

**Лейла МАМЕДОВА-ФАРАДЖЕВА**

**ФАИК НАГИЕВ: “КОНЦЕРТ ДЛЯ ХОРА *a cappella*”**

**ПАМЯТИ КАРА КАРАЕВА**

**The title of article:** *Faig Nagiyev: "The concert for a cappella choir" memory of Gara Garayev.*

**Abstract**

*In Leyla Mammadova' s article by the name “Фаик Нагиев: Концерт для хора a cappella” памяти Кара Караева some problems of choral art are investigated. Honored Artist of the Republic of Azerbaijan Faig Nagiyev is author of such works as "Uch bayati", "Sumgayit hagginda oda", "Ana veten", "Shamin nalesi", "Ashigem" and so on. Leyla Mammadova in his article reveals virtues of innovation of choral performance. However, tradition and innovation is reflected in the creation of F. Nagiyev.*

«Вся гордость учителя в учениках,  
в росте посеянных им семян».  
Дмитрий Менделеев.

Наверное, лучшее, что можно сделать в память о большом музыканте и Учителе, это напомнить преданному слушателю, а молодому, недавно подростшему поколению поведать языком искусства о том, какую роль и значение в отечественной культуре занимает личность выдающегося композитора XX века - Кара Караева. Что и сделал Фаик Нагиев, создав Концерт для хора *a cappella* памяти К.Караева.

Концерт представляет собой масштабный трехчастный цикл, написанный на слова великого поэта XII века - Хагани Ширвани. Выбор данного жанра был не случаен, ибо обладая разносторонними интересами в сфере композиции, Ф.Нагиев сосредоточил свое особое внимание именно на хоровой музыке. И тут необходимо вызвать в памяти годы

формирования Ф.Нагиева как композитора. Окончив Консерваторию в 1975 году, еще студентом он опробовал свое перо в хоровом жанре, создав в 1974 году «Оду о Сумгаите» для смешанного хора и БСО на слова Алекпера Салахзаде. Первый же опыт в этом жанре оказался весьма удачным и стимулировал автора к дальнейшему созданию хоровых произведений. Не случайно, что позже «Ода о Сумгаите» была включена в репертуар маэстро Ниязи, кроме того она была записана на пластинку в исполнении Азербайджанского Государственного Симфонического оркестра им. У.Гаджибекова и Хоровой капеллы Азербайджана под управлением Джаваншира Джафарова.

Как известно, в 1977 году в республике был создан Камерный хор при Хоровом обществе Азербайджана<sup>1</sup>, которым руководила опытный хормейстер и активный пропагандист хорового искусства, Председатель Правления Хорового общества Ляман Атакишиева. Хормейстерами коллектива были Ю.Габибов и В.Борицкий. Этот хор стал своеобразной творческой лабораторией для многих азербайджанских композиторов. По предложению Ляман ханум многие композиторы, как маститые профессионалы, так и талантливая молодежь стали обращаться к тем хоровым жанрам, которых до того времени в азербайджанской музыке было недостаточно, или же вовсе не было. К примеру, Назим Аливердибеков создал хоровой шедевр – мугамный хор *a cappella* «Баяты-Шираз» и «Şikəstə», Агшин Ализаде - *a cappella*-ный цикл «Баятылар», Джахангир Джахангиров – Концерт для хора *a cappella*, Исмаил Гаджибеков - кантату для хора и симфонического оркестра «Мемориал», Сардар Фараджев – Концерт для хора *a cappella* «Диптих», вспомним также хоровые сочинения Франгиз Ализаде, Азера Дадашева, Джаваншира Кулиева, Рашида Шафага, Афаг Джафаровой, Эльнары Дадашевой, Эльдара Мансурова, Азада Озана Керемли, Ибрагима Исмаилова, Айдына Азимова, Эльдара Рустамова и др. Как видим, усилиями Л.Атакишиевой и композиторов, неподдельно увлеченных хоровым искусством, хоровая музыка Азербайджана в те годы значительно обогатилась.

Ф.Нагиев также не остался в стороне от этого процесса. Для Камерного хора им были написаны: «Şamın naləsi» («Жалоба свечи») на слова поэтессы XII века Мехсети Гянджеви

---

<sup>1</sup> Л.Атакишиева продолжила лучшие традиции своего учителя - А.Юрлова, который содействовал организации и активно участвовал в работе Всероссийского хорового общества, с 1971 года до дня смерти (02.02.1973) был Председателем Правления этого общества. К сожалению, в 1988 году согласно Постановлению совета Министров Азербайджанской ССР за № 357 от 13.10 1988 года Хоровое Общество было ликвидировано и создано «Музыкальное общество Азербайджана», а в 1989 году Камерный хор распался.

(1978); «Aşıqəm» («Я влюблен») на слова народных баяты (1978г.); цикл «3 баяты» («Bənövşəyət», «Gedər», «Toy günü»), посвященный Л.Атакишиевой (1982г.), кантата «Ana vətən» для солиста, чтеца, хора и оркестра на слова Халила Рзы (в 1979 году написана, впервые исполнена в 1986 году на Пленуме Союза композиторов Азербайджана).

Изначально, задумывая Концерт для хора памяти К.Караева, композитор также предполагал его для исполнения Камерным хором Хорового Общества, но, к сожалению, к моменту окончания произведения этот коллектив уже распался. Тем не менее в 1989 году Азербайджанская Хоровая капелла под управлением Эльнары Керимовой с большим успехом впервые исполнила 1 часть Концерта. В 1990 году были дописаны 2 и 3 части Концерта, а в 1991 году тот же коллектив на 8 Съезде Союза Композиторов СССР в Москве (это был последний съезд СК СССР), в Большом зале Московской Консерватории им. П.Чайковского впервые исполнил концерт полностью.

Позже это довольно сложное, как с исполнительской, так и с драматической точки зрения сочинение не раз исполняла Государственная хоровая капелла Азербайджана, под руководством Народной артистки Азербайджана Гюльбаджи Имановой. При этом заметим, что 3-ю часть сочинения – «Fəryad» - коллектив исполняет довольно часто.

Нужно сказать, что все хоровые сочинения Ф.Нагиева отличаются одной своеобразной особенностью: они 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.

Разумеется, весь творческий багаж Ф.Нагиева *in corpore* богат и многообразен и требует серьезного, тщательного исследования, ибо композитор прошел длительный путь и в разные периоды своей жизни создавал произведения, различные по содержанию, форме, жанру и стилю. Однако, несмотря на то, что в 70-е годы его авторский почерк еще только складывался, формировался, с величайшими предосторожностями определялось основное направление его творческого пути, и в самых ранних своих произведениях Ф.Нагиев выступает как серьезный, вдумчивый художник, продолжатель лучших традиций композиторской школы К.Караева. Еще раз подчеркну, что на наш взгляд, особенно в хоровых сочинениях с предельной полнотой, наиболее явно раскрылась вся палитра его таланта, выразились индивидуальные особенности и своеобразие композиторского подчерка.

Конечно же, хоровые сочинения Ф.Нагиева не ограничиваются репертуарными произведениями для Камерного хора. Он автор целого ряда хоровых произведений, таких

как «Песня Наргиз» для голоса и детского хора на слова Мирварид Дильбази (1979); «Şanlı vətənimiz» на слова Мехти Сеидзаде и «Отгадай-ка, чья рука?» на слова Халила Рзы для детского хора *a cappella* (1979); «O sarı yağraq» для соло Тенора и смешанного хора на стихи поэта Балаша Азероглу, посвященное хормейстеру Камерного хора Ю.Габибову (1985г.); хор «Layla» на народные слова, изначально написанный для детского хора *a cappella*, следом обработанный для женского хора (1989г.); ода «Азадлыг» для соло муэдзина, смешанного хора и БСО на слова Г.Мераджа (1992) и др. Что касается цикла 4 Поэмы для хора, то в 1995 году композитор принял решение укомплектовать подобный цикл из ранее созданных сочинений. В этот цикл вошли «Вәнövşəуэм», «Gedər», «Тоу günü» из цикла «3 Баяты» и хор «O sarı yağraq».

Во всех хоровых сочинениях Ф.Нагиева, наглядно представляющих все основные этапы его творческого пути, наиболее четко проявилась связь композитора с народной музыкой. Доходчивость восприятия, ясность изложения материала, богатый мелодизм, при глубоком понимании неоднозначности хоровой фактуры придает сочинениям Ф.Нагиева особое значение.

Обращаясь к перечисленным хорам можно заметить, что основой образно-эмоционального строя в них является глубокий внутренний мир человека, лирико-философские рассуждения о жизни. Всему этому, помимо индивидуальных особенностей мировоззрения композитора, безусловно, заметно способствовали выбранные автором поэтические строки - как поэтов XII-XIII веков, так и современных поэтов - сочетающих в себе глубокую скорбь и силу выразительности.

В целом, восточная поэзия XII-XIII веков полна скрытого смысла, некоторой отстраненности, символичности и одновременно с этим всеобъемлющих философских размышлений, назиданий. Но все это прочитывается сопутственно основному тексту, в подтексте. И именно эту абстрагированную смысловую завязку пытается отразить в своих хоровых сочинениях композитор. В основном все его хоровые сочинения - небольшая философская зарисовка с глубоким внутренним содержанием, воплощение в миниатюре всеобъемлющих, порой остродраматических переживаний человека.

Возвратимся к основной теме - Концерт памяти К.Караева. Уже само обращение Ф.Нагиева к поэзии Хагани Ширвани способствовало неограниченной возможности для композиторской интерпретации текста: скорбь, боль, страдания, переживания, оплакивание потери дорогого человека, Учителя – все отразилось в выбранных стихах. Синтезировав композиторский замысел сочинения с поэтическим текстом Ф.Нагиеву удалось необыкновенно точно, выразительно и тонко отразить в своем сочинении весь этот сплав

глубочайших человеческих переживаний. Нужно признать, что авторская концепция сочинения была чрезвычайно сложна, но результат превзошел все 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» (Вопль, воззвание). Стихи Хагани Ширвани использованы в 1 и 3 части Концерта.

Наименование частей невольно вызывает ассоциацию с трехчастным Концертом для хора *a cappella* памяти А.Юрлова Г.Свиридова, где части названы «Плач», «Расставание» и «Хорал». Концерт написан Г.Свиридовым в 1973 году и посвящен памяти прославленного российского хормейстера, которому, как известно, довелось недолгое время - в 1954-1956гг. - проработать в Баку, в Азербайджанской Консерватории, оставив при этом яркий след в истории развития и формирования хорового исполнительского искусства Азербайджана<sup>2</sup>. Концерт Г.Свиридова – выдающееся произведение, где автор посредством музыки отразил свое отношение к личности А.Юрлова, его необыкновенную вдохновенность. При этом заметим, что на протяжении всего произведения хор поет без слов, т.е. весь накал страстей композитор передает посредством хоровой звучности.

Думается, что ориентируясь на Концерт Г.Свиридова, Ф.Нагиев задумал создать не менее яркое и запоминающееся произведение - Концерт-реквием для смешанного хора *a cappella*. В основе драматургии композитор использовал элементы старинных траурно-религиозных ритуалов, включающих публичные радения и речитации<sup>3</sup>.

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 еще более выразительно, доступно, более «камерно» донести до слушателя лирическую струю щемящей грусти и тоски по ушедшему Мастеру, создает возможность провести диалог между Учителем и Учеником.

---

<sup>2</sup> В годы сотрудничества со Свиридовым Государственная Хоровая капелла России под руководством Юрлова достигла высочайшего мастерства. Специально для юрловского хора Свиридов сочинил «Пять хоров на слова русских поэтов», «Деревянную Русь» на слова С.Есенина, «Снег идет» на слова Б.Пастернака, «Весеннюю кантату» на слова Н.Некрасова, «Курские песни». Такие творческие удачи сделали сочинение хоровой музыки отдельной маркой Свиридова. А капелла в 1966 году получила звание Академической. В 1973 году после скоростижной смерти А. Юрлова капелле было дано его имя. В память о А.Юрлове взволнованный Свиридов напишет «Концерт памяти Юрлова» для хора *a cappella*.

<sup>3</sup> См.подробнее: 1. кн.Мамедова Л.М. «Хоровая культура Азербайджана».Б., «Адилоглу», 2010, -с.72-90; 2. Фархадова С.Т. «Обрядовая музыка Азербайджана», Б., «Элм», 1991, -с.11-22; S.Seyidova. «Qədim Azərbaycan mərasim musiqisi», В., «Mars-Print», 1994.

Так нам видится история возникновения идеи о создании хорового Концерта памяти К.Караева.

Настало время подробно проанализировать музыкальную ткань Концерта.

**Первая часть** Концерта - «**Ağrı**» (Боль, плач). В основе поэтического текста лежат 4 бейта, в которых поэтапно раскрываются образы уходящей молодости, жизни.

Gənclik bir qızıldır, ömrün əlindən

Düşərək torpağa yox oldu birdən.

Tarmaq həvəsilə həmin qızılı

Torpağı yuyuram göz yaşımla mən.

Torpaq cövhəridir bu kayinatın,

Torpaq xəznəsidir cəvahiratın.

Dünyanın beşiyi olmuş bu torpaq

Torpaqdan yaranmış mənalar ancaq.

Основана первая часть на вариационном принципе развития материала. Включает, также, признаки контрастно-составной формы, в некотором смысле – усложненной концентрической формы. Об этом 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 four staves. The top staff is in treble clef, and the bottom staff is in bass clef. The time signature is 6/4. The score is marked with 'fff' (fortissimo) and includes various musical notations such as accents, slurs, and dynamic markings like 'A...'. The score is divided into three measures, each with a different time signature: 6/4, 5/4, and 6/4.

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.(см. такт 12).

Пример №2:

The image shows a musical score for Soprano (S) and Bass (B) in 4/4 time. The Soprano part has lyrics: "Dü-şə-rək tor - pa - ğa yox ol - du bir - dən". The Bass part has a long note with a fermata. Brackets connect the lyrics to the notes.

Он, в целом, представляет собой микроцикл из чередующихся строф. Начальная его 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 (на слова «torpaq xəznəsidir səvahiratın»), 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 говорит 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:

После этого звучит достаточно протяженное построение, занимающее 14 тактов. Здесь воссоздается материал эпизода укладывающегося в десять тактов, предшествовавшего только что рассмотренному разделу, где ведущая роль была отведена партии солиста. Рельефные и запоминающиеся мелодические обороты тактов 37 – 40 и 41–42 получают в данном случае 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-заключение (такты 66–74), где в исполнении Альтов *div.* звучит несколько видоизмененный материал начального трехтактового построения, открывавшего часть. Альты 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 фоном басам.

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

Нужно сказать, 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, хотелось бы привести несколько цитат из исследований известного музыковеда И.И.Земцовского. В своей статье «Выкрики: феномен и проблема» он пишет: «Отмеченная звуконаправленность выкрика выступает... характеристикой его сущности ... интонации выкрика характеризуют музыкальное сознание»<sup>4</sup>. Далее он продолжает: «Выкрик – интонационно – это и характер самого [человека. – Л.М.], как бы его музыкально-пластический автопортрет...»<sup>5</sup>. Исходя из этого И.И.Земцовский заключает: «Выкрики – не связующее звено между речью и пением, а самостоятельная жанровая область, со своей собственной типологией, параллельная другим жанрам устной традиции»<sup>6</sup>.

На основании данных заявлений И.Земцовского, мы можем сделать определенный вывод, заключающийся в 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. Т.о., 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.З.) всего азербайджанского этноса<sup>7</sup>. 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*» (Прощай, прощание) - Ф.Нагиев не использует слов, что соответствует его авторской концепции и снова же возвращает нас к Концерту

---

<sup>4</sup> Земцовский И. Выкрики: феномен и проблема // Зрелищно-игровые формы народной культуры; Л.; ЛГИТМиК; 1990; с.104. См.подробнее в кн.: Мамедова Л.М. «Хоровая культура Азербайджана».Б., «Адилоглу», 2010, с. 89-90

<sup>5</sup> Там же; с.105.

<sup>6</sup> Там же; с.109.

<sup>7</sup> 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.

Г.Свиридова, который весь написан без слов. Тем не менее, Ф.Нагиеву удалось и без слов, посредством 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 широко показывает тембровые возможности хора, различного рода колористические эффекты. Господствующим, в плане интонационного строя здесь оказывается так же лад «Шур».

Вторую часть открывает вступительный раздел, представляющий собой одноголосный напев, соло Тенора в духе импровизации (*ad libitum*). Нужно сказать, что эта часть необычайно сложна для вокалиста в техническом плане. Вся вторая часть воспринимается как единый процесс развития тематизма, заложенного в соло Тенора. Здесь происходит, уже известное, чередование строк: 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 задействованна, в Сопрано и Альтах проходят небольшие импровизационные мелодии. Вторая строфа, по характеру звучания близка материалу вступления, приходится на такты 20–29. Музыкальный материал этой строфы опирается в основном на импровизационную мелодию, проходящую 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 помещена в тактах 30–39. Она идет на *f* и чрезвычайно сложна в исполнении. Здесь задействован и солист, и весь хор, при этом Сопрано и Тенора в унисон поют сложную импровизационную мелодию, изобилующую опеваниями, и мелизмами. Кроме того, в хор проникают сложные ритмические фигуры, создающие эффект импровизации. Наряду с этим, у солиста отдельная 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 - такты 39–40, где наступает эмоциональный спад, нюанс уходит до пианиссимо.

Наконец, четвертая, заключительная строфа - такты 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 говорили выше, ассоциирует с боем часов, с траурным звоном колоколов, неожиданно в конце, в затуханием звучности преобразующимся в ритм колыбельной, успокаивающей предыдущие скорбные ламентации. Хор, особенно, в этой части произведения – не компактная масса исполнителей, а живой организм, весьма чутко импровизирующий и подпевающий солисту в каждой отдельно взятой фразе по-разному.

Т.о., 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 опевания, дополняемый различного рода украшениями (форшлагами, трелями).

**Третья часть** – «*Fəryad*» (Вопль, воззвание) - 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, словно 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*

Kõç- mæk vax - ti gə - lib çat - mış bu və - fa - sız 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» ( *الرَّحِيمِ الرَّحْمَنِ اللَّهُ بِسْمِ* — *би-сми-Пляхи-р-рахмáни-р-рахúм*). Её произносят в каждой молитве, перед началом любого важного дела, с неё обычно начинаются многие другие документы, составляемые мусульманами (письма, договоры, обращения, завещания и т. п.).

В такте 14 вновь вступает солирующий Тенор, знаменуя очередное проведение рефрена, до такта 18 включительно. Однако к его тематическому содержанию Ф.Нагиев подходит глубоко творчески. Расширяется диапазон мелодии, затрагиваются, в соответствии с этим, новые, более высокие тоны. В одном из тактов на короткое время вводится прием, свойственный технике алеаторики.

Пример №6:

Solo T

*f*

$\text{♩} = 100$

Kõç yo-lun - da qa - lan bi-zik,

Следующий эпизод, хоровой, (такты 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, т.к. 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:

♩ = 50

S *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 (такты 34–52). Здесь имеется прием имитации: такты 44–47, в октаву – сопрано и первых теноров. Можно сказать, что происходит 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:

*tr*

B I Köç yo - lun - da qa - lan bi - zik

*pp*

Далее идет ее разработка, основанная на вычленении отдельных, совсем небольших lamentаций, основанных на интонациях причитаний и оплакивания «Şaxsey, vahsey» (шахсей-вахсей — у шиитов день поминовения имама 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 (такты 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, прибегает автор и к использованию хроматически измененных ступеней (такты 82–83). Первые Тенора вступают лишь в 84 такте, на фортиссимо, с душевно-надрывным выкриком «Qaqa torraq altındadır» (он(а) под черной землей), растянутым на 8 тактов.

Нужно сказать, что именно первое слово «Qaqa», длящееся на протяжении 4 тактов, в переводе означающее «черный» и совпадающее с именем композитора, кому посвящено это сочинение, особенно выразительно звучит 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 keşib» 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, приходящийся на такты 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 у 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 (такт 104, согласно авторской ремарке). 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 *pppp* и характеризует собой тяжелый вздох сожаления.

Кода вступает на «Qrave» (такт 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 заключает 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 у Сопрано и подразумевает голос народа. В коде небольшой текст проходит только у 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.

Нужно сказать, что в целом, квартовые скачки, движение в кварту свойственны группам траурных песен. Квартовым тематизм, особенности интонирования мугамной мелодии, остринатность тем, а также отголоски траурно-религиозных обрядов (Агы, Марсия, Шахсей-вахсей) – все это служит фундаментом строения основным тем, обеспечивающих

единство, сквозной принцип развития, а также своеобразным претворением народно-национальных истоков азербайджанской музыки. В использовании единого интонационного зерна можно усмотреть определенные черты монотематизма.

Весь этот конгломерат выразительных средств хоровой музыки, 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 символичную 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 вечно жить. Ибо растворившись в сердцах не только его учеников, но и всего народа оно стало бессмертным.

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) (см. такты 17–22, части 2, а также – такты 105–106 части 3). Рельефные и запоминающиеся по звучанию аккорды квартовой структуры мы находим в разных частях. Примерами служат такты 37–41 части 1 и такты 24–25 части 3. Резко диссонирующие созвучия применяются в эпизодах, где драматическое экспрессивное начало выражается непосредственно. Подобное наблюдается и самом конце сочинения, в такте 105 части 3.

Наконец, Ф.Нагиевым используются и такие типы аккордики, как октавные унисоны (такты 9–12 части 1 и такты 19, 22, части 3). Созвучия, включающие хроматически измененные ступени (так фригийский оттенок ладу ре-Шур придает аккорд «ми-бемоль – фа – си-бемоль» в такте 28 части 1; подобное происходит в тактах 38 – 39 части 2, где

тонику выступает звук соль) и аккордика, где сочетаются несколько трезвучий одновременно (это происходит во второй части: в тактах 28 и 34 автор объединяет созвучия соль – (си-бемоль – ре) и фа–ля–до).

В хоровой партии Ф.Нагиев использует многообразные средства звуковой выразительности, различные возможности голосового аппарата человека – шепот, речевая декламация, глиссандирование, ламентации-причитания и др. Все это требует серьезной подготовки и высокопрофессионального уровня хорового коллектива.

Нужно признать, что этот Концерт стоит особняком не только в списке созданных композитором произведений, но и в целом в хоровой азербайджанской музыке. Музыка Концерта необыкновенно пронзительна. При этом она рисует не только тревогу и боль потери. Помимо осознания полной безнадежности невозможной утраты в ней, в то же время, слышится настроение надежды и даже мечты о прекрасном. Конечно, в масштабах всего Концерта это продолжается недолго, но состояние погруженности в горе не безысходно. Это и есть философский подтекст автора произведения, его видение Жизни и Смерти. Как и в других своих хоровых композициях Фаик Нагиев сумел, несмотря на различные влияния и весьма насыщенное применение современных приемов композиторской техники, найти «свою музыку» под стать «звучащему в его душе тону». При этом он остался верен традициям азербайджанской композиторской школы. В Концерте сосредоточены лучшие черты композиторского стиля Ф.Нагиева – философская глубина и психологическая тонкость музыкальных образов, тщательно продуманный фактурный материал.

В заключении хотелось бы пожелать Фаику Нагиеву новых творческих успехов. Его талант и умение убеждать, впечатлять слушателей не оспоримы. Исследование Концерта памяти Кара Караева значительно обогатило все собранные автором статьи материалы о азербайджанской хоровой музыке. Без преувеличения можно сказать, что Концерт памяти Караева стал новым словом в азербайджанской хоровой музыке XX века.