

УДК 748.1(479.24)(092)

DOI: 10.31866/2616-7581.2.2018.153378

Лейла Мамедова,
кандидат искусствоведения, профессор,
Бакинская музыкальная академия
им. У. Гаджибейли,
Баку, Азербайджан
e-mail: tariella65@mail.ru
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5708-5266>

КОНЦЕРТ ДЛЯ ХОРА ПАМЯТИ КАРА КАРАЕВА

Цель исследования – выявление характерных особенностей хорового письма Фаика Нагиева на примере яркого и самобытного сочинения «Концерт для хора памяти К. Караева». Это масштабное, в трех частях, сочинение для хора *a cappella* впервые стало объектом серьезного научного исследования. Были использованы различные методы исследования (эмпирический – для выявления в музыкальной ткани новаторских сонорных приемов и теоретический – для глубокого анализа национальных особенностей азербайджанской композиторской школы в ее традиционных и инновационных аспектах), как с исполнительской стороны, так и с точки зрения теоретического анализа, так как оба эти метода исследования теснейшим образом взаимосвязаны. Кроме того, был широко применен метод когнитивно-событийного толкования сложного и многослойного музыкального материала сочинения. Научная новизна исследования определяется глубоким изучением хоровой музыки современных азербайджанских композиторов в целом и Ф. Нагиева в частности. Также тщательно изучаются особенности хорового письма композитора, прослеживается эволюция развития хорового жанра в Азербайджане, проводится сравнительный анализ развития современной мировой хоровой музыки и хоровой музыки страны. «Концерт для хора памяти К. Караева» является своего рода реквиемом памяти великого Учителя, скорбь и боль о потере которого, композитор Ф. Нагиев выразил в жанре хорового концерта *a cappella*. Тщательно изучив сочинение, мы пришли к выводу, что современное состояние композиторской школы Азербайджана находится на высоком уровне своего развития. Кроме того, возможности исполнительских коллективов страны также весомы и значительны. Новаторство хорового письма проявляется в использовании многообразных средств звуковой выразительности различных возможностей голосового аппарата исполнителя (шепот, речевая декламация, глиссандирование, ламентации-причитания и др.).

Ключевые слова: композиторская школа Азербайджана, хоровое письмо, эволюция, концерт, Фаик Нагиев.

Актуальность. В дни, когда не только в Азербайджане, но и в других странах широко празднуют 100-летний юбилей со дня рождения выдающегося композитора, академика, Народного артиста СССР Кара Караева, было бы уместно вспомнить о произведениях, посвященных ему.

В первую очередь вспоминается крупномасштабное сочинение – Концерт для хора *a cappella* памяти К. Караева заслуженного деятеля искусств Азербайджана Фаика Нагиева, который обучался композиции в его классе. И, наверное, это лучшее, что мог сделать ученик в память о большом музыканте и Учителе.

Выбор хорового жанра не случаен, ибо, обладая разносторонними интересами в сфере композиции, Ф. Нагиев сосредоточил особое внимание именно на хоровой музыке. Еще студентом он опробовал свое перо в хоровом жанре, создав в 1974 г. «Оду о Сумгаите» для смешанного хора и БСО (сл. А. Салахзаде). Первый же опыт оказался весьма удачным и стимулировал автора к дальнейшему созданию хоровых произведений.

Цель исследования заключается в выявлении национальных особенностей азербайджанской композиторской школы и роли Фаика Нагиева в сохранении традиционных и развитии инновационных техник современного хорового письма на примере яркого и самобытного сочинения «Концерт для хора памяти К. Караева». Это масштабное, в трех частях, сочинение для хора *a cappella* впервые стало объектом серьезного научного исследования.

Изложение основного материала. Концерт памяти К. Караева был написан для Камерного хора Хорового Общества Азербайджана, для которого Ф. Нагиев также написал: «Şamın naləsi» («Жалоба свечи») на слова поэтессы XII в. Мехсети Гянджеви (1978); «Aşıqəm» («Я влюблен») на слова народных баяты (1978); цикл «3 баяты» («Вəpövşəuət» (я фиалка), «Gedəg» (пройдет), «Тоу günü» (день свадьбы), посвященный руководителю Камерного хора Л.Атакишиевой (1982), кантата «Ана Vətən» для солиста, чтеца, хора и оркестра на сл. Халила Рзы. И несмотря на то, что к моменту окончания произведения коллектив Камерного хора уже распался, в 1989 г. Азербайджанская Государственная Хоровая капелла под управлением Э. Керимовой с большим успехом впервые исполнила 1 часть Концерта. В 1991 г. тот же коллектив на VIII Съезде Союза композиторов СССР в Москве (это был последний съезд СК СССР), в Большом зале Московской Консерватории им. П. Чайковского впервые исполнил концерт полностью.

Нужно отметить, что все хоровые сочинения Ф. Нагиева сразу же находят отклик в душе каждого ценителя хорового искусства в частности и музыкального искусства в целом, и в этом их особое очарование. Полюбившись и слушателям, и хормейстерам, и самим исполнителям, они принесли их автору истинное признание, стали желанными в любой концертной программе. На наш взгляд, особенно в хоровых сочинениях с предельной полнотой, наиболее явно раскрылась вся палитра его таланта, выразились индивидуальные особенности и своеобразие композиторского почерка.

Конечно же, хоровые сочинения Ф. Нагиева не ограничиваются репертуарными произведениями для Камерного хора. Композитор является автором целого ряда хоровых произведений, таких как «Песня Наргиз» для голоса и детского хора на слова М. Дильбази (1979); «*Şanlı Vətənimiz*» (славная Родина) на слова М. Сеидзаде и «Отгадай-ка, чья рука?» на слова Х. Рзы для детского хора *a cappella* (1979); «*O sarı yapraq*» (желтый лист) для соло Тенора и смешанного хора на стихи Б. Азероглу, посвященное хормейстеру Камерного хора Ю. Габибову (1985); хор «*Layla*» (колыбельная) на народные слова (1989); ода «*Azadlıq*» (свобода) для соло муэдзина, смешанного хора и БСО на слова Г. Мераджа (1992) и др. Ф. Нагиев также автор цикла 4 Поэмы для хора (1995), куда вошли ранее созданные сочинения «*Vənövşəyəm*», «*Gedər*», «*Ədляр*», «*Toy günü*» из цикла «3 Баяты» и хор «*O sarı yapraq*».

Обращаясь к перечисленным хорам, можно заметить, что основой образно-эмоционального строя в них является глубокий внутренний мир человека, лирико-философские рассуждения о жизни, о природе. Раскрытию этого образного мира заметно способствовали выбранные автором стихи как поэтов XII–XIII веков, так и современных поэтов, сочетающих в себе глубокую скорбь и силу выразительности. Почти каждое из хоровых сочинений Ф. Нагиева представляет собой небольшую философскую зарисовку с глубоким внутренним содержанием, воплощение в миниатюре всеобъемлющих, порой остродраматических переживаний человека.

Концерт памяти К. Караева написан на слова великого азербайджанского поэта XII века Хагани Ширвани. Обращение Ф. Нагиева к творчеству Хагани, поэта, противопоставляющего сомнительным и преходящим ценностям мудрость и опыт жизни, ум и знания, заботу о близких, способствовало неограниченной возможности для композиторской интерпретации текста: скорбь, боль, страдания, переживания, оплакивание потери дорогого человека, Учителя – все отразилось в выбранных стихах. Синтезировав музыкальный материал с поэтическим текстом, Ф. Нагиев выразительно и тонко отразил в своем сочинении весь этот сплав глубочайших человеческих переживаний. Нужно признать, что авторская концепция сочинения чрезвычайно сложна, но результат превзошел ожидания: произведение было очень тепло воспринято как коллегами, так и широкой аудиторией.

Концерт состоит из трех частей, где каждая отражает определенное состояние «человека скорбящего»: «*Ağrı*» (боль, плач), «*Əlvida*» (прощай, прощание) и «*Fəryad*» (воплъ, воззвание). Стихи Хагани звучат в 1 и 3 части.

Наименование частей невольно вызывает ассоциацию с трехчастным Концертом для хора *a cappella* памяти А. Юрлова Г. Свиридова, где части названы «Плач», «Расставание» и «Хорал». Можно предположить, что,

ориентируясь на Концерт Г. Свиридова, Ф. Нагиев задумал создать не менее яркое и запоминающееся произведение – своего рода Концерт-реквием для смешанного хора *a cappella*.

В основе драматургии композитор использовал элементы старинных траурно-религиозных ритуалов, включающих публичные радения и речитации (Мамедова, 2010, с. 72-90). Однако авторская концепция Концерта включила наличие текста и партии солиста – Тенора, певца-ханенде, что, во-первых, соответствует понятию жанра концерта как такового, предполагающего соревнование партии солиста и сопровождения, а во-вторых – помогает более выразительно донести до слушателя лирическую струю шемящей грусти и тоски по ушедшему Мастеру, создает возможность провести диалог между Учителем и Учеником. Такова предыстория создания хорового Концерта памяти К. Караева.

Рассмотрим это сочинение подробнее. В основе поэтического текста *Первой части* Концерта – «*Ağrı*» (Фархадова, 1991, с. 11-22) – лежат 4 бейта, в которых поэтапно раскрываются образы уходящей молодости, жизни. Первая часть создана вариационном принципе развития материала. Она включает также признаки контрастно-составной формы, в некотором смысле – усложненной концентрической формы, о чем свидетельствуют образующие данную часть разделы и их внутреннее содержание. Так, первые три такта – это краткий вступительный раздел и, в то же время, начальная фраза.

Пример №1:

The image shows a musical score for a vocal ensemble or soloist with accompaniment. It consists of four staves. The top three staves are in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The music is written in 4/4 time and features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Dynamic markings such as *fff* (fortissimo) and accents are present throughout. The score is divided into measures by vertical bar lines, and there are some markings like 'A...' above certain notes, possibly indicating a specific vocal line or a section marker.

Последующее построение указанного типа развивает и расширяет ее материал, вторая фраза занимает уже 5 тактов. Третья фраза, отличаясь от предыдущих в плане фактурного и тембрового оформления, практически идентична первой. На ее фоне у *Soprano div.* возникает новый материал.

Пример №2:

The musical score for Example 2 is written for Soprano (S) and Bass (B) voices in 4/4 time. The lyrics are: Dū-şə-rək tor - pa - ğa yox ol - du bir - dən. The Soprano part consists of two phrases: the first is a short phrase of three measures, and the second is a longer phrase of six measures. The Bass part provides a harmonic accompaniment, with a long note in the first measure of each phrase and a more active line in the second phrase. The key signature has one flat (B-flat).

В целом он представляет собой микроцикл из чередующихся строф. Начальная строфа содержит два кратких построения – по три такта каждое. В первом из них ведущая роль у Сопрано, а во втором – у Теноров. Вторая, ответная строфа, отличается большей слитностью, широтой и непрерывностью мелодического движения, она представляет собой восьмитакт. Повторяющаяся ритмическая фигура в виде шестнадцатой длительности и восьмой с точкой встречается в завершении обеих строф, а также фраз. Третья строфа – вариант первых двух строф – это единый семитакт.

Далее звучит несколько обновленный материал, развивающий, в то же время, интонации ранее прозвучавшего микроцикла строф и включающий уже известную ритмическую формулу – шестнадцатая и восьмая с точкой. Все это изложено в гомофонно-гармоническом стиле.

Его сменяет построение в виде семитакта, основу которого составила новая тема. Она проходит в партии солиста Тенора и близка свободной импровизации. Об этом свидетельствуют авторская ремарка *ad libitum* и принцип использования длительностей, их чередования, обилие мелизмов; и это при том, что здесь четко соблюдается тактовый размер 4/4. Ритмоформула, о которой упоминалось выше, получает свою разработку и здесь, становясь ритмическим лейтмотивом. Хор в этот момент на цепном дыхании держит квинту «соль-ре».

Пример №3:

The musical score for Example 3 is written for voice and piano in 4/4 time. The vocal line is marked *ad libitum* and features a melodic line with a triplet of eighth notes in the third measure. The piano accompaniment consists of a steady bass line and a treble line with sustained notes. The key signature has one flat (B-flat).

После этого звучит достаточно протяженное построение, занимающее 14 тактов. Здесь воссоздается материал эпизода, укладываемого в 10 тактов, предшествовавшего только что рассмотренному разделу, где ведущая роль была отведена партии солиста. Рельефные и запоминающиеся мелодические обороты (т. 37 – 40, 41–42) получают новое освещение, переносятся в другой регистр, создавая, тем самым, интонационные переключки между разделами настоящей части и подтверждая факт наличия контуров концентрической формы. Здесь проходит весьма выразительный текстовый материал, что создает полную гармонию музыкального и поэтического синтеза.

Далее автор излагает небольшую коду-заклучение (т. 66–74), где в исполнении Альтов *div.* звучит несколько видоизмененный материал начального трехтактового построения, открывавшего часть. Альтов поддерживает басовая партия: сначала звучит соль большой октавы, а после окончания альтового соло мелодия переходит к Басам, и теперь уже альтовое соль первой октавы служит басам фоном.

Вся кода, начинающаяся на *PP* и заканчивающаяся на *PPPP*, звучит без слов, однако степень воздействия на слушателя не прерывается.

Нужно отметить, что хоровая партитура **Первой части** превосходна по мастерству голосоведения, а гармонический язык ее свидетельствует о необыкновенно тонком понимании композитором своеобразия азербайджанского хорового многоголосия. Используя в первой части Концерта синтез различных структур в области формообразования, Ф.Нагиев, в то же время, смог передать своеобразную и глубоко самобытную логику построения и развития материала, свойственную его родной традиционной культуре.

Что касается ладовой сферы, то здесь преобладающими оказываются интонации лада Шур. При этом его тониками являются: «ре» – в начале, и «соль» – в завершении части.

В мелодическом отношении необыкновенно велика роль опеваний: они даются как в виде отдельных звуковых ячеек (вспомним вступительные три такта), так и в общем течении мелодий. Мелодическая ячейка с акцентом на синкопы, данная в начальных трех тактах, повторяется на протяжении всей первой части, что дает основание назвать ее лейттемой. Эта ламентация-выкрик весьма своеобразна и многозначительна.

Сам по себе феномен и проблема выкрика уже давно стали темой специальных научных исследований. Несколько отходя от основной темы, считаем уместным привести несколько цитат из исследований известного музыковеда И. Земцовского. В своей статье «Выкрики: феномен и проблема» ученый рассуждает: «Отмеченная звуконаправленность выкрика выступает... характеристикой его сущности ... интонации выкрика характеризуют музыкальное сознание» (Земцовский, 1990,

с. 104). Далее исследователь развивает свою мысль: «Выкрик – интонационно – это и характер самого [человека. – Л.М.], как бы его музыкально-пластический автопортрет...» (Земцовский, 1990, с. 105). Исходя из этого, И. Земцовский (1990) заключает: «Выкрики – не связующее звено между речью и пением, а самостоятельная жанровая область, со своей собственной типологией, параллельная другим жанрам устной традиции» (с. 109).

На основании данных заявлений И. Земцовского можно сделать определенный вывод о том, что выкрики – это самостоятельный компонент устной культуры каждого народа. Т.е., исходя из того, что музыка питается речевой интонационностью, выкрики можно считать особой, не песенной формой устной традиции, но в них все же осваивается и кристаллизуется свой особый музыкальный словарь, обогащающий устную музыкальную традицию.

Таким образом, можно прийти к заключению, что, начиная с первых трех тактов и на протяжении всей первой части именно эта ламентация-выкрик выразила «характер самого человека», «музыкально-пластический автопортрет» (И. Земцовский) всего азербайджанского этноса (собственно говоря, подобные интонационные выкрики свойственны культуре многих народов, тюркских в том числе. Наиболее наглядно они проявляются в мугамном и ашыгском творчестве, а также обрядовой музыке Азербайджана). Кроме того, именно эта попевка стала своеобразным каркасом, точкой опоры всей первой части, ибо именно к ней неоднократно стремится вся музыкальная ткань этой части произведения.

Во *Второй части* – «Əlvida» – Ф. Нагиев не использует слов, что вновь возвращает нас к Концерту Г. Свиридова, однако ему удалось посредством одной только хоровой звучности передать и эмоциональный накал, и боль расставания. При этом не были потеряны ни ясность структуры, ни самобытность национального колорита. Композитор в этой части широкого показывает тембровые возможности хора, различного рода колористические эффекты. Господствующим, в плане интонационного строя, здесь оказывается также лад «Шур».

Вторую часть открывает вступительный раздел, представляющий собой однопольный напев, соло Тенора в духе импровизации (*ad libitum*). Вся вторая часть воспринимается как единый процесс развития тематизма, заложенного в соло Тенора. Здесь происходит, уже известное, чередование строф: от кратких – в два такта, как первая и вторая, до более протяженных – от трех до пяти тактов, как третья и четвертая строфы. Метр опять же выдерживается, на этот раз в размере 6/4 и 4/4.

Пример №4:



После этого звучит основной раздел, где поочередно проходят четыре достаточно крупные строфы. Первая из них занимает 10–19 такты, начинается она на *ppp*, и только последние два такта идут на *cresc.* к второй строфе. Теноровая партия здесь практически не задействована, в Сопрано и Альтах проходят небольшие импровизационные мелодии. Вторая строфа по характеру звучания близка материалу вступления (т. 20–29). Музыкальный материал этой строфы базируется в основном на импровизационной мелодии, проходящей у Басов, к которой присоединяется соло Тенора с горестной импровизационной фразой-причитанием «Ау, аман». Постепенное *cresc.*, обилие мелизмов у солиста, его мугамная импровизация, которой короткими попевками периодически отвечают Альты, Басы, Тенора, – все это значительно уплотняет хоровую ткань. Третья строфа идет на *f* и чрезвычайно сложна в исполнении (т. 30–39). Здесь задействован и солист, и весь хор, при этом Сопрано и Тенора хоть и поют в унисон, но поют сложную импровизационную мелодию, изобилующую опеваниями и мелизмами. Кроме того, в хор проникают сложные ритмические фигуры, создающие дополнительный эффект импровизации. Наряду с этим, у солиста самостоятельная партия, также основанная на мугамной мелодии, подводящая весь хор к кульминации на *fff*.

Далее звучит небольшая по протяженности каденция (тоническая), готовящая, в свою очередь, последнее построение части (т. 39–40), где наступает эмоциональный спад, нюанс уходит до пианиссимо.

Четвертая, заключительная строфа (т. 41–51), отличается внутренней динамикой, драматизмом, «сгущенностью» колорита. Этому способствует непрерывная ритмическая пульсация в басу, которая приходится на звук соль большой октавы (исполняется на «дм»). Она окончательно утверждает и закрепляет тонику лада соль-шур. Заканчивается часть на *ppp*. Метр в этой части часто меняется: привычные уже 6/4 и 4/4 ненадолго сменяют 5/4 и 3/4. И заканчивается часть на $\frac{3}{4}$, что при постоянном басовом «пульсе», о котором мы шла речь выше, ассоциирует с боем часов, с траурным звоном колоколов, неожиданно в конце, с затуханием звучности преобразующимся в ритм колыбельной, успокаивающей предыдущие скорбные ламентации. Хор, особенно в этой части произведения, – не статичная группа исполнителей, а живой организм, весьма чутко импровизирующий и подпевающий солисту в каждой отдельно взятой фразе по-разному.

Таким образом, форма рассматриваемой части, в целом, включает в себе отчетливые признаки вариантно-строфической, и, в то же время, она близка контрастно-составной структуре. В плане мелодического строя здесь, как и в первой части, активно используется прием отпевания, дополняемый различного рода украшениями (форшлагами, трелями).

Третья часть – «Fəryad» – самая крупная в цикле. Этой части особенно ярко присущи черты массового театрально-драматического действия погребального характера, где все эпизоды подчинены религиозно-траурным обрядам – песнопениям, насыщенным театральными элементами.

По своей протяженности она превосходит две предыдущие, вместе взятые. Значительной усложненностью отличается и ее построение, и, в свою очередь, исполнение. Что касается формы части, то здесь явные контуры контрастно-составной структуры во многом близки сложной двухчастной форме. В ее первом разделе помещено небольшое рондо, где рефреном выступает партия солиста.

Эпизоды различны по характеру звучания, протяженности и внутреннему строению, но все поручены хору, в котором все партии представлены *div*.

Во втором разделе дается поочередное развитие двух близких по духу и интонационному строю тем, где вторая как бы проистекает из начальной.

Открывается финал выразительной темой у солирующего Тенора, по интонационному строю родственной ладу Шур, отголоски которого уже на раз звучали в произведении.

Пример № 5:

Solo T

f

Köç- mak vax - ti gə - lib çat - mış bu və - fa - siz dün-ya - dan

Ее сменяет первый эпизод, где чередуются небольшие интонационные построения, включающие репетиционное повторение отдельных звуков, хроматизмы и свободное – без обозначения тактового размера – изложение хором ряда речевых интонационных комплексов, где высотное положение тонов носит условный характер. Автор прибегает здесь к использованию одного из известных методов композиции XX века – сонорике, придающей большую выразительность композиции в целом.

В данном эпизоде хор в речитативно-декламационном манере произносит фразу, с которой начинается каждая сура Корана (кроме девятой): «во имя Аллаха, Милостивого, Милосердного» (بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ – би-сми-Лляхи-р-рахмани-р-рахим). Её произносят в каждой молитве, перед началом любого важного дела, с неё обычно начинаются и многие другие документы, составляемые мусульманами (письма, договоры, завещания и т. п.).

В такте 14 вновь вступает солирующий Тенор, знаменуя очередное проведение рефрена, до такта 18 включительно. Однако значительно расширяется диапазон мелодии, затрагиваются новые, более высокие

тоны. В одном из тактов на короткое время вводится прием, свойственный технике алеаторики.

Пример №6:

Solo $\text{♩} = 100$
Köç yo-lun - da qa - lan bi-zik,

Следующий эпизод, хоровой, (т. 19–27) утверждает новую тонику – фа, которая впоследствии займет ключевые позиции и завершит произведение. Однако отличается он крайней неустойчивостью, обилием хроматизмов. Здесь заключены два тематических элемента: первый изложен в виде триолей восьмыми длительностями у партий Теноров и Басов, второй – секстолью из шестнадцатых у Сопрано и Альтов. Именно чередование данных интонационных комплексов и составляет основу второго эпизода. И мужские, и женские партии здесь необходимо исполнять в ярко выраженной речитативно-декламационной манере, так как чисто вокальное пение не передаст той звучности, которая здесь подразумевается.

Третье по счету проведение первого тематического элемента контрапунктически совпадает с очередным, также третьим, прохождением рефрена у солиста Тенора, который после поочередных речитаций-плачей мужских и женских голосов звучит необычайно выразительно. Его сменяет эпизод, где автор дает обновленный материал.

Пример №7:

S $\text{♩} = 50$
ppp A - ta a - na, o - ğul u - şaq qo - hum qar - daş
A

Его отличают устойчивость, отчетливый показ новой тоники и лада (фа-раст), а также большая протяженность звучания: он укладывается в рамки простой двухчастной безрепризной формы (т. 34–52). Здесь имеется прием имитации в октаву – сопрано и первые тенора (т. 44–47). Так проходит ладовая и, в некоторой степени, интонационная подготовка материала следующего, второго в данной части концерта раздела.

Его начало вводит в атмосферу глубокой умиротворенности, устойчивости и покоя. Траурная церемония несколько успокаивается. Первая тема излагается первыми Басами и представляет собой дважды повторенную фразу из трех тактов.

Пример №8:

VI *tr* *pp*
Köç yo-lun-da qa-lan bi-zik

Далее идет ее разработка, базированная на вычленении отдельных, совсем небольших ламентаций, основанных на интонациях причитаний и оплакивания «Şaxsey, vaxsey» (шахсей-вахсей – у шиитов день оплакивания и мама Гусейна, павшего мученической смертью. Часть траурной мистерии-драмы «Шабих») и их показ в разных голосах хора. После, первая тема второго раздела звучит вновь, уже дублируемая Альтами. Затем к ним подключается линия, на том же материале, у Сопрано. Таким образом, построение, излагающее данную тему, становится более протяженным.

Это касается и последующего разработочного эпизода, основанного на ее интонациях (т. 70–77). В начальных тактах эпизод пронизан теми же ламентациями-причитаниями «Шахсей, вахсей». В нем же готовится последующий материал из видоизмененной в процессе развития основной темы настоящего раздела. Впервые эти интонации появляются в 78 такте и утверждают тонику лада фа-Раст. Практически все голоса, исключая первые Тенора, излагают эту тему, постепенно увеличивая громкость общего звучания. Тема эта, отличаясь глубокой мелодичностью, получает самое широкое развитие. Расширяется ее диапазон, захватываются новые мелодические вершины; автор прибегает и к использованию хроматически измененных ступеней (т. 82–83). Первые Тенора вступают лишь в 84 такте, на фортиссимо, с душевно-надрывным выкриком «Qara toğraq altındadır» (он(а) под черной землей), растянутым на 8 тактов.

Нужно отметить, что именно первое слово «Гара», длящееся на протяжении 4 тактов, в переводе с азербайджанского языка означает «черный» и совпадает с именем композитора, кому посвящено сочинение, звучит особенно выразительно и крайне пронзительно подчеркивает боль потери. Более того, при всей обусловленности омонимического развития смысловым и звуковым «сорифмованием» основ, подобное сближение звуковой и семантической стороны слова, в аллегорическом, философском плане способствует раскрытию основного содержания произведения: «все рождается из земли, и все уходит в землю».

Наконец, в такте 88 со слов «şoxdan keçib» (давно прошло) на фортиссимо возникает блестящий контрапункт двух тем второго раздела финала. Начальная тема поручена первой группе Сопрано, Альтам и первой группе Басов, а последующая – второй группе Сопрано и, отчасти, второй группе Теноров. Небольшой эпизод (т. 90–94) посвящен разработке этого материала путем его полутонного

повышения, где последние 3 такта, на *Meno mosso* хор звучит особенно драматично и значительно: в Басах появляются октависты, а во вторых Сопрано и первых Басов идет разделение – *div.*

Далее возвращается первоначальный темп, торжественно, практически у всего хора, звучит вторая тема данного раздела. Первые тенора, как и в предыдущем разделе, продолжают эдентичную выкрик-попевку, на этот раз с другими словами. На некоторое время сюда включаются интонации первой темы. Далее следует эпизод *Meno mosso*, вновь звучит неустойчивое, сопровождаемое хроматически измененными ступенями построение, перекликающееся с тем, что было до Темпо I. Оно переходит в построение, знаменующее собой кульминацию финальной части концерта (т. 104). С усложнением и уплотнением фактуры напряжение постепенно нагнетается и звучание порой становится нервно-экспрессивным, дошедшим в коле до экстаза, исполняющимся всем хором в унисон. Хоровое тутти звучит на фортиссимо, постепенно переходящее к тройному форте. Здесь воскрешаются интонации рефрена в партии солиста из первого раздела части, однако они сильно трансформированы, включают хроматически измененные ступени. Следует отметить, что неустойчивость, характеризующая этот эпизод, обилие протяженных глиссандо у всех групп хора сообщают ему также черты предыкта к коде-завершению. Эпизод заканчивается на *ppp* и характеризует собой тяжелый вздох сожаления.

Кода вступает на «Grave» (т. 119), знаменуя собой утверждение просветленного начала, мудрости и покоя. Она является финалом всего Концерта в целом, по идее автора именно в ней заключен весь смысл произведения, ибо здесь весь народ молит Бога об искуплении грехов умершего Гения. И именно здесь необычайно значительна и символична каждая партия хора, имеющая свое отдельное предназначение.

Материал коды включает в себе несколько отличных друг от друга фактурных пластов. В одном из них – верхнем – дана мелодия, на относительно новом по интонационному строю материале, но близкая всем предшествующим темам, в целом. Тема эта проходит в Сопрано и подразумевает голос народа; в коде небольшой текст проходит только в Сопрано.

Второй пласт – в средних голосах – воссоздает атмосферу сонористического характера звучания, отличавшую начальный эпизод первого раздела финала. Альты и Тенора звучат в речитативно-декламационной манере, при этом Альты, по замыслу композитора, в коротких предыхательных вдохах на каждую долю такта воплощают в звуках «дыхание» умирающего, а Тенора – на звукосочетание «туп-топ» – биение его сердца. Опять же, для воплощения в жизнь задуманного автором, необходима своеобразная, ярко выраженная речитативно-декламационная манера исполнения.

Наконец, третий пласт фактуры – собственно, басовая опора, окончательно закрепляющая светлую и непоколебимую тонику лада фа-Раст – символизирует собой бой часов. Первые Басы на протяжении всей коды, исключая последние 2 такта, держат тон «фа». Партия же вторых Басов на каждую долю такта, в восходящей кварте от «до» до «фа» на слог «дум», постепенно замирая, изображает равномерный стук маятника, пульс отведенного человеку Богом времени.

Следует заметить, что в целом квартовые скачки, движение в кварту свойственны группам траурных песен. Квартовым тематизм, особенности интонирования мугамной мелодии, остигатность тем, а также отголоски траурно-религиозных обрядов (Агы, Марсия, Шахсей-вахсей) – все это служит основным фундаментом, обеспечивающим единство, сквозной принцип развития, а также своеобразным претворением народно-национальных истоков азербайджанской музыки. В использовании единого интонационного зерна просматриваются определенные черты монотематизма.

Весь этот конгломерат выразительных средств, рассчитанный на эффектную изобразительность, весьма экспрессивно воздействует на слушателей. Ритм дыхания Геня (Альты), биение его сердца (Тенора), отсчет оставшегося времени в последние минуты жизни – все это подчеркивает необычайно многозначительную и символическую значимость коды. Автор стремился показать в финале произведения, что даже если жизнь Геня закончилась, то частички его души, биение сердца, знания и духовность, все творческое наследие, которые он оставил своим последователям, будут вечными.

Возвращаясь к гармоническому языку данного произведения в целом, укажем на разнообразие видов аккордики, множественность ее вариантов. Так, встречаются созвучия терцовой структуры, типичные для классического стиля (часть 1, такты 17 и 40; часть 2, такты 95–100). Они представляют собой, отчасти, такие виды гармонии, как мелодизированная (формируется в рамках полифонического многоголосия) и расщепленная, разложенная на отдельные элементы, образующие аккорд, составные части которого (интервалы) взяты последовательно. Особенно примечателен показ тоники в завершении финала: автор в партии Басов дает верхний тетракорд фа мажора, где подчеркиваются крайние звуки трезвучия фа–ля–до (ре и ми воспринимаются, как проходящие). Это становится мелодико-ритмической формулой-остинато для коды-завершения.

На страницах Концерта можно также найти созвучия с определенным числом побочных тонов (при ориентировании на терцовый «стержень» данной гармонии) (т.17–22 из части 2, т.105–106 из части 3). Рельефные и запоминающиеся по звучанию аккорды квартовой структуры мы находим в разных частях (т.37–41 из части 1, т.24–25 из части 3). Резко

диссонирующие созвучия применяются в эпизодах, где драматическое экспрессивное начало выражается непосредственно. Подобное наблюдается и самом конце сочинения (т. 105). Наконец Ф. Нагиев использует и такие типы аккордики, как октавные унисоны (т. 9–12 из части 1 и т. 19, 22 из части 3). Созвучия, включающие хроматически измененные ступени (так фригийский оттенок ладу ре-Шур придает аккорд «ми-бемоль – фа – си-бемоль» в т. 28 из части 1; подобное происходит в т. 38 – 39 из части 2, где тоникой выступает звук соль), и аккордика, где сочетаются несколько трезвучий одновременно (это происходит во второй части: в т. 28 и 34 автор объединяет созвучия соль – (си-бемоль – ре) и фа–ля–до).

Научная новизна исследования определяется, во-первых, глубоким изучением хоровой музыки современных азербайджанских композиторов в целом и Ф. Нагиева в частности. Также тщательно изучаются особенности хорового письма композитора, прослеживается эволюция развития хорового жанра в Азербайджане, проводится сравнительный анализ развития современной мировой хоровой музыки и хоровой музыки страны. «Концерт для хора памяти К. Караева» является своего рода реквиемом памяти великого Учителя, скорбь и боль о потере которого, композитор Ф. Нагиев выразил в жанре хорового концерта *a cappella*.

Выводы. Как и в других своих хоровых композициях, Фаик Нагиев сумел, несмотря на различные влияния, весьма насыщенное применение современных приемов композиторской техники найти «свою музыку» подстать «звучащему в его душе тону». При этом он остался верен традициям азербайджанской композиторской школы. Новаторство хорового письма проявляется в использовании многообразных средств звуковой выразительности, виртуозного владения возможностями голосового аппарата исполнителя (шепот, речевая декламация, глиссандирование, ламентации-причитания и др.), что требует серьезной подготовки и высокопрофессионального уровня хорового коллектива.

Список источников

- Земцовский, И.И. (1990). Выкрики: феномен и проблема. В *Зрелищно-игровые формы народной культуры* (с. 103-114). Ленинград: ЛГИТМиК.
 Мамедова, Л.М. (2010). *Хоровая культура Азербайджана*. Баку: Адилоглу.
 Фархадова, С.Т. (1991). *Обрядовая музыка Азербайджана*. Баку: Элм.

References

- Farhadova, S.T. (1991). *Obryadovayamuzyika Azerbaydzhana* [Ritual music of Azerbaijan]. Baku: Elm [in Russian].

- Mamedova, L.M. (2010). *Horovaya kultura Azerbaydzhana* [Choral culture of Azerbaijan]. Baku: Adiloglu [in Russian].
- Zemtsovskiy, I.I. (1990). Vyikriki: fenomeniproblema [Shouts: a phenomenon and a problem]. In *Zrelischno-igrovyye formy narodnoy kulturyi* [Spectacular game forms of folk culture] (pp. 103-114). Leningrad: The Leningrad State Institute of Theatre, Music and Cinematography [in Russian].

© Мамедова Л., 2018

UDC 748.1(479.24)(092)

Leila Mamedova,
Ph.D. in Arts, Professor,
Baku Music Academy
named after Uzeyir Hajibeyli,
Baku, Azerbaijan
e-mail: tariella65@mail.ru
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5708-5266>

CONCERTO FOR CHOIR IN MEMORY OF KARA KARAEV

The purpose of the study is to identify the characteristics of choral writing Faik Nagiiev on example of the bright and original composition "Concerto for choir in memory of K. Karaiev". This large-scale, in three parts, piece for choir *a cappella* choir was for the first time the subject of serious scientific studies. The various research methods were used, as follows empirical to identify innovative sonorous techniques in musical material and theoretical for in-depth analysis of national peculiarities of Azerbaijan composers' school in its traditional and innovative aspects, as from the performing side, and from the point of view of theoretical analysis, because both of these research methods are closely interrelated. In addition the method of cognitive-event interpretation of complex and multilayered musical material of composition was widely used. The scientific novelty of the research is determined, firstly by the deep study of modern composers' choral music in general and F.Nagiiev in particular. Also carefully studied features the composer's choral writing, traces the evolution of the development of choral genre in Azerbaijan, carried out a comparative analysis of the development of the modern world of choral music and choral music in the country. "Concerto for choir in memory of K. Karaiev" is a kind of Requiem in memory of the great teacher, sorrow and pain of the loss which the composer F. Nagiiev expressed in genre of choir concert *a cappella*. Having thoroughly studied the composition we came to the conclusion that the current state of Azerbaijan composers' school is on the high level of its development. In addition, the possibilities of performing groups in the country are also weight and substantial. Innovative choral writing is evident in the use of expressiveness multiple tools of various abilities of performer voice box (whisper, speech recitation, glissando using, lamentation and coronach etc.).

Key words: composer school of Azerbaijan, choral writing, evolution, concert, Faik Nagiiev.

УДК 748.1(479.24)(092)

Лейла Мамедова,
кандидат мистецтвознавства, професор,
Бакинська музична академія
ім. У. Гаджибейлі,
Баку, Азербайджан
e-mail: tariella65@mail.ru
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5708-5266>

КОНЦЕРТ ДЛЯ ХОРУ ПАМ'ЯТІ КАРА КАРАЄВА

Мета дослідження – виявити характерні особливості хорового письма Фаїка Нагієва на прикладі яскравого та самобутнього твору «Концерт для хору пам'яті К.Караєва». Цей масштабний, в трьох частинах твір для хору *a cappella* вперше став об'єктом серйозного наукового дослідження. Були використані різні методи дослідження (емпіричний – для розкриття новаторських сонорних прийомів і теоретичний – для глибокого аналізу національних особливостей азербайджанської композиторської школи в її традиційних та інноваційних аспектах), як з виконавського боку, так і з точки зору теоретичного аналізу, адже обидва методи дослідження тісно взаємопов'язані. Крім цього, був широко застосований метод когнітивно-подієвого тлумачення складного та багатозарового музичного матеріалу твору. Наукова новизна дослідження визначається глибоким вивченням хорової музики сучасних азербайджанських композиторів, в цілому та, зокрема, Ф. Нагієва. «Концерт для хору пам'яті К.Караєва» є свого роду реквіємом пам'яті великого Учителя, скорбота та біль про втрату якого, композитор Ф. Нагієв висловив у жанрі хорового концерту *a cappella*. Ретельно вивчивши твір, ми прийшли до висновку, що сучасний стан композиторської школи Азербайджану перебуває на високому рівні свого розвитку. Окрім цього виконавські можливості колективів країни також значні та вагомі. Новаторство хорового співу виявляється у використанні багатобразних засобів звукової виразності різних можливостей голосового апарату виконавця (шепіт, мовленнєва декламація, глосандування, ламентативно-голосіння та ін.).

Ключові слова: композиторська школа Азербайджану, хорове письмо, еволюція, концерт, Фаїк Нагієв.