантуре, Курбанов видел свою главную задачу в глубоком постижении полифонии и применении ее в сочетании с особенностями узбекской монодии. Поэтому не случайно одним из идеалов в музыке для него был Бах, а своеобразной настольной книгой - «Хорошо темперированный клавир», который привлекал музыканта глубиной своих мыслей, философичностью идей, а главное – возможностью одновременного соединения нескольких самостоятельных развивающихся голосов. Это явилось прекрасной школой, послужившей в дальнейшем основой, фундаментом для постижения более поздней европейской и русской полифонической школы.

Приведем высказывания самого композитора: «... обращение к полифоническим формам и методам развития было подсказано интуитивным ощущением скрытых возможностей, которые таит в себе богатейшая монодическая культура: уже имевший место «гармонический» путь освоения многоголосия в узбекской музыке казался менее естественным. И это было очевидно, особенно в тех случаях, когда композитор обращался к цитате. Такие произведения воспринимались слушателем как «искажение» любимой народной или классической музыки устной традиции, являющейся образцом совершенства, которого достигла монодическая культура на протяжении веков. Богатая в интонационном и ритмическом отношениях монодия, разработанная ладовая система, развернутая по горизонтали

мелодическая линия – вот черты, характеризующие узбекскую народную музыку. И поэтому полифонический линейный способ развития представляется таким же естественным для нее, как растущее дерево со множеством крупных и мелких ветвей...».⁹ Особенно это относится к функциональной классической гармонии, которая в большинстве случаев не всегда удачно сочетается с монодией. Однако, натурально – ладовая структура узбекского традиционного мелоса отлично сочеталась с полифоническими приемами развития: «... в полифонии равноправие голосов раскрепощает..., что отнюдь не противоречит самому духу национальной музыки».¹⁰

Полифония используется Курбановым в основном для индивидуализации и динамизации традиционных форм гомофонной музыки. Она осуществляет весьма значительные композиционные и драматургические функции.

Полифонические средства носят у Т. Курбанова обычно развивающий, динамический характер, они заключают в себе драматическую мощь и энергию движения. Под воздействием полифонии усиливается ощущение процессуальности, текучести формообразования. С другой стороны, полифонические приемы часто придают курбановскому симфонизму интеллектуальный характер, а в сочетании с современными средствами способствуют большей свободе при реализации творческих идей композитора.

Рассмотрим наиболее интересные примеры использования данных приемов развития в симфониях Т. Курбанова.

Полифоническая природа темы первой части Шестой симфонии, которая нами была рассмотрена в первом параграфе главы, нашла отражение на разных масштабных уровнях, в том числе на уровне формы в целом. Это свободная полифонизированная форма, представляющая собой две волны, вторая из которых, более развернутая, насыщенная и превышает

⁹ Курбанов Т. «Полифония в современной узбекской музыке (размышления)» // «Вопросы музыковедения Узбекистана». – Т., 1982. С. 22-23.

¹⁰ Там же, стр. 23.

первую по динамическому уровню. Первый раздел – это экспозиция полифонической формы. Подобно многим фугированным формам она начинается одноголосным изложением темы, что одновременно связано и с монодийной природой тематического материала. Дальнейшие проведения темы представляют контрапунктические сочетания ее мелодического и ритмического вариантов, а также канонические и имитационные проведения. Постепенно тембровая палитра обогащается, охватываются ранее не затронутые регистры. Звуковая панорама расширяется, в чем уже ощущается влияние современного искусства. Во всех трех партиях (скрипки - альты - басы) - свой индивидуальный тональный центр, в результате чего возникает ощущение красочного звукового пятна. Постепенно количество голосов уменьшается, снижается громкостная динамика, знаменуя спад. Этим заканчивается первая фаза – экспозиционный этап развития.

Вторая фаза – разработочный раздел. Здесь тема подвергается различным полифоническим преобразованиям: перестановка различных элементов по горизонтали и вертикали, новые варианты темы, стреттные проведения. В результате композитор достигает новых эмоциональных оттенков последней. Кульминация данного раздела и всей части в целом оформлена в виде ритмической полифонии пластов: каждая линия имеет индивидуальное ритмическое оформление. Именно ритм динамизирует этот этап формы. Фактура уплотняется, активизируется полифоническое развитие, динамика доходит до *fff*, происходит постепенное ускорение темпа, тема проходит в обновленном варианте. На этом завершается вторая полифоническая волна. Три последних проведения темы выполняют функцию репризы-коды, возвращающих к исходному устою. Соответственно, полифонические свойства темы обуславливают и полифонические принципы развития.

Обратимся к другому примеру. Финал Шестой симфонии написан в форме сонатного *Allegro*. Здесь четко представлены все разделы сонатной формы с соблюдением традиционного контраста между темами главной и побочной партий. При этом изложение

тематического материала строится полифонически. В первую очередь, это относится к теме главной партии, которая дана в гетерофонном сочетании голосов.

В разработке, которая полностью построена на развитии этой темы, композитор пользуется принципом фугированного изложения материала и применяет каноническую технику. Начинаясь с одноголосного изложения, тема проходит по всем голосам в политональном сочетании. Причем, квартовая вертикаль, которая была сформирована еще при экспозиционном проведении темы, теперь проецируется на горизонталь. Канон выстраивается по тому же принципу квартности:

ре диез – соль диез – до диез – проведение темы у альтов;
фа диез – си – ми – у виолончелей (см. пример №11):

Пример №11

The musical score for Example 11 is written for three violas and three violas. It is in 3/4 time and features a canon. The top system includes Viola I, Viola II, and Viola III. Viola I and II enter with a melody in the first measure, marked *mf*. Viola III enters in the second measure with the same melody. The bottom system includes three violas (Vla.), which enter in the fourth measure with the same melody. The score consists of six measures, with a repeat sign at the end.

Интересно использованы полифонические приемы в Четвертой симфонии, начало которой представляет имитацию на один звук, проводимый по всем голосам опять – таки с квартовой координацией тонов. В развивающем же разделе композитор

прибегает к контрапунктической технике, сплетая основные темы симфонии.

Укажем на примеры использования имитационной и контрастной полифонии в Девятой симфонии Т. Курбанова. Начальные этапы многих разделов формы связаны с использованием имитационных или стреттных приемов. Во вступительном разделе симфонии – это стреттное проведение материала с квартовым попарным соотношением имитирующих голосов (ц.2). Начало первого, второго и третьего эпизодов представляют короткие имитационные переключки у духовой группы инструментов (ц. 9, 11, 16, 20). А в одном из эпизодов разработочного характера композитор применяет нисходящий и восходящий канон в секунду, основанный на первом элементе основной темы (ц. 15). В кульминационных же разделах симфонии Курбанов привлекает современные средства полифонического развития. Укажем, например, на сложные полиостинатные пластовые образования. Подобные комплексы приходится на самые важные в смысловом значении этапы, после чего фактура упрощается (ц. 13).

Таким образом, полифония в симфониях Т. Курбанова играет основополагающую роль, влияя на семантические и формообразовательные процессы. Имитационные приемы, как можно было наблюдать, преобладают в начальных стадиях форм и их разделов и в большинстве случаев служат для подготовки кульминаций. Заключительные же разделы форм, а также сами кульминации основываются часто на контрастной полифонии. Средствами полифонического письма Т.Курбанов пытается обновить облик национального по характеру тематизма.

Схема 3:

Способы тематического развития в симфониях Т. Курбанова

*мотивная работа
и тематическое
комбинирование
(тема побочной
партии финала
Шестой симфонии)*

*вариационно -
вариантное
развитие (первая
часть, тема скерцо
Шестой симфонии,
ритмическая тема
Четвертой
симфонии)*

*полифоническое
развитие
(начало Четвертой
симфонии, Девятая
симфония)*

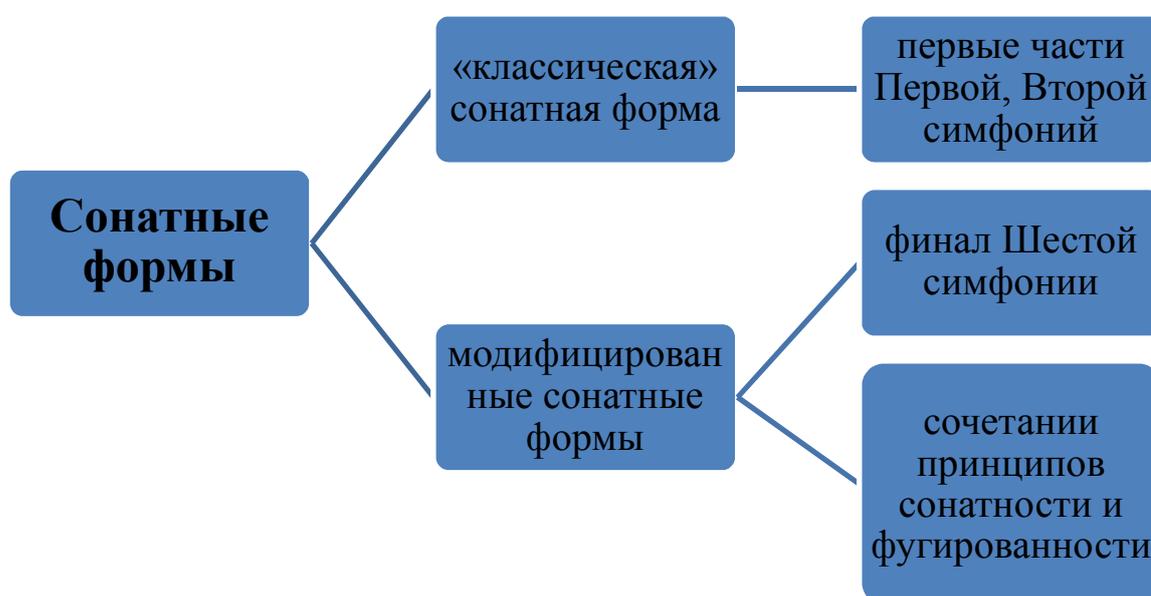
ГЛАВА II. КОМПОЗИЦИОННЫЕ СТРУКТУРЫ И ПРИНЦИПЫ ДРАМАТУРГИИ

2.1. Типовые и нетиповые формы

Относительная внешняя традиционность форм Т. Курбанова, однако, не лишает их индивидуализированности и своеобразия. При более близком рассмотрении в них выявляются некоторые общие тенденции музыки XX века, свидетельствующие о современности музыкального мышления композитора.

Наряду с относительно строго выдержанными композиционными структурами в симфониях Т. Курбанова наблюдаются и весьма индивидуальные решения типовых форм. Это лучше всего видно на примере сонатных форм Т. Курбанова, которые нами разделены на два типа (см. схему 4):

Схема 4:



1. «Классическая» сонатная форма, где композиционные и драматургические грани в общих чертах совпадают и функции всех разделов и частей в целом традиционны. В качестве примеров укажем на Первую и Вторую симфонии композитора. Тенденция к классической ясности форм ощущается здесь определенно. И тот и другой опус представляют собой крупный

четырёхчастный цикл, первые части которого – это традиционное сонатное Allegro торжественно приподнятого характера, основанное на противопоставлении двух образных сфер (темы главной и побочной партий) и соблюдением всех разделов формы.

В сонатной форме Второй симфонии, при общей традиционности и однозначности ее структуры, наиболее своеобразно трактован заключительный предъиктовый раздел разработки. Здесь на доминантовом органном пункте появляется новая тема, выросшая из интонаций главной. Данный раздел, являясь итогом развития в разработке, выполняет значение кульминационного, способствует особой напряженности звучания и вносит перелом в развитие. В репризе это приведет к образному переосмыслению побочной темы. Лирическая в экспозиции, теперь она приобретает уверенное маршевое звучание.

2. Модифицированные сонатные формы, в которых драматургическое развитие протекает относительно независимо от заданной структурной схемы и где часто наблюдается совмещение функций тех или иных разделов.

Характерный для музыки XX века принцип сквозного развития, который ведет к проникновению разработочности во все разделы сонатной формы, весьма ярко проявляется именно в подобных формах Т. Курбанова. Структурная открытость разделов и слитность сквозного развития свойственны финалу Шестой симфонии, который является кульминацией всего цикла и синтезирует все предшествующее развитие. Форма третьей части основана на сочетании принципов сонатности, фугированности и вариантности. По образному соотношению двух контрастирующих тем, которые к тому же соотносятся друг с другом по принципу производного контраста, общему драматическому накалу и напряженности развития, композиционному строению финал представляет собой сонатную форму. Однако, как главная, так и побочная темы подвергаются активному полифоническому, а именно - фугированному развитию, проходя в своем становлении

несколько фаз. Кроме этого, каждая из тем меняется в процессе дальнейшего продвижения благодаря интенсивному интонационному варьированию и применению вариантных методов развития.

Полифоническое развитие финала вуалирует основные разделы сонатной формы – экспозицию, разработку и репризу, поскольку каждый из них построен по принципу динамических волн - нарастаний. Отсутствие четких структурных границ, их сглаженность говорит о воздействии на сонатную форму закономерностей фугированных форм. Активные же разработочные интонационные процессы в изложении и развитии основного тематического материала также являются следствием того, что четкая структурная реприза отсутствует. Вместо репризы – переизложения экспозиции мы сталкиваемся с примером разработки – репризы, где грани между разделами сильно размыты, а интенсивное нарастание напряжения продолжается еще и в коде. Отметим, что в партитуре финала нет ни одного ясно осязаемого каданса, их функцию выполняют унисонные тематические проведения, помогающие определить начало каждого следующего раздела. Таким образом, сонатная форма финала данной симфонии, как мы видим, трактована довольно свободно.

Из вариационных форм Т. Курбанова укажем на вторую часть Шестой симфонии. Это вариации оstinatного типа, где тема практически не меняется. Сама тема – это один из вариантов хорезмского народного танца «Лязги», вернее его ритмизованная попевка. Первоначальное проведение темы однострунно, где несколько раз повторяются кварто – терцовые интонации. Большое выразительное значение выполняет ритм, своеобразный оstinатный усуль, который способствует энергии движения. В процессе изложения тема подвергается вариантным изменениям.

За темой следуют восемь вариаций, где она подвергается фактурным преобразованиям (вариации 1-5), а также жанровым трансформациям (вариации 6-8). Несмотря на то, что в партитуре не указаны границы между вариациями, на слух они осязаемы

весьма определенно, что подчеркивается паузами, резкой сменой темпа, ритма и фактуры.

Первые пять вариаций рисуют картину праздника, безудержного веселья, но представленного в несколько саркастически-гротесковом виде. В первой вариации тема звучит у соло скрипок легко и изящно. Во второй вариации (вторые скрипки и альты с низкими струнными) ее звучание становится несколько тяжеловесным за счет аккордового движения. В третьей вариации тема вновь проходит в партии скрипки, но в медленном темпе, в результате чего имеет речитативный характер. Четвертая и пятая вариации по характеру близки первой. В первых пяти вариациях тема, как уже было отмечено выше, подвергается различным фактурным преобразованиям. В нее вклиниваются глиссандирующие пассажи струнных, колкие угловатые интонации, двойные и четверные ноты, глиссандирующие взлеты на интервал септимы, имитирующие звучание карная, в сопровождающих голосах появляется органнй пункт, контрапунктирующий нетематический материал. От вариации к вариации идет постепенное усложнение фактуры – от одноголосия к сложным образованиям многоголосных линий, организованных полифонически.

Начиная с шестой вариации тема «Лязги» трансформируется уже и образно. Из танцевальной она преображается в похоронную в шестой вариации, чему способствует медленный темп (*Andante*), ритм (чередование $3/8$ и $3/4$), минорный лад (фа минор), характерная ритмическая фигура (восьмая и две шестнадцатые). В седьмой же вариации тема появляется в метре $5/4 \setminus 6/4$, в характерном дутарном звучании (кварто-квинтовые, октавные сочетания), свойственном фольклорному жанру «Тановар». Последняя вариация возвращает к контурам основной темы.

Таким образом, Т. Курбанов совмещает во второй части черты разных жанров узбекской народной музыки сквозь призму современного мировосприятия. Композитор сумел объединить и преобразовать разный по характеру материал. Стремительность же развертывания, острота звучания - все это позволяет говорить о

том, что данная часть выступает в функции скерцо сонатно-симфонического цикла.

В своих симфониях Т. Курбанов не обращался к таким формам, как рондо и трехчастные в их чистом виде. Но у композитора встречаются некоторые весьма индивидуализированные и динамичные формы, основанные на сочетании структурных элементов нескольких форм, в том числе и вышеназванных.

Например, форма одночастной Пятой симфонии представляет синтез элементов сонатности, трехчастности и фугированных приемов изложения. Произведение достаточно четко расчленяется на три крупных раздела, но не по образцу типовой структуры АВА. Три раздела симфонии следуют друг за другом как этапы единого процесса. Можно определить форму этого произведения как трехчастную композицию, разделы которой обладают некоторым функциональным сходством с разделами сонатной формы – экспонирующей, разработочной и репризной. Кроме того, в Пятой симфонии прослеживаются отдельные черты рондообразности.

Трагический тон произведения основан на противопоставлении двух образных начал. Это возвышенная тема «Сегох» и зловещая, наступательная угловатая тема, насыщенная диссонирующими аккордами – кластерами – ритуальный танец дервишей. Соответственно, композитор привлекает и остродинамические принципы развития – прием обнаженного контраста на всем протяжении развития, драматизирующий форму. Конфликтное столкновение этих двух сфер ярко проявляется уже в экспозиционном разделе, который построен по принципу волновой драматургии и приводит к кульминации. Натиск агрессивного начала прерывается проведением темы «Сегох». Здесь же первый раз появляется еще одна тема активно – волевого характера – цитата из революционной песни Хамзы «Ишчилар, уйфон!».

В разработке конфликт - противодействие двух сфер еще более обнажается и заостряется. В центральном фугированном разделе разработки вновь появляется тема из песни Хамзы. Она

же проводится в виде фугато и в репризе, которая выполняет функцию развязки всей драмы. Главная, самая яркая по силе кульминация произведения оттеснена именно сюда. Мощное звучание темы «Ишчилар, уйғон!» прерывается остро диссонирующими кластерами оркестра – выразителями негативного образа. Но завершается симфония проведением темы «Сегох», провозглашающей величие и силу возвышенного начала. Итак, несмотря на то, что Т. Курбанов опирается на национальный по характеру интонационный материал, структура произведения, принципы развития, привлечение остроэкспрессивных средств выразительности не свойственных узбекской музыке, все это драматизирует форму, что соответствует современным композиционным принципам формообразования.

Нетиповые или свободные формы в симфониях Т. Курбанова при всей своей неповторимости все же не отличаются принципиально от всех остальных форм композитора, ибо общие формообразующие принципы, лежащие в основе этих свободных форм, нередко выступали как индивидуализирующие и динамизирующие факторы в формах с типовыми структурами. Среди таких принципов выделим принцип сквозного развития, который становится основной организующей силой, обеспечивающей логичность и целостность музыкальной композиции.

Назовем, например, Четвертую симфонию. Это одночастное произведение, форма которого достаточно нестандартна.

В симфонии выделяются две основные темы. Первая – торжественного характера. Она основана на восходящем движении по квартам, что подчеркивает в ней волевое начало. Данная тема выполняет функцию главной. Композитор неоднократно возвращается к ее проведению на протяжении всего произведения, что позволяет рассматривать последнюю как рефрен рондальной формы.

Вторая тема, речитативная воспринимается как возглас азана, ассоциирующийся с символом пробуждения самосознания народов Востока, наступления нового дня (напомним, что

симфония посвящена странам третьего мира) выступает в данном контексте как побочная. Еще один не маловажный тематический элемент – алеаторический плач женщин – символ страдания и скорби народов третьего мира. Отметим, также соло ударных – усуль, который предстает выразителем активного, динамичного начала.

Структурно в форме симфонии отчетливо выделяются следующие разделы:

1. экспозиционный раздел, представляющий синтез свободной сонатности и формы фугированного типа;
2. развивающий раздел, где темы контрапунктически сочетаются.

Дальнейшее движение идёт по нарастающей. Продолжается ритмическое нагнетание, учащается пульс аккордов - кластеров. Выделить определённые интонационно - тематические элементы практически невозможно. В результате образуются три большие волны, каждая из которых превышает предыдущую по уровню динамики. Итогом развития является главная кульминация (аналогично ката ауджу) – самая мощная по силе точка произведения, которой собственно и заканчивается симфония.

Таким образом, композитор опирается на закономерности нескольких форм:

1. отдельные принципы свободно трактованного сонатного Allegro - наличие образно контрастных тем, ясное разграничение экспозиционного и развивающего разделов, напряженность, динамизм, накал, главным образом, в развивающем разделе формы;
2. закономерности формы фугированного типа – первоначальный показ каждой из тем, а затем их контрапунктическое сплетение в экспозиционном разделе;
3. форма «открытого» типа – наличие первого экспозиционного раздела, середины развивающего характера с генеральной кульминацией, но отсутствие заключительного этапа формы – репризы;
4. проявление принципов рондальности – значимость роли первой темой как основной и появление ее в функции рефрена;

5. особенности формообразования, характерные для монодических жанров (в развивающей части симфонии). Это черты сквозной композиции, построенной по принципу волновой драматургии, т.е. последовательного, многоступенчатого восхождения к главной кульминационной зоне, наподобие катта ауджа. Автор использует и традиционные для монодийного мышления приемы: свободное вариантно - полифоническое развитие тематического материала, прогрессирующее фактурное уплотнение ткани, значимость усильного фактора.

К нетиповым структурам относится и смешанная форма первой части Третьей симфонии, представляющее синтез сонатной формы и фуги. Она выдержана в спокойно – эпических тонах. Это мир глубоких размышлений, мир господства образов сосредоточенных, философских. В основе ее две темы: лирическая тема созерцательного характера и подвижная, танцевальная тема. В них ярко выражено национальное начало: строгость интонационного развития (опора на секундовые интонации, уравновешенность восходяще-нисходящих линий). Ладовая структура представлена широким кругом диатонических образований, огромную роль играет ладовая переменность; характерно ритмическое богатство, частая переменность метра; типична и фактура - одноголосная, что помогает тоньше прочувствовать все нюансы темы. Это как следствие должно повлечь и соответствующие, традиционные по характеру структурно - формообразовательные принципы. Однако в общей конструкции части композитор придерживается норм европейской - полифонической формы - фуги, умело сочетая закономерности европейского мышления с чертами исконно национальными. Вслед за изложением первой темы следует ее насыщенное развитие (интермедийный раздел). Сквозное течение единого интонационного образования подводит к напряженной местной кульминации (малый аудж). Исчерпав возможности своего развития на данном этапе формы, тема возвращается к исходному эмоциональному состоянию.

На фоне колоритных аккордовых созвучий вступает вторая основная тема части, выдержанная в духе народных танцевальных

образцов (выразительность рельефных секундовых интонаций, опевающих ладовые опоры, обилие мелизматике, постепенное расширение диапазона, ритмическая изошренность и т.д.). Она развивается аналогично теме из предыдущего раздела. Средствами полифонического письма (имитации, обращение, увеличение) композитор стремится обновить облик национальной по характеру мелодии. Результатом ее активной разработки является небольшой кульминационный раздел (малый аудж), в котором существенно значение ритмического фактора. Создается полиритмия между мелодией голоса и собственно усольной партией, что типично для национального метроритмического мышления. Можно предположить, что данная тема выступает в роли побочной партии, на что указывает и характерное сопоставление тем в образном плане.

Разработка фугированной формы - это восхождение к главной кульминации - катта аудж, где охватываются новые регистры, уплотняется ткань, происходит дальнейшая активизация свободного полифонического развития. Исключительно большое значение приобретает планировка оркестровой динамики, объединяющей отдельные эпизоды и создающей грандиозное нарастание. Композитор использует здесь колоритные гармонические краски - кварто-квинтовые, секундовые созвучия, подчеркивающие и усиливающие национальный дух музыки. Неторопливый спуск способствует разряжению этого высочайшего эмоционального накала.

Следовательно, в общей структуре части композитор опирается на закономерности нескольких форм: это полифоническая форма двухтемной фуги с ее приемами последовательного развертывания, становления и раскрытия образа, что близко методам развития узбекских профессиональных жанров; отдельные принципы сонатного Allegro – напряженность и динамизм в разработочных разделах формы; и, наконец, особенности формообразования монодических жанров - черты сквозной композиции с кульминацией в третьей четверти формы с последующим возвращением в прежнее состояние. В целом ладоинтонационная,

метроритмическая, композиционная стороны соответствуют стилистике узбекской монодии.

Таким образом, можно заключить, что нетиповые формы имеют в симфониях Т. Курбанова все же первостепенное значение (см. схему 5). Потребность опираться на подобные композиционные структуры проявляется у него в течение всего творческого пути. Все приведенные в работе примеры являются тому доказательством и представляют собой образцы индивидуализированных структур, оригинальность композиционных решений которых, в первую очередь обусловлена замыслом произведения.

Схема 5:

Композиционные структуры в симфониях Т.Курбанова:

традиционные классические формы

(форма сонатного Allegro в первых частях Симфоний №1, 2, вариации оstinato типа в скерцо Симфонии №6)

модифицированные классические формы

(форма финала Симфонии №6 - сочетание принципов сонатности, фугированности и вариантности, форма Симфонии №5 - синтез элементов сонатности, трехчастности и фугированных приемов изложения)

свободные или нетиповые формы

(форма Симфонии №4 – форма «открытого» типа – сочетание принципов свободно трактованного сонатного Allegro, закономерностей формы фугированного типа, проявление принципов рондальности, особенностей формообразования, характерных для монодических жанров)

2.2. Структура и драматургия симфоний

Несоответствие структуры и семантики жанра, свойственное, по мнению М.Арановского, современной симфонии, очень ярко проявляется и в симфониях Т. Курбанова.

Единой постоянной модели симфонического цикла в творчестве Т. Курбанова не установилось (см. схему 6). Количество частей варьируется в его симфониях от одной до четырех, существенно отличаются во многих симфониях и темповые соотношения частей. Тем не менее, общие выразительные функции основных компонентов классического симфонического цикла - сонатного аллегро, медленной части, скерцо и финала - в той или иной форме представлены почти во всех симфониях композитора.

Наиболее полно классическая структура цикла выдержана в Первой и во Второй симфониях. Композиция их не выстроена, однако, по какому-либо единому плану, а соответствует индивидуальной концепции каждой симфонии.

Одна из девяти симфоний Т. Курбанова двухчастна – Третья. Обе части удачно дополняют друг друга. Первая – это сфера размышлений, сфера философской лирики. Вторая – быстрый, жизнерадостный жанрово - танцевальный финал. Яркая национальная по духу, данная часть выполняет функцию скерцо. Опора на жанры профессионального национального наследия соответствующим образом повлияла на своеобразную трактовку европейского симфонического цикла, характеризующуюся его смелым обновлением. Сочинение, с одной стороны, сохраняет, но в обобщенном смысле (в плане масштабности духа, разноплановости образов, их взаимодействия) черты, типичные для европейского жанра. Но с другой стороны, строение цикла отличается индивидуализацией авторского решения, что, прежде всего, видно из его внешней организации. Сочинение представляет собой традиционную для профессиональных монодических жанров двухчастную композицию, отражающую движение от медленной сосредоточенной музыки к ярко-жанровой, энергичной, ассоциирующейся с танцевальным

уфаром. И, именно, лирическая образность, связанная со специфической макомной медитацией, выходит на первый план, подчиняя себе проявление открытой действительности. Национальное ярко проявляется и на уровне приемов развития, и на языковом уровне. Идея двухчастной цикличности, корни которой в монодийной традиции – оказалась, как мы знаем, очень перспективной в дальнейшем развитии многих жанров узбекского композиторского творчества. Концепция же двухчастного цикла Третьей симфонии заключается в подчеркнутом сопоставлении двух основных начал человеческой сущности - медитации и действия.

Две симфонии Т. Курбанова – Шестая и Седьмая – трехчастны. В Седьмой симфонии общие выразительные функции всех компонентов классического симфонического цикла вобщем - то представлены: первая часть – *Allegro assai*, вторая часть – *Adagio*, финал – *Allegro assai*. Обращение к трехчастному циклу здесь связано с вытеснением скерцо.

Зато другая трехчастная симфония Т. Курбанова - Шестая - существенно отличается от типовой модели. В ней можно обнаружить некоторые общие черты с симфоническими циклами Д. Шостаковича: медленная и философски- сосредоточенная первая часть (*Andante*) – своего рода размышления над жизнью, скерцо в качестве средней части (*Allegro assai*). Этическим противовесом грубым и агрессивным образам средней части служит у композитора динамичный финал – итог всего цикла (*Allegro vivace energico*). Причем, как можно заметить, с убыстрением, динамизацией разворачивающихся событий и действия к концу цикла. Следовательно, драматургическая линия развития в Шестой симфонии направлена от субъективного восприятия жизни через гротеск – к объективному позитивному финалу.

Особенность цикла Шестой симфонии заключается в отсутствии «подлинной» медленной части. Несмотря на то, что первая часть выдержана в темпе *Andante*, в целом, всем частям цикла свойственна динамичность развертывания, ощущение действия, что вызвано почти непрерывной пульсацией

остинатных ритмических фонов. В каждой части встречаются лишь отдельные эпизоды, где эта пульсация прекращена. Такие «лирические отступления», моменты созерцания и медитация в рассредоточенном виде осуществляют функцию медленной части симфонии. Медитативность и активное движение – главные составляющие музыкальной драматургии симфонии. Такой вид композиции порождает в произведении воздействие традиций монодического искусства. Кроме того, тематизм всех медленных и быстрых эпизодов симфонии интонационно родственен. В результате возникает ощущение рождения как бы из единого звукового зерна – эмбриона с дальнейшим вариантно – вариационным преобразованием интонационной сферы, создающим впечатление импровизационности, что также типично для профессиональных жанров национального искусства. Таким образом, Т. Курбанов опосредованно претворил в этом сочинении традиции Д. Шостаковича, но на национальном материале.

В Четвертой, Пятой и Девятой симфониях Т. Курбанова количество частей сокращается. Все они одночастны, но композиционный замысел каждой из них отмечен индивидуализацией решения в каждом конкретном случае. Четвертая симфония написана композитором в свободной незамкнутой форме¹¹ (тенденция, характерная для современной музыки), основанной на сочетании принципов свободной сонатности, фугированных форм и закономерностей, характерных для профессиональных жанров монодийного искусства. Пятая симфония представляет собой синтез сонатности, трехчастности и рондальности. Девятая симфония написана в контрастно-составной форме, где органично сочетаются характерные особенности нескольких принципов формообразования: рондальности, вариантно – вариационного развития и закономерностей развитых жанров традиционного наследия.

¹¹ Развитие симфонии подводит к генеральной кульминации, которой и заканчивается сочинение.

Схема 6:

<i>Структура симфоний Т.Курбанова</i>			
классическая структура симфонического цикла (Симфонии №1, 2)	двухчастный цикл (Симфония №3)	трехчастный цикл (Симфонии №6, 7)	одночастный цикл (Симфонии №4, 5, 9)

Несмотря на разнообразие структурных решений цикла в симфониях Т. Курбанова, в их драматургическом строении обнаруживается немало общих черт. В большинстве симфоний композитора вырисовывается следующий драматургический план: так или иначе в итоге развития торжествуют враждебные человеку силы, воплощенные в ожесточенной, грубо механистической остигатной ритмической пульсации, но им противопоставляется этическое самоутверждение человеческой личности в генеральной кульминации. Такая драматургическая концепция развития особенно характерна для зрелых симфоний Т. Курбанова (только в Четвертой симфонии отсутствует кульминация «этического самоутверждения»).

Таким образом, симфонии Т. Курбанова отличаются разнообразием форм, индивидуальностью композиционных решений, основанных на переплетении разных стилевых начал.

ГЛАВА III. ДЕВЯТАЯ СИМФОНИЯ

3.1. Образный строй и тематизм

Девятая симфония – последний опус Т. Курбанова в жанре симфонии (а также одно из последних произведений в творчестве композитора), его «лебединая песня». Композитор, таким образом, как бы обобщает здесь все те накопления, которые были достигнуты им самим на данный момент. Именно поэтому данная глава работы посвящена детальному анализу произведения.

Симфония написана в конце 2000 года (хотя замысел этого произведения возник у автора еще в 90-е годы) и посвящена памяти деда и отца композитора, что во многом объясняет содержание рассматриваемого опуса.

Произведение связано с событиями далёких 30-х годов прошлого столетия, известными как период репрессий. Как описывает супруга композитора И. Мальберг в своем сборнике статей, посвященном Т. Курбанову, он хотел отразить те чувства и переживания, которые испытали его родственники, в тот исторический момент. Последнее и предопределило подобную направленность концепции.¹²

Отец композитора Умар Курбанов был арестован в 1936 году как «враг народа» за два месяца до рождения сына. Вслед за Умаром Курбановым были арестованы и два его младших брата. Об их дальнейшей судьбе родственники ничего не знали. Отца Т. Курбанова впоследствии реабилитировали посмертно, но все эти горькие события, трагедия, которую пережила семья композитора, естественно отложили отпечаток в его душе, о чем он реалистично поведал в своем произведении. Тулкун Курбанов говорил: «Это будет нечто в стиле Франсиско Гойи»¹³, художника которого композитор любил.

Первое исполнение произведения состоялось в 2002 году. Композитор, к сожалению, не дожил до этого знаменательного

¹² Мальберг И. Тулкун Курбанов (сборник статей). Т., 2007. С.36.

¹³ Там же. С.37.

события два месяца, поэтому многие восприняли исполнение этого произведения «...как реквием по самому себе...»¹⁴.

Произведение относится к драматической ветви симфонизма и связано в первую очередь, как было сказано выше, с картинами трагедийного осмысления действительности. Но на самом деле музыка симфонии не так однозначна, она направляет слушателя на путь высоких обобщений. Это извечная в искусстве тема борьбы добра и зла, противостояние высокого духовного и приземленного начал. Борьба противоборствующих начал не обходится без жертв, и их оплакивают оставшиеся в живых.

На сопоставлении двух начал добра и зла выстраиваются вспомогательные антитезы, дополняющие трактовку основных. Это свет и тьма, смерть и светлое будущее. Оппозиция этих начал повлияла не только на драматургию симфонии, но и на разграничение тематических сфер произведения, а также на логику музыки в целом. Причем образы добра и зла в определенных фрагментах могут передавать конкретные формы их проявления. Это – обобщенный показ определенного образа, проявление состояния, оценка действия, ситуация и т.д. Например, воплощением сил зла может быть показ чиновников, пытающихся изо всех сил угодить высшему руководству, и изображение подхалимистого смеха этих чиновников, и сцена медленно удаляющегося поезда, навсегда увозящего любимого человека.

В противоположную сферу входят все светлые образы, настроения и состояния, которые передают красоту внутренней гармонии, высокий духовный посыл.

Так, воплощением в симфонии высокой духовной образной сферы является основная тема симфонии, заимствованная из макама «Сегох». Данная тема проходит в произведении несколько раз, приобретая разные смысловые оттенки.

При своем первом появлении она звучит у низких духовых (тембр тромбонов и тубы). Здесь теме придан торжественно – трагический характер (см. пример №5).

¹⁴ Там же. С.37.

В теме, как мы уже писали выше, выделяется четыре структурных элемента. Первые два такта – это ее ядро, двухзвучный мотив, таящий огромные потенциалы для развития. Здесь оспариваются две ладовые опоры (ля - си), ощущается тонкая игра ритмических акцентов (мотив, несмотря на то, что начинается с акцентной первой доли, имеет ямбическую устремленность к более весомому и долгому тону си, в результате именно последний воспринимается на данном участке как главная ладовая опора), интересно использован прием динамического нагнетания и спада.

Дальнейшее течение этого начального зерна реализуется как эволюционный процесс его последовательного обновления, способствующий наиболее полному раскрытию заложенных выразительных возможностей.

Так, второй элемент (т.т.3-5) расширяет диапазон до терции (включение новой ладовой опоры - тон «до») с последующим секундовым нисхождением ко второй ступени (нисходящие секундовые ходы часто ассоциируются в музыке с интонациями плача, что в дальнейшем развитии проявится в полной мере и станет основой для построения целого раздела). Этот элемент повторяется дважды.

Третий элемент темы (т.т.6) – синкопированное пунктирное движение с оттенком танцевальности повторяет мелодическое движение первых двух элементов.

И, наконец, заключительный элемент (т.т.7-8) – возвращение к первоначальному устою (нижнему).

Связь с национальными основами мышления очевидна: строгость интонационного развития (опора на секундовые интонации, уравновешенность восходяще-нисходящих линий), что, в общем - то отражает и универсальные закономерности мелодического движения; однако в связи со спецификой ладовой окраски эти закономерности обретают индивидуальный характер. Ладовая структура представлена диатоническими образованиями, огромную роль играет ладовая переменность; характерно ритмическое богатство, частая переменность метра; типична и

фактура – одноголосная (унисонное изложение), что помогает тоньше прочувствовать все нюансы темы.

При втором проведении тема звучит у струнной группы инструментов (см. пример №12). Несмотря на то, что композитор использует теплый тембр струнных, трагический характер темы здесь обостряется за счет появления форшлагов во втором и третьем элементах, что еще более подчеркивает ламентозный характер звучания, а также изменения ритмического рисунка в первом элементе (более нервное, импульсивно - заостренное движение в пунктирной фигуре за счет использования шестнадцатой длительности).

Отметим и такую важную деталь. Тема расширяется в диапазоне. Сначала она звучит, как и в первый раз в а – moll, но введение форшлага раздвигает звуковой объем темы до кварты (при первом проведении, напомним, это была терция):

Пример №12

Violin I
Violin I
Violin II
Violin II
Viola
Violoncello
Contrabass

ff
ff
ff
ff
ff
ff
ff

Затем композитор повторяет тему на иной высоте – ундецимой выше. Подобный прием – переинтонирование или транспонирование основного материала в более высокий регистр – типичная черта развития в традиционных жанрах узбекской музыки как способ выделения смыслового кульминационного построения, что согласуется с национальным по характеру материалом.

Изменяется и ладовое наполнение данного отрезка темы, поскольку вместо диатоники, она насыщена полутоновыми хроматическими интонациями. Привлекая современные выразительные средства, композитор доказывает художественную продуктивность их взаимоотношения с национальным началом (см. пример №13):

Пример №13

The image shows a musical score for Example No. 13. It consists of seven staves. The top four staves are for string instruments (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello), and the bottom three staves are for a synthesizer (C1, C2, and C3). The music is written in a key with two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The tempo and dynamics are marked 'mf' (mezzo-forte). The score shows a quartet of strings playing a melodic line, with the synthesizer providing a harmonic accompaniment. The music is characterized by a steady, unhurried movement of quartal chords, typical of medieval Gregorian chant.

Третье проведение темы раскрывает новые смысловые и образные грани. Это кульминация выражения высокого духовного начала. Тема излагается у струнных (партия каждого инструмента - *divisi*), деревянно – духовых, трубы и синтезатора в квартовой дублировке, что усиливает ее эмоциональное восприятие. Мощное звучание практически всего оркестра в сочетании со специфическим тембром синтезатора, имитирующего звучание органа, мерное, неспешное чередование квартовых созвучий в специфической диатонической окраске, символизирующих устремленность вверх, типичная аккордовая фактура – все это вызывает ассоциации с церковными средневековыми хоралами. Отметим плагальную направленность этого квартового диатонического движения (плагальность, квартовые параллельные созвучия, квартовая координация опорных тонов показательны как для образцов узбекского традиционного музыкального творчества, так и для средневековой ладовой организации), в заключении, однако, сменяющуюся целотоновой

последовательностью, как напоминание о неизбежном роке, давящем над человеком (см. пример №14):

Пример №14

The musical score for Example 14 is a full orchestral score with piano accompaniment. It consists of 20 staves, each representing a different instrument or section. The instruments listed on the left are: Fp (Piano), 2Fe (Flutes), 2Ob (Oboes), Cp (Clarinet), 2Cl (Clarinets), 2Fg (Fagots), Cor 1/3 (Cor Anglais), Cor 2/4 (Cor Anglais), 2 Trbe (Trumpets), Trombone 1/2 (Trombones), Tuba, Violin I (Violins), Violin II (Violins), Viola, Violoncello (Violoncellos), Contrabass (Double Bass), Sinter (Timpani), and Pffe (Percussion). The score is written in a common time signature (C) and features a complex harmonic structure with many chords and melodic lines. The piano part (Fp) is particularly prominent, with many chords and melodic fragments. The orchestral parts are also complex, with many instruments playing chords and melodic lines. The overall texture is dense and dramatic, reflecting the 'inevitable fate' mentioned in the text.

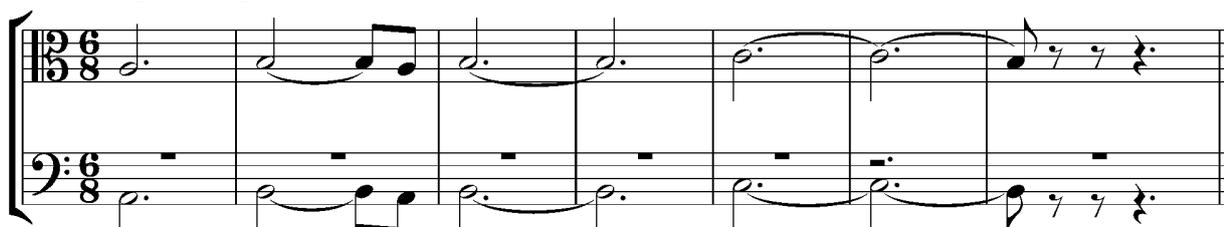
The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second and third staves are treble clefs with block chords. The fourth staff is a treble clef with block chords. The bottom staff is a bass clef with a bass line. The music is in a key with one flat and a 4/4 time signature.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second staff is a treble clef with a melodic line. The third staff is a bass clef with a bass line. The bottom staff is a bass clef with a bass line. The music continues from the first system.

The third system of the musical score consists of nine staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second and third staves are treble clefs with block chords. The fourth staff is a treble clef with block chords. The fifth staff is a bass clef with a bass line. The sixth and seventh staves are bass clefs with block chords. The eighth staff is a bass clef with a bass line. The bottom staff is a bass clef with a bass line. The music continues from the second system.

При четвертом появлении у тромбонов и тубы облик темы в корне меняется. Низкий регистр духовых, новое метроритмическое (6\8 вместо 4\4) оформление придают ей решительный, гневный характер (см. пример №15):

Пример №15



Наконец, последнее, завершающее проведение темы у трубы и гобоя звучит триумфально, подобно торжественному гимну (символичен в данном случае тембр трубы), как символ победы над темными силами зла. Здесь мелодия полностью диатонична: b-moll – полутоновое соотношение в сравнении с основными проведениями темы в a-moll.

Воплощая победный образ света и добра, композитор дает теме развернутую мелодическую характеристику. Она выразительна, широкого дыхания, диапазона (диапазон темы здесь раздвинут до октавы) и объема (сначала тема излагается от си бемоля, затем транспонируется на чистую кварту вверх и в заключительном дополнительном проведении направляется к верхней тонике, занимая, таким образом, 20 тактов). В ней преобладает восходящая направленность (восхождение в том числе подчеркнуто и тем, что мелодия звучит в данном случае выше на полтона привычного ее проведения), устремленность вверх, словно непокоренный дух уносится ввысь – в высшие сферы бытия (см. пример №16):

Пример №16

The musical score for Example No. 16 is presented in four systems, each with two staves. The first system begins with a 'Solo' marking and a dynamic of *f*. The second system starts at measure 8. The third system starts at measure 14. The fourth system starts at measure 19 and concludes with a dynamic of *ff*. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

В симфонии есть еще одна тема, относящаяся к данной образной сфере. Это речитация соло фагота наподобие чтения суры в память о погибшем герое. Она производна от главной темы, а точнее представляет собой ее свободное вариантное преобразование. В основе те же секундовые восходяще – нисходящие интонации в свободной метро – ритмической организации (см. пример №17):

Пример №17

The musical score for Example No. 17 is presented in three systems. Each system consists of three staves: Fag. I solo (top), Cilli (middle), and C. Basso (bottom). The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The Fag. I solo part features a melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The Cilli and C. Basso parts provide a harmonic foundation with sustained notes and occasional triplets. The score is marked with '3' above certain notes, indicating triplets. The overall structure is characterized by a descending melodic line in the Fag. I solo part, which is punctuated by pauses and fermatas, creating a sense of breath and phrasing.

Фразы отделяются друг от друга наподобие смены дыхания чтеца, в партитуре же признаками цезур являются паузы и ферматы, остановка на главном устое. При общей нисходящей направленности мелодического движения каждая последующая фраза звучит выше предыдущей, тем самым способствуя расширению звукового пространства и опять – таки символизируя устремленность вверх. Так, первая и вторая фразы построены на секундовых интонациях, третья и четвертая начинаются квартой выше, а пятая и шестая – квинтой выше¹⁵, причем каждая из них возвращается к одной опоре – тону до. Весь же этот выразительный декламационный раздел выдержан в смешанном

¹⁵ Аналогично поднятию эмоционально – выразительного тонуса во время молитвы в важные смысловые моменты.

ладу эолийско – дорийского наклонения. Состояние возвышенной, тихой отрешенности – так можно охарактеризовать образную сферу данного этапа произведения.

То же можно сказать и об интонационном строе противоположной образной сферы. Темы здесь очень кратки и не обладают выразительным мелосом. Они насыщены жесткими, колкими и угловатыми интонациями, ходами на хроматические интервалы и составлены либо из однотипных, будто бы топчущихся на месте оборотов (например, тема вьюги, тема песенно – танцевального раздела) (см. примеры №18 а, б):

Примеры №18

а) Тема вьюги

б) Тема песенно – танцевального раздела

Либо представляют собой стремительный пробег поступенно вниз (отрезок хроматической гаммы) (см. пример №19):

Пример №19



В некоторых же случаях прямолинейный спуск чередуется с движением по звукам септаккорда от одной акцентной доли к другой («смех» валторн) (см. пример №20):

Пример №20



Musical notation for Example 20, showing a sequence of notes with 'ord' markings and dynamic markings 'p' and 'mf'.

7

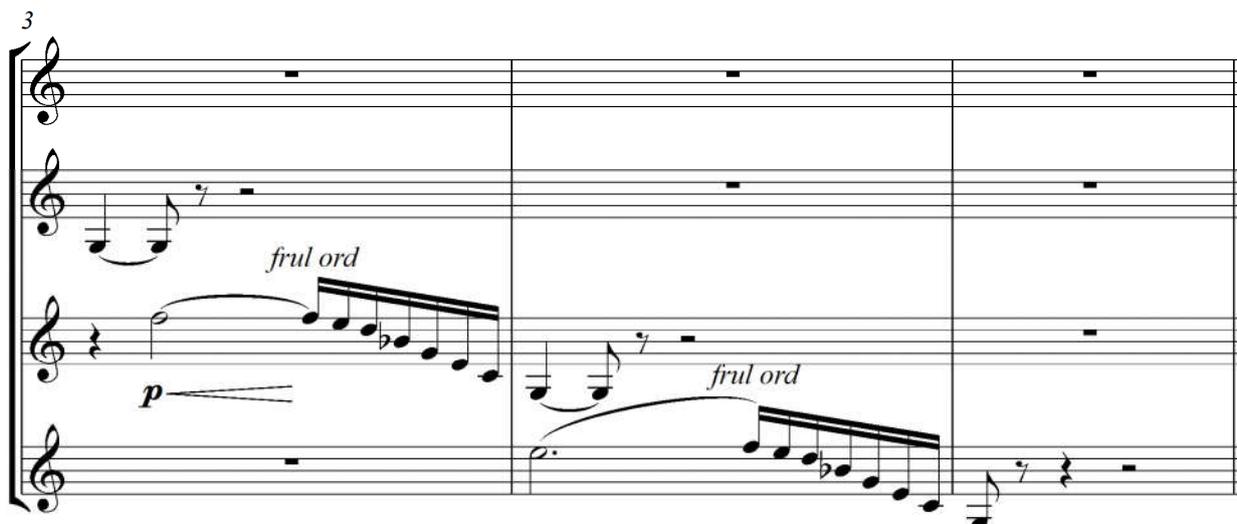
Fl.
Fl.
Fl.
Fl.

9

Fl.
Fl.
Fl.
Fl.

frul ord

p
frul ord
p



В симфонии выделяется еще одна тема, которая звучит в эпизоде свадебного обряда. Яркая, танцевальная по характеру она близка фольклорным образцам узбекской музыки (см. пример №7).

В интонационной органике всей оркестровой ткани автором заложен глубокий смысл. Разграничение образных сфер идет по принципу «высокое духовное – низкое приземленное», т.е. высокие помыслы, идеи противопоставляются низменным чувственным.

При внимательном вслушивании обнаруживаются точки соприкосновения между интонациями, характеризующими как положительные, так и отрицательные действующие силы. Музыкальные темы создаются на основе комбинирования небольшого количества строительных единиц – попевок. Интонационная основа каждой из них неизменна. Но темы родственны не целиком, а отдельными интонациями. Индивидуальную неповторимость они приобретают благодаря ритмическому и фактурно – тембровому оформлению.

В целях дифференциации образов Т. Курбанов прибегает к созданию комплексного тематизма, в котором первостепенные смысловые функции выполняют тембр, регистр, фактура и ритм. Соответственно, семантическая функция темы и ее дальнейшее развитие зависит от того в какой контекст она попадает в каждом конкретном случае.

Так, например, первое проведение основной темы на *ff* в низком регистре медно – духовых (тромбона и туба) в неторопливом мерном движении (*Moderato*) имеет торжественный, но несколько трагический характер. Ей неизменно контрапунктирует остигатный ускуль ударных. Тема звучит на фоне остальных деревянных и медных духовых инструментов, причем в партии каждого инструмента свой тематический материал, имеющий индивидуальное ритмическое оформление. У флейты – пикало это восходяще – нисходящий пробег, основу которого составляет сцепление двух тетракордов (фа-си бемоль и до-фа) с прикреплением сверху м.2, что в целом образует диапазон остродиссонантной малой ноны. У флейт – полутоновые интонации – стенания, причем у вторых флейт – они же, но в ритмическом уменьшении. У первых гобоев – неторопливое секвентное восхождение триолями из половинных длительностей, а у вторых – они же в уменьшении. У кларнетов – триольное кружение. У двух фаготов – противоположно направленное хроматизированное движение. У труб – имитационные переключки. У валторн – глиссандирующие взлеты на малую септиму. Отметим также, что в партии каждого инструмента выделяется свой опорный тон, к которому в итоге приводит движение. В целом образуется современный по звучанию полиостинатный, политембровый пласт, что способствует созданию атмосферы тревоги и подчеркивает трагедийный характер звучания.

Приведем еще один пример. Тема звучит в низком регистре тех же тембров тромбона и тубы, но уже не в четырехдольном метре, а на 6/8 и в более подвижном темпе – *Allegro moderato*. Интонационная основа ее сохраняется, но благодаря иному темповому, метрическому и ритмическому оформлению меняется и ее смысл. Теперь она звучит гневно - протестующе. Наступательный решительный характер подчеркивается ритмом усюля в партии ударных инструментов (тарелки, литавры, к которым добавлена нагора), ритмоформула которого к тому же устанавливается ранее звучания основной темы. Она же и задает

соответствующий тон всему этому разделу. Еще один полиостинантный ритмический пласт – в партии струнных.

В том случае, когда основная тема представлена в кантиленном звучании мягких тембров, преимущественно струнных, деревянно – духовых (в высоком регистре), а также медных (в среднем регистре), которым доступно мягкое звукоизвлечение (валторна, труба) она имеет смысловое значение света, торжественной возвышенности. Эти разделы выполняют функцию кульминационных.

Совсем иное впечатление - при втором проведении темы у струнных. Она звучит дважды. Сначала в среднем регистре в протяжном темпе *Largo*, а затем поднимается секвентно вверх. Создавшаяся поначалу атмосфера спокойствия, некоего умиротворения тут же прерывается грозными ударами литавр (в основе – нисходящий спуск по квартам), которые направляют развитие в иную плоскость. И далее следует второе проведение. Несмотря на то, что тема звучит в высоком регистре струнной группы, она приобретает взволнованно – напряженный характер, поскольку насыщается хроматическими интонациями.

Апофеозом торжества высокого духовного начала является последнее кульминационное проведение темы у трубы и гобоя. Мелодия начинается в среднем регистре с постепенным переходом в высокий, что передает ее неземную легкость и полетность и символизирует духовное восхождение, стойкость, веру в светлые идеалы. Величественность момента подчеркнута утвердительным звучанием остигатной ритмоформулы медных инструментов, контрапунктирующих теме вплоть до ее окончания.

Таким образом, тема, помещаясь в разных слоях фактуры, в разных тембрах, регистрах, ритмах становится носителем разных конкретных смыслов.

Велика роль тембровой драматургии и в обрисовке тем, воплощающих силы зла. Изложение тем здесь преимущественно поручено духовым инструментам (чаще медным) и ударным, но в отличие от вышерассмотренной образной сферы, звучат они в жестких ритмах. Первостепенно важным является

использование выразительных эффектов оркестровых инструментов. Это шумовые эффекты, воспроизводимые на синтезаторе, стук клапанами у духовых, прием *glissando*, жужжащий прием тремоло (*frullato*) у валторн, удар колокола и другие.

Отметим роль звукоизобразительности. В качестве примера приведем эпизод вьюги и постепенно удаляющегося поезда. Так, в первом случае остигато повторяющаяся двухтактовая полутоновая попевка исполняется сначала в низком регистре виолончелей и контрабасов. Затем приемом стреттного наложения в прогрессирующем ритмическом уменьшении постепенно продвигается в средний регистр и проводится у альтов и вторых скрипок. И, наконец, в высоком регистре - у первых скрипок, охватывая огромное звуковое пространство в четыре с половиной октавы, вызывая ассоциации приближающейся вьюги. Образующийся в результате полиостинатный пласт рисует жуткую картину воя и гула, пробуждая ощущения страха и смятения, предчувствия надвигающейся беды (см. пример №21):

Пример №21

The musical score for Example No. 21 consists of seven staves. The top two staves are for Treble Clef instruments (Violins I and II), and the bottom three staves are for Bass Clef instruments (Violas, Cellos, and Double Basses). The score is divided into two main sections. The first section, from measure 1 to 4, features a melodic line in the bass clef instruments, starting with a *tr* (trill) and a triplet of eighth notes. The second section, from measure 5 to 8, features a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef instruments, with a *mf* (mezzo-forte) dynamic marking. The pattern is characterized by a steady eighth-note pulse, with some notes beamed together in groups of six. The score includes various articulations such as slurs, accents, and dynamic markings like *mf* and *tr*.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top five staves are treble clefs, and the bottom five are bass clefs. The notation includes:

- Measures 1-4: All staves contain whole rests.
- Measure 5:
 - Staff 4 (Treble): *mf* sixteenth-note run.
 - Staff 5 (Bass): *mf* sixteenth-note run with fingerings 6 and 6.
 - Staff 6 (Bass): Sixteenth-note run with fingerings 5 and 5.
 - Staff 7 (Bass): Triplet of eighth notes with *mp* dynamic.
 - Staff 8 (Bass): Triplet of eighth notes with *mp* dynamic.
 - Staff 9 (Bass): Triplet of eighth notes with *mp* dynamic.
 - Staff 10 (Bass): Triplet of eighth notes with *mp* dynamic.
- Measures 6-8: All staves contain whole rests.
- Measure 9:
 - Staff 4 (Treble): *mf* sixteenth-note run.
 - Staff 5 (Bass): *mf* sixteenth-note run with fingerings 6 and 6.
 - Staff 6 (Bass): Sixteenth-note run with fingerings 5 and 5.
 - Staff 7-10: All staves contain whole rests.
- Measure 10: All staves contain whole rests.

The second system of the musical score consists of ten staves. The top five staves are treble clefs, and the bottom five are bass clefs. The notation includes:

- Measures 1-4: All staves contain whole rests.
- Measure 5:
 - Staff 3 (Treble): *mf* nine-measure melodic phrase.
 - Staff 4 (Treble): *mf* seven-measure melodic phrase.
 - Staff 5-10: All staves contain whole rests.
- Measures 6-10: All staves contain whole rests.

8

Аналогичные зримые образы возникают и во втором эпизоде. Изложение здесь поручено одним ударным инструментам (сначала - тарелки, барабаны, литавры, а в дальнейшем подключаются нагора и дойра). Чередование разделов идет подобно сменяющим друг другу картинам – кадрам. Границы разделов отмечены новым темповым обозначением с постепенным его ускорением к концу: поезд начинает медленно отходить от вокзала (*Moderato*), постепенно ускоряет свой ход (*Allegro moderato*) и, удаляясь, скрывается из вида (*Allegro vivace*). В создании данного тематического комплекса композитор выразительно использует темброво – динамические возможности инструментов. Неторопливые, размеренные удары литавр на «р» становятся все более активными, напористыми, учащается их ритмическая пульсация, динамика доходит до *ff*, темп настолько ускоряется, что композитор делает ремарку «играть импровизационно».

Мастерски Т. Курбанов применяет здесь и различные приемы полиметрии и полиритмии (индивидуальная метро – ритмическая сетка в партии каждого ударного), в том числе прибегает к частой смене метра, достигая нужного эффекта. Например, четырехдольность сменяется трехдольностью, затем пятидольностью подобно движению поезда, который раскачивается по мере того, как набирает скорость и лишь в завершении устанавливается четкая четырехдольность.

Таким образом, симфония отмечена яркой образностью. Главная тема макома «Сегох», претерпевающая различные трансформации на протяжении всего произведения, является основным носителем идеи и стержнем симфонии.

3.2. Особенности композиции

Девятая симфония одночастна. Форма произведения построена по принципу контрастного сопоставления темы - рефрена и ряда эпизодов различного характера.

В основе темы - рефрена – макомные по своему происхождению интонации (цитата из макома «Сегох»). И, аналогично образцам этого жанра профессиональной музыки устной традиции, специфика драматургического развития данного тематического комплекса: его становление, рождение из начального, мрачного по своему характеру мотива - зерна и постепенное восхождение к кульминации. При каждом очередном появлении тема звучит у разных инструментов, составов, получая тем самым новую окраску. Можно говорить о следующих её ипостасях: от простого плача - страдания (у струнных инструментов), скованного говора - речитации (у духовых) к возвышенному, наподобие чтения суры коранического текста звучанию в самый значительный в смысловом отношении момент произведения. Это - одна из мощнейших кульминаций и всего сочинения, и в частности данной темы.

Побочные эпизоды - разделы также подчинены раскрытию главной концепционной идеи. В основе их - разнообразные варианты темы народного происхождения танцевального

характера. Но это отнюдь не бытовые зарисовки, отражающие жизнь народного края. Здесь на первый план выдвигаются гротеск и сарказм, связанные с воплощением второй, оборотной стороны образного начала.¹⁶ Создаваемые ощущения еще более усугубляются за счет специфической тембровой выразительности, являющейся результатом необычной трактовки оркестровых инструментов. В качестве таковых, к примеру, назовем глиссандирующие подъезды валторны, злые, издевательские, съезжающие интонации других духовых в одних случаях, и нарочито неумеренное и как бы неумелое их использование в других, изображение смеха и т.д. Даже ритмы нагоры, дойры, воспроизводящие усульные формулы, воспринимаются слишком прямолинейно и упрощенно.¹⁷ Однако не только подобные настроения являются определяющими в этих разделах. На всем протяжении звучания постоянно ощущаются напряженность и тревога, что естественно, ведь композитор хотел выразить трагедию личности, изолированную от общества, лишенную возможности общения с близкими людьми. И использование синтезатора, имитирующего вой ветра, звучание органа, трагические удары колокола, которые составляют органическое свойство данной музыкальной мысли (Курбанов очень тонко чувствует выразительность оркестровых тембров), как нельзя лучше передают состояние одиночества - настроения все больше и больше овладевающего человеком. Этим обуславливается и экспрессивность музыкального языка, и остро динамические принципы развития (постепенное наложение на

¹⁶ Эта образная линия, берущая свое начало от Г. Малера, а далее Д. Шостаковича была прекрасно разработана Т. Курбановым и в Шестой симфонии.

¹⁷ В разделах же основу, которых составляет развитие темы-рефрена, оркестровые инструменты трактуются совершенно по-другому. Их использование здесь отличается естественностью. Совмещение двух полярно противоположных принципов трактовки инструментов - важный фактор драматургического значения в симфонии. Именно посредством оркестровой драматургии композитор показывает эти два контрастных мира.

звуковую ткань все новых диссонирующих пластов, нагнетание громкостной динамики, учащающийся пульс аккордов - кластеров, ускорение темпа).

В результате в произведении можно выделить два полюса. На одном - духовная, нравственная сфера, связанная с возвышенными, человеческими идеалами - счастьем, разумом, бытием. На другом - то негативное, что олицетворяется с трагедией, хаосом, небытием. Различные типы музыкальной материи, соответствующие каждому из начал, сталкиваясь, рожают яркие ассоциации и образы. Композитор смело организует течение музыки, добиваясь контрастов, составляющих основу композиции симфонии. Непрерывному нанизыванию контрастных структур противостоит строгая логика последовательного и непрерывного развертывания всех этапов, предстающая как единая целая художественная концепция, смысловое и образное единство высшего порядка.

Приведем общую схему произведения:

синтезатор, струнные	Largo			Вступление
тромбоны и тубы	Moderato	A		Главная тема
деревянно-духовые, труба	Allegro	B		Эпизод
валторны	Allegro moderato	C		Эпизод
струнные	Largo	A₁		Главная тема
валторны	Moderato	D		Эпизод
труба 2 раздел – тарелки, барабаны, литавры,	Allegro – Allegro moderato – Allegro vivace	B₁		Эпизод
струнные, духовые, синтезатор	Largo	A₂		Главная тема
валторны	Moderato	D₁		Эпизод
деревянно-духовые, нагара	Allegro moderato	E		Эпизод
Тромбон	Allegro moderato	A₃		Главная тема
струнные	Moderato	D₂		Эпизод
Фагот	Adagio	A₄		Главная тема
гойой, труба	Moderato	A₅		Главная тема

Как видно из схемы, в структурном отношении произведение представляет сквозную одночастность, в которой решающее значение приобретает принцип рондальности. С одной стороны, такая организация связана с европейской традицией. Но с другой стороны - каждое повторное проведение основной темы, сквозное развитие этого интонационного тезиса - характерная черта традиционных узбекских жанров, прежде всего инструментальных, в которых рефренность выполняет первостепенную функцию.

Далее. В симфонии явно намечаются особенности контрастно – составной формы (термин предложен В. Протопоповым), так как сочинение базируется на контрастном сопоставлении (темповом, тематическом, ладотональном) главной темы и ряда эпизодов: лирически - сосредоточенных, медленных и динамически - активных. В результате образуется двухплановость драматургии – два противоположных друг другу мира образов: философско-повествовательный и динамично-развивающий.

Закономерности контрастно – составной формы в структуре симфонии проявляются и во внутренней группировке ее разделов следующим образом:

1 раздел	2 раздел	3 раздел	4 раздел	5 раздел
ABC	A ₁ DB ₁	A ₂ D ₁ E	A ₃ D ₂ A ₄	A ₅

Возвращение главной темы – рефрена отделяет один «микроцикл» от другого. Так, выявляется трехчастность в чередовании разделов как безрепризного типа со схемой ABC, A₁DB₁ или A₂D₁E, так и репризного типа со схемой A₃D₂A₄. Главная особенность формы заключается здесь в сочетании многочисленности составляющих ее разделов с непрерывностью общей линии развития. Внутренняя организация разделов так же основана на принципе контрастного образного сопоставления.

В заметно выраженной двуплановости образов симфонии дает о себе знать национальное музыкальное мышление композитора, которое исходит от особенностей макомных принципов развития. Это, во-первых, сказывается в организации структуры произведения с соблюдением характерного типа соотношений между разделами, где важнейшая роль остается за медленной музыкой сосредоточенно - философского толка с постепенным раскрытием темы. Образующаяся в результате контрастно-составная форма - несомненно, аналог структуры макомных образцов. Во-вторых, композиция сочинения, все ее составляющие разделы разворачиваются по принципу последовательного, многоступенчатого восхождения к кульминационной зоне - ауджу, где используются традиционные для этих разделов формы (имеется в виду традиционные для монодического мышления) приемы: свободное вариантно - полифоническое развитие материала, прогрессирующее фактурное уплотнение ткани, значимость усильного фактора.

Приемы вариантно - вариационного преобразования особенно ярко проявляют себя в изложении главной темы симфонии. Все ее проведения построены в целом по принципу поэтапной динамизации волнообразного движения, фактурного нарастания звучности, расширения масштабов, достигающего своего апогея в главной кульминации, которая сдвинута к концу произведения. Это так называемая «открытая» или незамкнутая форма, поскольку кульминация завершается на пике восхождения, не имея эмоционального спада. Основной композиционной идеей симфонии является постоянное нарастание динамики на протяжении всего произведения с прогрессирующим к концу. И поэтому, сочинение не заканчивается, а как бы прерывается.¹⁸

Отметим, что принцип рондальности, являющийся ведущим в композиционной структуре сочинения также, с

¹⁸ Здесь ощущается связь с творческими принципами Г. Малера, его склонностью к открытой форме, что особенно проявляется в его ранних симфониях. В дальнейшем эту традицию продолжил и Д. Шостакович.

одной стороны, скрепляет форму, способствуя ее целостности, а с другой – способствует разомкнутости, бесконечности ее развития. Черты открытости формы усиливает и функционально двойственный заключительный аккорд, что связано с переменностью диатонических ладов в национальной монодии (ля бемоль - ми бемоль – си бемоль), а потому требует своего дальнейшего продолжения.

Незамкнутости симфонии содействуют и признаки вариационной формы как формы второго плана. Введенное Б. Асафьевым понятие «разомкнутая форма», он относил именно к вариационным композициям, могущим в потенции быть бесконечно развиваемыми.¹⁹ В данном опусе возникают аналогии с вариациями рассредоточенного типа: «Следуя друг за другом, вариации образуют вариационный цикл, но в более широкой форме могут перемежаться с каким-либо иным тематическим материалом, тогда складывается так называемый рассредоточенный вариационный цикл. В обоих случаях единство цикла определяется общностью тематизма, вытекающей из единого художественного замысла, и целостной линией музыкального развития, диктующей применение в каждой вариации тех или иных приёмов варьирования и обеспечивающей логическую связность целого».²⁰ Это позволяет говорить о форме так называемого второго плана, понятие которой и было собственно введено В. Протопоповым: «... в силу богатства содержания, разнообразия тематизма и его развития, в крупной форме могут образоваться - и нередко образуются - тематические соотношения не только первого, но и второго плана... Форма второго плана - это «рассредоточенная» форма. Ее части переброшены, как арки, через контрастные эпизоды и располагаются «чересполосно», а

¹⁹ Асафьев Б. Избранные труды. Т.1. М., 1952. С.41.

²⁰ Протопопов В. Вариационные процессы в музыкальной форме. М., 1967. С.47.

не подряд одна за другой. В то же время последование их вполне закономерно».²¹

Здесь уместно привести цитату из исследования Н. Кадыровой: «...непрерывный процесс вариантно – вариационного развертывания..., наличие в макомах вариационной расщеплено формы «второго плана», ладовой переменности, усиление развития к концу, тональная незамкнутость некоторых макомных циклов... сближает их конструкцию с открытыми, разомкнутыми композициями».²² Таким образом, смыкаются традиции композиторской и профессиональной музыки устной традиции.

Т. Курбанов использует в произведении и нетрадиционные для узбекского национального искусства остросовременные средства и техники композиции: поток сонорных масс, выдвигающий на первый план тембровое начало, оркестровые кластеры, алеаторическую диссонирующую вертикаль. Но все эти приемы композитор трактует не как красочное дополнение к привычной инструментальной палитре, а как основное выразительное средство музыки, помогающее созданию трагического тона симфонии.²³

Резюмируя, можно заключить, что в процессе создания данного симфонического опуса Курбанов использует различные традиции: классические – европейскую и национальную, современные. Эти богатые накопления существуют для композитора не как предмет подражания, а как объект выявления еще не использованных их резервов. Рассмотренный опус – пример свободного художественного самовыражения

²¹ Протопопов В. Вторжение вариационности в сонатную форму // «Советская музыка», 1959, №11. С.152.

²² Кадырова Н. Тематизм и форма в симфонической музыке Узбекистана. Т., 1989. С.122.

²³ Поиск подобных, новых для узбекской и вообще восточной музыки выразительных средств, технических приемов был начат композитором еще в его Четвертой симфонии, посвященной теме антиколониальной борьбы.

неповторимой авторской индивидуальности, проявленной при трактовке классической симфонии. Если в предыдущих симфониях композитора при всей новаторской трактовке их циклов явно присутствовали оба начала - европейское и национальное, то здесь – полный отход от традиционного цикла классической симфонии. Связь с европейским жанром прослеживается только в концептуальном плане.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Развитие музыкальной культуры современного периода обусловлено активным диалогом культур. Картина художественных исканий отмечена разнообразием поисков и стилевых решений. Отсутствует некое единое порождающее стилевое начало, которое ранее служило отправным моментом для формирования индивидуальных композиторских стилей. Возрастает значимость субъективного фактора, расширяются возможности проявления творческой инициативы.

В узбекской музыке на современном этапе также происходят сложные художественные явления. Композиторы привнесли новые образы, темы, выразительные средства, расширившие и обогатившие стилистический диапазон национальной музыки достижениями композиторского творчества XX века, новым отношением к фольклору и профессиональной музыке устной традиции.

Творчество Т. Курбанова является показательным в этом плане. Оно выделяется сочетанием высоко профессионализма и глубокой осведомленностью в разных видах музыкального творчества: классического, традиционного национального и современного. Именно такое сочетание делает его произведения, в том числе симфонические интересными.

Т. Курбанов обладал редким чутьем и мастерством крупной формы, в полной мере владел искусством тематического развития и при этом стремился к обобщенному выражению в музыке общечеловеческих, этико-философских идей. Иначе говоря, он являлся симфонистом в подлинном смысле этого слова.

Каждая из его симфоний заключает в себе нечто индивидуально неповторимое.

Проделанный анализ зрелых симфоний композитора, позволяет прийти к следующим выводам:

1. Тематизм в симфониях Т. Курбанова обладает ярко выраженным национальным характером. Это отражается в структуре тем, мелодической, ритмической организации,

принципах внутритематического развития, тембровом оформлении.

Темы симфоний Т. Курбанова наделены яркой образностью и организуют, как правило, всю драматургию симфонического полотна.

Наряду с темой в классическом ее понимании в симфониях Т. Курбанова действуют и лаконичные темы – импульсы, интонационно предельно сконцентрированные темы-зерна, краткие мелодические попевки (микротематизм). Большое значение приобретает фактурно – ритмический, тембро – ритмический тематизм, связанный с воплощением негативной образной сферы, гротесковым началом (Четвертая, Шестая, Девятая симфонии).

Темы симфоний Т. Курбанова организованы таким образом, что синтезируют в себе и монодическо – национальные, и современные принципы мышления.

2. Основным принципом развития тем является вариантно – вариационный, связанный с постепенным раскрытием их выразительных потенций. Среди различных методов вариационного развития наиболее охотно Т. Курбанов обращался к остигатному и полиостигатному варьированию, представляющему собой соединение различных остигатно организованных пластов по вертикали.

Активно используются композитором и принципы полифонического развития, как в экспонирующих, так и в развивающих разделах формы, что, прежде всего, обусловлено монодийной природой его родной музыкальной культуры. Под воздействием полифонии усиливается ощущение процессуальности, текучести формообразования. Полифония в симфониях Т. Курбанова играет основополагающую роль, влияя на семантические и формообразовательные процессы. Среди различных приемов полифонии выделим имитации, стретты, которые преобладают в начальных стадиях форм и их разделов. На контрастной полифонии основываются, как правило, заключительные разделы форм и кульминации.

3. В качестве ведущего принципа формообразования в целом, необходимо выделить развитие на основе нескольких фаз фактурно-тематических сгущений и разрежений, восходящих к типу волновой драматургии со сквозным повышением динамического уровня кульминаций. Это сопряжено с глубокими переходами от созерцания к действию, от неторопливого развертывания темы - символа вечности, к грозным вторжениям разрушительных, агрессивных сил, хаоса.

Еще одна особенность формообразования в симфониях композитора – это так называемая открытая форма, т.е. завершение произведения кульминацией на пике восхождения без последующего эмоционального спада.

4. Композиционные структуры в симфониях Т. Курбанова довольно разнообразны. Это:

- а) традиционные классические формы (сонатная, вариационная);
- б) модифицированные классические формы (синтез сонатной формы и фуги);
- в) свободные формы, отмеченные своеобразием и индивидуализацией их трактовки.

Именно последние показательны для зрелых симфоний Т. Курбанова. Например, в Четвертой симфонии - это свободная незамкнутая форма. В Пятой симфонии форма представляет собой синтез сонатности, трехчастности и рондальности. Девятая симфония - образец контрастно – составной формы открытого типа, где органично сочетаются характерные особенности нескольких принципов формообразования: рондальности, вариантно – вариационного развития и закономерностей развитых жанров традиционного наследия.

5. Количество частей в симфониях Т. Курбанова варьируется от одной до четырех. В Первой и во Второй симфониях выдержана классическая структура четырехчастного цикла. Третья симфония – двухчастна (первая часть – это сфера размышлений, сфера философской лирики, вторая – быстрый, жизнерадостный жанрово - танцевальный финал). Шестая симфония трехчастна (медленная и философски - сосредоточенная первая часть, скерцо и динамичный финал).

Четвертая, Пятая и Девятая симфонии одночастны, но композиционное решение каждой из них отмечено индивидуализацией решения в каждом конкретном случае.

Таким образом, симфонии Т. Курбанова отличаются разнообразием форм, индивидуальностью композиционных решений, основанных на переплетении разных стилевых начал. Это, с одной стороны, является следствием отражения сложных перипетий реальной действительности, а, с другой стороны – результат взаимодействия различных культурных традиций – классической европейской, традиционной национальной, а также достижений современного композиторского творчества. Жанр симфонии окончательно перестает быть неким образцом, на который ориентируются композиторы, а скорее становится полем для высказывания своего творческого кредо, тем самым предельно индивидуализируется. В результате симфонии Т. Курбанова органично вписываются в тот пласт симфонической музыки, который, по классификации М. Арановского, образуют «альтернативу канону».

Симфоническое творчество Т. Курбанова предстает как некий «микрокосмос», в котором можно усмотреть исключительное разнообразие как опорных концепций симфонического жанра, так и возможность комбинирования композиционных техник, драматургических решений, формообразующих средств. На примере проанализированных произведений композитора можно с уверенностью говорить об органичном сочетании национальных и европейских традиций с современными достижениями музыкального искусства, характеризующими стиль этого художника.

ПЕРЕЧЕНЬ СОЧИНЕНИЙ ТУЛКУНА КУРБАНОВА

I. Симфонические произведения

№	Симфонии	Год создания
1.	Симфония №1	1961
2.	Симфония №2	1964
3.	Симфония №3	1966
4.	Симфония №4	1975
5.	Симфония №5 «Хамза» для струнного оркестра и литавр	1977
6.	Симфония №6 для струнного оркестра	1985
7.	Симфония №9	2000
	Сюиты, увертюры, симфонические поэмы, полифонические циклы, пьесы	Год создания
8.	Сюита	1958
9.	Увертюра	1959
10.	Симфоническая поэма «Бузрук»	1963
11.	Симфоническая поэма «Азия»	1965
12.	Фуга (тройная)	1966
13.	«Музыка для духовых и ударных»	1977
14.	Полифонический цикл для симфонического оркестра «Свадебная» (прелюдия и фугетта)	1977
15.	Полифонический цикл «Прелюдия и фуга» для струнных, литавр и piatti	1978
16.	Полифонический цикл «Прелюдия и фуга «Авиценна» для струнного оркестра и литавр	1978
17.	Четыре пьесы для духовых инструментов, камерного оркестра и литавр	1978

18.	Сюита из балета «Ширак»	1982
19.	Японский триптих (посвящается Мацуо Басё)	1988
20.	«Хорезмская» для струнного оркестра	1997
21.	«Элегия» для тромбона и симфонического оркестра	1997

II. Произведения для духовых инструментов

№	Название	Год создания
1.	Поэма для камерного оркестра и кларнета (посвящается А. Годису)	1966
2.	«Музыка»	1977
3.	«Страницы истории» (прелюдия и fuga) для духовых и ударных	1983
4.	Две сюиты для духовых и ударных	1984 1996
5.	Ода для 20 валторн и ударных	1985
6.	Рапсодия «Аския»	1988
7.	«Каприччио памяти М. Ашрафи»	1992
8.	«Газель» для саксофона и камерного оркестра	1994
9.	Рапсодия (посвящается Г. Туляганову)	1995
10.	«Пешправ» для духового оркестра	1995

III. Произведения для оркестра узбекских народных инструментов

№	Симфонии	Год создания
1.	Симфония №7 (посв. Ф.Садыкову)	1990
2.	Симфония №8 «А. Яссави»	1991
	Сюиты, увертюры, поэмы, рапсодии, пьесы	Год создания
3.	Две пьесы	1976
4.	Поэма	1978

5.	Две пьесы	1978
6.	Пять поэм «Хамса»: «Узбекская поэма» (памяти учителя) поэма «Бозатау» (посвящается Бердаху) «Таджикская поэма» (посвящается С.Айни) «Туркменская поэма» (посвящается В. Мухатову) «Киргизская поэма» (посвящается Ч. Айтматову)	1977 1978 1979 1987 1987
7.	Увертюра «Юбилейная», посвященная 40-летию оркестра народных инструментов	1979
8.	«Рапсодия» памяти А. Петросянца	1980
9.	«Праздничная увертюра»	1981
10.	«Лирическая поэма»	1982
11.	Увертюра «Кўшчинор»	1983
12.	Поэма	1984
13.	Сюита «Фестиваль»	1985
14.	Концерт – поэма для гиджака и оркестра узбекских народных инструментов	1988
15.	«Афганская поэма»	1989
16.	Увертюра «Ёшлик»	1989
17.	Двенадцать наکشей	1990 - 2000
18.	Рапсодия	1994
19.	Увертюра «Муборакбод»	1999
20.	Уйгурская поэма	2001
21.	Казахская поэма (посвящается Ш. Кажгалиеву)	2001

IV. Вокально – симфонические хоровые произведения

№	Название	Год создания
1.	«Ода» для смешанного хора с оркестром	1962

2.	Поэма «Машраб» для чтеца, солиста и оркестра на ст. А. Мухтара	1970
3.	Кантата для солистов, хора и оркестра на ст. Б. Исраилова	1978
4.	«Гиря» для голоса с оркестром узбекских народных инструментов	1985
5.	Хоровой цикл на четыре рубаи О. Хайяма и А. Навои	1991
6.	Прелюдия и фуга для хора и оркестра на ст. А. Яссави	1991
7.	«Мадхия» для хора и оркестра на собственный текст	1993
8.	«Ушшоқи Содирхон» для голоса с оркестром узбекских народных инструментов	1996
9.	«Ушшоқ» на газель А. Навои	1997
10.	«Феруз» для голоса с оркестром узбекских народных инструментов	2001

V. Камерно – инструментальные произведения

№	Название	Год создания
1.	Соната для скрипки и фортепиано	1960
2.	Баллада для фортепиано	1960
3.	Две пьесы для ансамбля виолончелистов и фортепиано	1967 1973
4.	«Баллада» для валторны и фортепиано	1970
5.	«Эскиз» для гиджака и фортепиано	1972
6.	«Ода» для трубы и фортепиано	1973
7.	«Речитатив и ария» для фагота и фортепиано	1975
8.	«Эскиз» для виолончели и фортепиано	1976
9.	«Фантазия» для контрабаса и фортепиано	1976

10.	«Импровизация» для кларнета и фортепиано	1978
11.	«Рондо» для тромбона и фортепиано	1980
12.	Пьеса для виолончели и фортепиано	1978
13.	«Вальс» для фортепиано	1981
14.	«Речитатив» для трубы, валторны, тромбона и литавр	1982
15.	Пьеса для флейты и фортепиано	1984
16.	Рондо для гобоя и фортепиано	1984
17.	Этюд для органа	1986
18.	«Муборакбод» для брассквинтета	1991
19.	«Музыка для четырех кларнетов»	1995
20.	Обработки народных песен для кларнета и фортепиано	1997

VI. Театрально – сценические произведения

№	Название	Год создания
1.	Балет «Ширак» (либретто И. Мальберг)	1985

VII. Музыка к драме

№	Название	Год создания
1.	«Рождение пророка Ибрагима» (Н. Кабул)	1996

VIII. Музыка к кинофильмам

№	Название	Год создания
1.	«Горячие тропы»	1971
2.	«Тахир и Зухра»	1995

IX. Методические работы

№	Название	Год создания
1.	Учебник по полифонии	1998

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Арановский М. Мелодика С.Прокофьева: исследовательские очерки. - Л.: Музыка, 1969. - 231 с.
2. Арановский М. Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960 - 1975 годов. Исследовательские очерки. - Л.: Советский композитор, 1979. - 287 с.
3. Арановский М. Симфония и время // Русская музыка и XX век. - М.: Гос. Институт искусствознания, 1997. С. 303-369.
4. Арановский М. Структура музыкального жанра: современная ситуация в музыке // Музыкальный современник. - М.: Советский композитор, 1987. Вып.6. С. 5 - 44.
5. Арановский М. Тезисы о музыкальной семантике // Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. - М.: Музыка, 1998. С. 350 - 367.
6. Асафьев Б. Избранные труды. В 5-ти т. - М.: АН СССР, 1952 - 1957. Т.1. - 400 с.
7. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. - Л.: Музыка, 1971. - 372 с.
8. Асафьев Б. Симфонические этюды. - Л.: Музыка, 1970. - 264 с.
9. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. - М.: Музыка, 1970. - 228 с.
10. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. - М.: Музыка, 1978. - 316 с.
11. Вызго Т. Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой. - М.: Музыка, 1970. - 320 с.
12. Вызго-Иванова И. Симфоническое творчество композиторов Средней Азии и Казахстана. - Л.: Советский композитор, 1974. - 160 с.
13. Вызго-Иванова И. Традиции Д.Шостаковича в творчестве композиторов Закавказья, Средней Азии и Казахстана //

- Межнациональные связи в музыкальной культуре. - Л.: Музыка, 1987. С. 53 – 85.
14. Горюхина Н.А. Вопросы теории музыкальной формы // Проблемы музыкальной науки. - М.: Музыка, 1975. Вып.3. С. 3-17.
 15. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. - М.: Советский композитор, 1986. – 206 с.
 16. Закржевская С. Гармония в творчестве композиторов Узбекистана, Таджикистана, Туркмении. – Т.: Фан, 1979. – 120 с.
 17. История узбекской советской музыки. В 3-х т. - Т.: Издательство литературы и искусства им. Г.Гуляма, 1972 - 1991. Т.3 - 279 с.
 18. Кадырова Н. Тематизм и форма в симфонической музыке Узбекистана. -Т.: Фан, 1989. - 144 с.
 19. Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка. Наследие. - Т.: Издательство литературы и искусства им. Г.Гуляма, 1972. - 380 с.
 20. Композиторы и музыковеды Узбекистана. Справочник. Составители: Головянц Т., Мейке Е. - Т.: Катартол - Камолот, 1999. - 198 с.
 21. Курбанов Т. Полифония в современной узбекской музыке (размышления) // Вопросы музыковедения Узбекистана. Т., 1982.
 22. Кюрегян Т. Форма в музыке XVII – XX веков. М.: ТЦ «Сфера», 1998. - 344 с.
 23. Ливанова Т. Музыкальная драматургия Баха и ее исторические связи. В 2-х ч. М. - Л.: Музгиз, 1948. Ч. 1. - 231 с.
 24. Лобанова М.Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. - М.: Советский композитор, 1990. - 224 с.
 25. Мазель Л. О трактовке сонатной формы и цикла в больших симфониях Шостаковича // Мазель Л.А. Этюды о Шостаковиче. - М.: Советский композитор, 1986. С. 5 - 33.

- 26.Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений. - М.: Музыка, 1979. - 534 с.
- 27.Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. - М.: Музыка, 1979. - 534 с.
- 28.Макомы, мугамы и современное композиторское творчество // Межреспубликанская научно-теоретическая конференция. 10-14 июня 1975. - Т.: Издательство литературы и искусства им. Г.Гуляма, 1978. - 259 с.
- 29.Мальберг И. Тулкун Курбанов (монографический очерк). Т., 1993. – 48 с.
- 30.Мальберг И. Тулкун Курбанов (сборник статей). Т., 2007. – 48 с.
- 31.Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. - Л.: Музыка, 1990. - 285 с.
- 32.Музыкальное искусство. Общие вопросы теории и эстетики музыки. Проблемы национальных музыкальных культур. Т., 1982. – 228 с.
- 33.Мухтарова Ф. Полифония в творчестве композиторов Узбекистана, Таджикистана, Туркменистана. Т., 1993.
- 34.Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. - М.: Музыка, 1982. - 319 с.
- 35.Нейштадт И. Проблема жанра в современном теоретическом музыкознании // Проблемы музыкального жанра. - М.: Советский композитор, 1981. Вып.54. С. 3 - 20.
- 36.Попова Т. О музыкальных жанрах. - М.: Знание, 1981. - 128 с.
- 37.Протопопов Вл. Вариационные процессы в музыкальной форме. М.: Музыка, 1967. - 150 с.
- 38.Протопопов Вл. Вторжение вариационности в сонатную форму // «Советская музыка», 1959, №11. С.72 - 81.
- 39.Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Л.: Музыка, 1977. - 159 с.
- 40.Сабина М.Д. Шостакович - симфонист. - М.: Музыка, 1976. - 477 с.
- 41.Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. - М.: Музыка, 1973. - 448 с.

42. Соллертинский И.И. Исторические типы симфонической драматургии. - М.: Музгиз, 1963. - 27 с.
43. Тараканов М. О методологии анализа музыкального произведения. (К проблеме соотношения типологического и индивидуального) // Методологические проблемы музыкознания. - М.: Музыка, 1987. С. 31 - 70.
44. Узбекская музыка на стыке столетий (XX – XXI в.в.): тенденции, проблемы. Т., 2008. – 227 с.
45. Холопова В. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура тематизм. СПб.: «Лань», 2002. - 368 с.
46. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. - М.: Музыка, 1964. - 159 с.
47. Шахназарова Н. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. - М.: Советский композитор, 1983. - 153 с.
48. Янов-Яновская Н. Одна культура две традиции // «Музыкальная академия», 1999. - № 3. - С. 21-27.
49. Янов-Яновская Н. Теория интертекста в ее проекции на восточную музыку. - Т., 2019.
50. Янов-Яновская Н. Узбекская музыка и XX век. Т., 2007. - 228 с.
51. Янов-Яновская Н. Узбекская симфоническая музыка. - Т.: Издательство литературы и искусства им. Г.Гуляма, 1979. - 220 с.
52. <http://portasound.ru/music-search/musiq-olami>
53. <http://library.ziyonet.uz>
54. <http://musika.uz/>
55. <http://www.youtube.com/>
56. <http://b2c.uz/catalog/youth/uz/musiq>

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3
Глава 1. Тематизм симфоний Т. Курбанова.....	11
1.1. Строение тем и типы тематизма	11
1.2. Интонационные истоки и семантика тематизма.....	20
1.3. Принципы тематического развития.....	29
Глава 2. Композиционные структуры и принципы драматургии в симфониях Т.Курбанова.....	40
2.1. Типовые и нетиповые формы	40
2.2. Структура и драматургия симфоний	50
Глава 3. Девятая симфония.....	54
3.1. Образный строй и тематизм.....	54
3.2. Особенности композиции.....	74
Заключение.....	82
Перечень сочинений Тулкуна Курбанова.....	86
Список использовано литературы.....	91

ТАТЬЯНА ЮРЬЕВНА ДАВЫДОВА

**СИМФОНИИ
ТУЛКУНА КУРБАНОВА.
ПРИНЦИПЫ
ФОРМООБРАЗОВАНИЯ**

Монография

Издательство “Musiqa”.
Ташкент, 2021.

Лицензия издательства № АІ 126.2008. 12-ноября.
г.Ташкент, ул.Алмазар, 1.

Корректор *М.Юсупова*
Технический редактор *М.Кудратова*
Компьютерная верстка *Б.Ашуров*

Подписано в печать 22.11.2021. Формат 60x84 1/16.
Усл.п.л. 6,0. Тираж 350 экз.

Отпечатано в ООО “Complex Print”. Ташкент, ул.Навоий, 24.
Лицензия № 10-3606, 10.12.2016 г.