Лейла Мамедова-Фараджева

«Oratorium Albanum» Галиба Мамедова

«Oratorium Albanum» представляет собой одно из крупнейших произведений современного периода в жанре хоровой музыки Азербайджана. Заметим, что первоначально Галиб Мамедов, на рубеже XX-XXI веков, задумывал написать Мессу, и назвать её «Иисус». Однако позже, в процессе работы над либретто, он несколько переосмыслил сочинение.

Сочинение было завершено в 2000 году. «Огатогіum Albanum» написано для смешанного и детского хора, симфонического оркестра, органа, кяманчи и солистов. Оригинальность оратории обусловлена введением в состав БСО кяманчи, являющейся (на ряду с таром и дэфом) ведущим инструментом азербайджанского профессионального искусства устной традиции и имеющим многовековую историю. Раскрытие темы сочинения осуществляется в пяти частях, тексты к которым написаны на латыни. Автор либретто - норвежский писатель и поэт Эйвинд Скейе.

Незабываемым событием в музыкальной жизни Азербайджана стало её первое исполнение, состоявшееся в 2003 году, на авторском вечере композитора в Камерном и Органном Зале г. Баку. Сочинение прозвучало в исполнении Азербайджанского Государственного симфонического оркестра им.У.Гаджибейли под управлением Народного артиста, профессора Р.Абдуллаева и Государственной Хоровой Капеллы, художественным руководителем которого является Народная артистка, профессор Г.Иманова. Соло на кяманче исполнил Заслуженный артист Э.Мансуров.

Первая из частей («In manibus ignem», Allegro maestoso) символизирует огонь и передает образы стремительного, оживленного движения и, в то же время, содержит сосредоточенно-волевые, решительные черты. По своей структуре она совпадает с формой рондо, которое открывается развернутым инструментальным вступлением. Во вступление автором помещены два раздела. Первый из них представляет собой построение из шести тактов (2+4), где динамический эффект достигается за счет использования звена восходящей тональной секвенции (Пример 1). Второй раздел — период повторного строения (4+6), в мелодии которого предвосхищается основная тема первой части. Вступление звучит в тональности ре минор и характерными чертами его материала являются стремительное, нисходящее с вершины источника движение (первое построение), а также — интонации, имеющие оттенок призыва (второе построение). Тематическая линия в начальном построении звучит у группы деревянных духовых инструментов, исключая фаготы и контр-фагот, а также у первых, вторых скрипок и альтов. Во втором же построении их роль переходит к тромбонам, виолончелям и контрабасам.

Как мы отмечали, форма первой части – рондо, в целом характерное для вокальной и хоровой музыки. Его ведущая тема – рефрен «Tulit Abraham» (ре минор, *Marciale*) - выразительная мелодия в партии детского и смешанного хоров - решительная, устремленная вперед (**Пример 2**). По форме она представляет собой период повторного строения (4+4). С цифры 4 начинается первый эпизод. Он включает два построения. Первое из них (период повторного строения – 4+4) основано на относительно новом материале. Так, в его мелодии (партия смешанного хора, дублируемая кларнетом) господствует поступенное восходящее движение, расцвечиваемое интонациями опевания. Второе построение (также – период повторного строения – 4+4) – это несколько трансформированный интонационно вариант ведущей темы первой части – рефрена. Теперь ее мелодия звучит, попеременно, в партиях детского хора, флейт, первых скрипок и колокольчиков - первые два такта каждого из предложений, а также у детского, смешанного хоров и кларнета, первых скрипок, альта (заключительные два такта каждого

из предложений). Примечательно то, что в начале второго предложения к уже упомянутому составу добавляются флейта-пикколо и гобои. Хотя тональность ре минор здесь сохраняется, в мелодии происходит колебание между мажорной и минорной терциями (фафа-диез), также ощущается общая неустойчивость, в том числе – благодаря использованию звена секвенции. На цифре 6 вступает рефрен, тональность и строение которого остаются неизменными. Обновляется его тембровое оформление. Так, мелодия темы проводится детским хором и сопрано соло, дублируемая флейтами, английским рожком и альтами. На начало цифры 7 приходится новый, второй по счету эпизод «Patrimi esse in quit». Его материал синтезирует в себе решительные призывного плана интонации рефрена и поступенность движения, характерную для первого эпизода. Настоящий эпизод – наиболее развернутый раздел всей первой части. Он содержит два построения. Первое из них период повторного строения (3+3), который в виду своей краткости и компактности излагается композитором дважды. Его мелодия поручена детскому хору и сопрано соло, партии альтов из смешанного хора, а также – флейтам, сменяющимся во втором предложении кларнетами. При повторном проведении данного построения добавляются гобои, а партии детского хора и сопрано соло поднимаются на терцию выше. Следует отметить, что в партии арфы наблюдается скрытое многоголосие, одна из линий которого - верхняя - очерчивает контуры отмеченной выше мелодии. Второе построение (5 тактов) настоящего эпизода – очередной трансформированный вариант темы рефрена. Здесь мелодия разбивается на отдельные мотивы, излагаемые, попеременно, хором, партией сопрано соло, первыми и вторыми скрипками, а также группой деревянных духовых инструментов (флейта, гобой, Чуть позже (в 3-5 тактах данного построения) происходит восходящее поступенное движение в партиях альтов и теноров, валторн и вторых скрипок, к которым, затем, присоединяются сопрано соло, басы и виолончели, приходящие на смену валторнам. Цифра 9 ознаменована заключительным – третьим по счету проведением рефрена. На этот раз его материал сокращен до шести тактов. Мелодию темы излагают детский, смешанный хор, английский рожок, валторны и литавры. Это, своего рода, кода первой части, где общее звучание отличается мощью и блеском. Однако самым примечательным явлением здесь оказывается смена тональности. Она повышена на полутон (ми-бемоль минор). В этом, на наш взгляд, и состоит своеобразие трактовки классической формы, ее индивидуальное авторское прочтение.

Таким образом, Первая часть, имеет открытый, незамкнутый характер. Это является характерной чертой и темы рефрена. Период, помещенный в ее основу, завершался доминантой, создавая аналогичный эффект. Схематически же структуру данной части

можно представить следующим образом: Вступление - А (рефрен) – ВА1 (первый эпизод) – А (рефрен) – СА2 (второй эпизод) – А (рефрен и, одновременно, кода, носящая открытый характер). Говоря о фактуре части, следует отметить, при всей ее сложности, роль, отводимую гомофонно-гармоническому типу. Это наблюдается во вступлении (мелодия звучит попеременно в качестве верхнего и нижнего пластов музыкальной ткани), отчасти в теме рефрена (гармоническое сопровождение здесь, в свою очередь, представлено несколькими линиями) и в одном из ее вариантов, помещенных в первой эпизод. В остальных случаях автор использует синтетический тип фактуры, с опорой на отмеченный выше принцип построения оркестровой ткани. Так, она активно расцвечивается подголосками в партиях музыкальных инструментов и хора. Некоторые гармонические фигурации создают вариант скрытого многоголосия, одна из линий которого проводит тему (второй эпизод), наконец, общее звучание обогащается тонким переливом красок за счет перекличек между партиями хора и отдельных инструментов, а также их групп. Гармонический строй передает сквозь призму индивидуального авторского осмысления традиции классической и романтической эпох в музыкальном искусстве. Аккорды в функциональном отношении четко определены, диатонически ясны. Ведущее положение здесь занимают созвучия тонической, субдоминантовой и доминантовой групп. Однако определенная роль отводится аккордом двойной доминанты, в частности - двойному вводному терцквартаккорду. Встречаются трезвучия и септаккорды шестой ступени, натуральный секстаккорд пятой ступени (цифра 7), септаккорды субдоминантовой и доминантовой функций. Одной из особенностей гармонического строя первой части служит органный пункт, на фоне которого излагается тема рефрена и, безусловно, присутствие вертикальных комплексов, демонстрирующих отклонения в различные тональности, в том числе - дальнего родства (переход в тонику ми-бемоль минора в последнем такте перед заключительным проведением рефрена). Таким образом автору удалось сочетать характерные черты различных стилей и традиций, сохранив индивидуальный, глубоко самобытный творческий почерк. </р>

Вторая часть – это проникновенное Andante («Dolor meus»). По сути это пассион - страсти, страдания спрасти, страдания спрасти, страдания спрасти, страдания спрасти, страдания спрасти, страдания спрасти, страдания спрасти спрасти

одном материале. Следует отметить, что мелодия вступления (как и заключения), появляясь в ряде разделов, служит своего рода лейттемой всей части, способствует ее большей целостности и спаянности (**Пример 3**). Данная тема представляет собой построение из 11 тактов, где между собой объединены отдельные фразы и мотивы. Схематически это можно изобразить следующим образом: 2+2+2+1+1+1+2. Движение мелодии берет начало с вершины источника, отличается волнообразностью. Кроме того, здесь, в процессе ее развития, присутствуют звенья восходящей секвенции (такты 7–9). Именно данное построение и является отмеченным выше лейт-интонационным комплексом, который появится в последующих разделах. Заметим и то, что такты 3–5 и 9–11 во многом родственны между собой. Это дает основание, также, видеть в форме вступления признаки периода не повторного строения из двух частей, которые самым тесным образом «спаяны» между собой. Мелодию вступления излагает, на фоне выразительного аккомпанемента у струнной группы, солирующий гобой, который дублируется во второй его половине первыми скрипками.

Далее вступает первая часть сложной двухчастной формы. Здесь, поддерживаемый рельефным и, в то же время, мерным сопровождением в партиях фортепиано и струнной группы, звучит солирующий голос (согласно авторской ремарке – canto). Вместе с тем заметим, что при исполении первые 9 тактов мелодии соло исполнила альтовая группа хора, дальше – сопрано. Состоит данная часть из двух построений (образуя, в свою очередь, простую двухчастную безрепризную форму). Первое из них представляет собой период вариантно-повторного строения (5+4). Он повторяется затем на октаву выше. Его мелодия перекликается с темой вступления, однако имеет свои самобытные черты. Здесь господствует кантиленность, интонации опевания, плавное поступенное движение. Второе построение рассматриваемой части – это период повторного строения (4+4), основанный на материале второй части инструментального вступления, как отмечалось ранее. В настоящем же случае мелодия первого предложения звучит у сопрано соло, а второго – у солирующей флейты. Аккомпанемент поддерживается ритмическим мерным унисоном струнной группы.

Вторая часть – «Lakriman meam» - вступает на цифре 13 (включая затакт перед ней). Она, по аналогии с первой частью, включает два раздела. Каждый из них, в свою очередь представляет собой период повторного строения (4+4). В мелодии первого раздела второй части (излагается солирующим голосом) восходящий ход на широкий интервал (чистая октава) уравновешивается плавным нисходящим поступенным движением. Мерное сопровождение струнной группы во втором предложении расцвечивается введением,

дублирующей мелодию, линии у двух солирующих скрипок. Мелодия же второго раздела вновь возвращает нас к знакомому материалу инструментального вступления (его второй половины). На этот раз солирующий голос, ведущий ее, дублируется альтами и виолончелями. Следует отметить существенный факт: к периоду, в рамках которого заключено второе построение данной части добавляется четырех-такт, основанный на том же материале. Однако теперь и мелодия, и ее сопровождение излагаются органом. Это привносит особую глубину, масштабность в общее звучание тембровой палитры. Венчает оратории заключение, воскрешающее материал вступления. вторую часть инструментальное оформление остается неизменным. В самом же конце композитор вводит заключительный семитакт, построенный на нисходящей секвенции. Базой для ее звена оказывается краткая, но выразительная попевка (у флейты, дублируемой первыми скрипками) из восходящей квинты, вершина которой затем делает ход на малую секунду вниз. Аккомпанемент по характеру своего звучания здесь напоминает хорал. К инструментам струнной группы присоединяется арфа.

Форму второй части можно представить таким образом: вступление – 1 часть (ВА) – 2 часть (СА) – заключение. При этом, построения, обозначенные нами буквой «А», воссоздают материал второй половины вступления и заключения. В этом отношении прослеживаются очевидные признаки куплетной, а также – строфической формы, но в более крупных масштабах. </р>

Что касается ладово-гармонического плана, то здесь, в определенной степени, воссоздаются черты стиля барокко, но осмысленные глубоко индивидуально и самобытно. Основной тональностью второй части служит ре минор, сохраняющийся практически во всех ее построениях. Примечательной чертой горизонтальной линии в басу во вступлении и заключении части оказывается нисходящее движение по полутонам к пятой ступени отмеченного лада. Этот штрих создает дополнительный эффект, показывающий более ярко рельефно черты отмеченного выше стиля. Используя аккорды субдоминантовой и доминантовой функций, автор придает им оттенок модальности, которая в ту эпоху была широко распространена. Так, здесь можно встретить созвучия натуральных ступеней (в частности седьмой ступени), а также трезвучия, обогащенные побочными тонами, альтерированными ступенями и сложные гармонические комплексы, где совмещаются аккорды разных функций (а именно трезвучий доминанты без терции и субдоминанты). В самом конце (заключительные 7 тактов) второй части дается нисходящая цепочка, состоящая из неполных секвенцаккордов. Завершается же номер оратории оригинальной каденцией в ре миноре: доминантовый секундаккорд, с задержанием к приме

в мелодии, разрешается в тоническое трезвучие. Фактура имеет в одних построениях гомофонно-гармонический (второй раздел первой части, вторая часть), в других – синтетический (за счет выразительных подголосочных линий) тип (вступление, первое построение первой части, заключение). Так автору удалось воссоздать атмосферу высокого искусства одной из величайших эпох в истории музыки, переосмыслив ее традиции в контексте современности и придав одному из образов оратории (в данном случае – образу второй части) черты, воспевающие дух вечности, красоты и непостижимой глубины окружающего мира.

Третья часть – «Domine Deus Abraham» (Moderato) – является одной из самых масштабных в оратории. Здесь автор обращается к глубинным истокам исторического прошлого, как родной земли, так и народов, населявших обширные территории Востока в Неслучайно композитором в настоящую часть вводится старинный музыкальный инструмент Азербайджана – кяманча. Более того, одна из ярчайших интонаций, свойственных ладу «Шур» - так же одному из старейших в истории национального искусства, получившему необычайно широкое распространение в практике древних сказителей–ашугов – показана Г. Мамедовым уже в инструментальном вступлении к данному номеру оратории. Образы, запечатленные здесь, передают атмосферу эпическивеличавую и, в то же время, наполненную глубоким человеческим чувством. Здесь слышатся интонации народных наигрышей, а также звучат мотивы, сурово-сдержанные по своему характеру. Отличается часть, в целом, значительным количеством тем. Это обусловлено формой, к которой обращается автор. Она представляет собой оригинально трактованную сонатную структуру, которой предшествует инструментальное вступление, а завершает выразительная кода – послесловие, построенное на новом материале, мелодия которого излагается кяманчей. </р>

Инструментальное вступление, открывающее третью часть, состоит из двух построений. Одно из них (первые 3 такта) имеет характер неторопливого наигрыша. Автор его мелодию поручает первой скрипке, а гармоническим фоном здесь служат созвучия у валторн, вторых скрипок, альтов и виолончелей. Второе построение (такты 4–9), сохраняя инструментальный состав предыдущего, претерпевает изменения в мелодии. Именно здесь звучит известнейшая попевка в ладе «шур», с тоникой си-бемоль (ля-бемоль - соль - ля-бемоль – си-бемоль). Далее с речитативом вступает солирующий тенор, поддерживаемый органом, первыми, вторыми скрипками и альтом (Пример 4). Здесь утверждается главный, опорный тон ми минора – тональности, в которой звучит раздел, имеющий функции Главной партии («Ріи mosso»). Ее тема, эпического, сурово-величавого склада, звучит в

партии сопрано, к которой позже присоединяются альты. Ее дублируют флейты, гобои, первые скрипки. Выразительный гармонический фон создают литавры, орган, струнная группа. По своей структуре Главная партия представляет период вариантно-повторного строения (3+8), в котором второе предложение значительно расширено, благодаря добавлению построения из 5 тактов (перекличка в виде речитатива между партиями альтов и сопрано), служащего, как завершением данной темы, так и своего рода связкойпереходом к очередному разделу части – Побочной партии. Ее тема, полная глубокой лирики, с оттенками едва уловимой внутренней экспрессии, излагается смешанным хором, получая дублирование первыми и вторыми скрипками, виолончелями позже – флейтами, гобоями, английским рожком, кларнетом и альтами (из группы струнных). Гармонический фон создают валторны, литавры, тарелки, альты (первоначально), контрабасы, к которым, в последствии, присоединяются фаготы, контрфагот, тромбоны, туба. По структуре Побочная партия (ля минор, где использованы натуральная и повышенная 7 ступени) совпадает с простой двухчастной (репризной) формой. Ее первый период состоит из 3 предложений, построенных на одном материале. Второй период по своему строению аналогичен. Однако его первые два предложения содержат новые интонации – более оживленные. Третье же – служит репризой отмеченной выше формы. Начиная со второй ее части, фактура становится более насыщенной, вступает, практически, весь оркестр (появляется новая тембровая линия в партии ксилофона) и к ее завершению достигается первая кульминация настоящего номера оратории. Ее сменяет построение (тема его излагается у хора, дублируемого трубой, первыми скрипками и альтами) из кратких фраз, где ощущается колебание отдельных тонов (в данном случае ре и ре-бемоля), создающее эффект неустойчивости, сообщающее ему черты связующе-разработочного характера («Exandi mi Domine»). Оно подводит к очередному крупному разделу третьей части – разработке основных тем. Так, на цифре 21 («Piu mosso») возникает уже звучавший ранее речитатив в партии теноров, сменяемый материалом главной партии в той же тональности и тембровом оформлении, что были даны в начале, но значительно сокращенный (всего три такта). Черты собственно разработки настоящему разделу так же придает наличие ряда кратких промежуточных построений оживленного характера у ряда струнных и деревянных духовых инструментов (восходящее движение фигур арпеджио шестнадцатыми), а также перенос темы побочной партии в новую тональность – си минор. Ее изложение (при сохранении структуры и тембрового оформления, свойственных первоначальному ее варианту) подводит ко второй крупной кульминации третьей части.

Что же касается репризы, то здесь автор решает опустить традиционный в таких случаях повтор основных тем. Вместо этого он дает повторение темы инструментального вступления к данной части (Moderato, Tempo I). Этот прием обусловлен тем, что в самом конце номера оратории получает свое раскрытие глубинный смысл, заложенный в ней. Он выражен в небольшом, но весьма выразительном послесловии, которое можно рассматривать и как оригинальную коду. Именно здесь (ц.26) вступает кяманча, излагающая обновленный в интонационном отношении материал - лад си-бемоль «шур», присутствовавший и во вступлении (Пример 5). Ее, в качестве гармонического фона, поддерживают орган и инструменты струнной группы. По форме данное построение представляет собой период из трех предложений (4+4+4). Весьма примечательно то, что его первое и третье предложения по своему материалу совпадают, отражая тем самым, признаки простой трехчастной формы. В самом же конце автор дает последовательность из двух созвучий у органа и струнных, которые аккомпанируют кяманче, символизирующей голос Иисуса – это модель для дальнейшего исполнения материала в рамках ограниченной алеаторики. Тем самым композитор передает не только открытый характер третьей части, но и демонстрирует широту и, можно даже сказать, бесконечность мысли, рожденной духом...

Что же касается фактурного плана, то здесь преобладающим оказывается ее синтетический тип с опорой на четко выраженную гомофонно-гармоническую основу. Говоря об аккордике, отметим присутствие самых разных по характеру своего звучания ее образцов. Встречаются диатонические, обогащенные побочными тонами (Главная партия), неустойчивые, диссонирующие созвучия (некоторые аккорды вступления), сонорные комплексы (близкие по своему строению смешанным кластерам, в коде). Однако примечательно здесь то, что некоторые аккорды оказываются проекцией той интонации, которая является одной из ведущих в ладе «шур» (в частности малый минорный секундаккорд).

После столь масштабной части оратории композитор помещает небольшое самостоятельное построение (ц.27, период повторного строения, 5+5 тактов), предвещающее четвертую часть и исполняемое смешанным хором *a cappella «Here, vi ber om stryke»* в тональности ре мажор (**Пример 6**). Оно имеет характер «микрочасти». Здесь, с одной стороны, дается в компактной форме новое осмысление всего изложенного в предыдущем номере и, в то же время, ощущаются черты, свойственные интродукции к следующей - четвертой части. Мелодия, излагаемая в партии сопрано, поддерживается аккомпанементом всех остальных голосов. Аккорды при их светлом, мягком

консонирующем звучании, обогащены рядом побочных тонов, а также альтерациями, придающими оттенок мелодического вида основной тональности (до, затем си-бемоль в басу). Так, автор воссоздал образы глубокой древности в контексте настоящего времени.

Четвертая часть оратории - «Deus pro nobis» (Scherzando) - передает, словно искрящийся светом, жизнерадостный образ («Бог для нас, он с нами», «Глория», «Слава в вышних Богу и на земле мир людям (Его) благоволения») и по сути представляет собой ангельскую песню. Неудивительно, что ее основная тема поручается детскому хору, звонкий лучистый тембр которого создает особый неповторимый колорит общей картины звучания. Тональность фа мажор, избранная композитором для настоящего номера, переносит в мир природы, наполненный атмосферой пасторали, сказочности. Форма четвертой части сочетает признаки сложной трехчастной и, отчасти, вариационной структур. Примечательно то, что построения, входящие в состав отмеченных выше трех частей, по своему строению перекликаются с куплетно-припевной формой (более подробно мы об этом расскажем далее). Первая часть номера, как, впрочем, и остальные, заключает в себе два раздела. Первый из них – краткое инструментальное вступление к основной теме, излагаемой детским хором. Занимает оно шесть тактов и состоит из трех, соединенных между собой интонационно фраз по два такта (Пример 7). Его тема, излагаемая солирующими колокольчиками, имеет игривый, задорный, светлый характер, готовя, в свою очередь, материал следующего построения. Интересной и глубоко самобытной выглядит структура основной темы, составляющей второй раздел первой части номера. Здесь автор дает последовательность из трех предложений: 4+5+6. При этом каждое из них заканчивается тоникой ведущей тональности. Но наиболее примечательным свойством этого построения является то, что первые два предложения практически идентичны (за исключением увеличения протяженности второго, путем повтора, с небольшими изменениями, его заключительного такта), а третье - значительно отличается от них, благодаря интонационному обновлению, наличию ряда отклонений в родственные тональности (до мажор, соль минор), что вносит заметное оживление в общую картину изложения материала. Фактура, в целом, представляет синтетический тип. Однако, здесь, проявляется и гомофонно-гармонический строй, состоящий из нескольких пластов, в каждом из которых основные функции показаны как в виде вертикальных созвучий (у виолончелей и контрабасов), так и фигураций шестнадцатыми (первые, вторые скрипки, альты). Весь этот богатый фон Г.Мамедов поручает группе струнных инструментов. В заключительных четырех тактах первой части, мелодию, проводимую детским хором,

дублирует первая скрипка. Начало второй части приходится на цифру 30. Она основана на материале упомянутых выше двух построений первой части. Изменению подвергается тембровое оформление инструментального вступления к теме у детского хора (вместо солирующих колокольчиков использованы ведущий мелодию английский рожок, а так же первые и вторые скрипки, излагающие аккомпанемент). Что же касается второго построения - периода из трех уже известных по первой части предложений - то здесь автором к группе струнных добавляется выразительная гармоническая фигурация (подголосочная линия) у двух флейт (начиная с ц.31). Она вступает во втором, четвертом, восьмом тактах. С началом же третьего (заключительного предложения) их звучание становится непрерывным. Более того, к ним присоединяется флейта-пикколо, звучащая в октавный унисон с партией первой флейты. Первые скрипки разделены на divisi и их функция теперь заключается в дублировании материала, излагаемого флейтами. Вторые скрипки звучат в унисон с мелодией, проводимой в партии детского хора. Альты, виолончели и контрабасы излагают гармонический фон, напоминающий по типу своего изложения хорал. Заключительные два такта последнего предложения повторяются. Общее звучание здесь отличается насыщенностью, имеет характер кульминационной зоны (согласно авторской ремарке - espressivo). В третьей части полностью повторяется материал первой. Она, таким образом, служит репризой номера.

Следует отметить, что вариационный принцип, отмеченный нами ранее, проявляется за счет фактурного и тембрового обновления основного материала, при сохранении его интонационного строя. Признаки же куплетно-припевной структуры заключены в характере второго (тема, порученная партии детского хора) раздела каждой из частей. Можно предположить, что первые два предложения — это куплет, тогда, как третье — припев. Более того, инструментальное вступление к теме, звучащей в партии детского хора, знаменующее собою начальное построение каждой из частей, по своей функции может служить вступительным разделом и отыгрышем, столь часто используемым в песне.

Гармонический строй четвертой части оратории, в целом, отличается классической ясностью, имеет диатонический характер. Иногда автор обогащает фактуру сопровождения за счет введения в басах (партии виолончелей и контрабасов) мелодических линий, где происходит поступенное движение в рамках тетрахорда, пентахорда, иногда — малой септимы (третье предложение второго построения первой части). Так, композитору удалось запечатлеть образ светлый, наполненный радостью, используя индивидуальные приемы трактовки традиционных средств выразительности, достигая рельефности в показе характера музыки и блеска в ее звучании.

Заключительная, *Пятая* часть оратории (*Andante, Misterioso*) - «*Mystery of Jesus Christe*» («Распятие», «Воскрешение») - одна из самых масштабных номеров, где запечатлена богатая палитра образов. Среди них особое значение имеют те, где переданы тревожные настроения, глубокая душевная лирика, скорбь и просветленное начало sup>3</sup>.

По своему строению финал оратории близок контрастно—составной форме, которой свойственны тематические и тональные переклички между разделами, а также — оригинально трактованной сонатной форме. Открывает пятую часть инструментальное вступление, структуру которого можно определить как период, состоящий из трех предложений (4+3+6). Материал основан на фразе в ладе до-чаргях (Пример 8). В его мелодии стремительное восходящее движение в рамках октавы тридцать вторыми сменяется интонациями опевания, где (при опоре на квинту тоники лада «Чаргях» и наборе долее крупных длительностей — четвертной, шестнадцатых, восьмой) присутствует увеличенная секунда. Звучит она в низком регистре — у фагота, виолончелей и контрабасов, способствующем сгущению чувства тревоги, внутреннего напряжения. Следует отметить, что сопровождает ее статичный гармонический фон у органа, первых и вторых скрипок, поддерживаемый ударными. В целом, это инструментальное вступление отображает момент распятия, в оркестре звучат элементы, символизирующие удары молота.

С наступлением цифры I («*Piu mosso*»), появляется первый раздел финала – «*Esse* terremotos faktus est nagnus» («...и случилось землетрясение») ^{4}. Его тема (в партиях теноров и басов, дублируемых альтами и виолончелями) продолжает развитие мотивов вступления, но они теперь представлены в новом качестве: это интонации решительного, призывного характера. Выразительный аккомпанемент создают гобои, трубы, контрабасы (Пример 9). По своей структуре данный раздел соответствует простой трехчастной форме. Крайние части, содержащие по две строфы, по интонационному строю совпадают. Сменяются, главным образом, тембры, окрашивающие тему. В последней части раздела ее вместо теноров и басов проводят сопрано и альты, дублируемые инструментами струнной группы – альтами. Серединное построение основано на развитии основного материала. Вслед за небольшим инструментальным построением, завершающим настоящий раздел, вступает новый, ІІ раздел. Он начинается рельефным по своему мелодическому рисунку, оживленным мотивом протяженностью в два такта (лад до-чаргях). Его основу составляет изложение в рамках контролируемой алеаторики небольшой по диапазону мелодической модели. Она представляет собой волнообразное движение по звукам тетрахорда в ладе «Чаргях» у первых, вторых скрипок и альтов (martele). Развитие

материала подходит к первой кульминации (форте, подчеркнутое ферматой). После этого дается стремительное нисходящее движение (glissando) в партиях арфы и струнных, подводящее ко второму этапу развития материала в настоящем разделе. Теперь у виолончелей и контрабасов звучит выразительный мотив из шестнадцатых, где выделяются новые опоры (ля, ми). Завершается же данный раздел мощной звучностью (FFF), при этом материал излагается у всего хора.

III раздел – *PPP*, *subito*- открывается темой у бас-кларнета соло, имеющей характер речитатива. Фон ее звучанию создают струнные (в частности, «колышущееся» движение восьмыми длительностями мелодического интервала большой сексты у вторых скрипок, сменяемых позже первыми скрипками, альты и выдержанные аккорды у виолончелей и контрабасов). Позже, в этом же разделе вступает флейта, «фоновую поддержку» которой создают деревянные духовые, валторны и упомянутые выше струнные. С наступлением раздела IV общее звучание становится еще более уплотненным и насыщенным. К партии флейты добавляются флейта-пикколо и первые скрипки. Весьма выразительный мелодический пласт возникает у валторн. Более напряженным оказывается характер звучания гармонического фона за счет использования кратких ритмических групп из восьмых длительностей в партиях фаготов, контр-фаготов, литавр, виолончелей и контрабасов. Завершение данного раздела ознаменовано вступлением всего оркестра. Следует отметить, что II, III, IV разделы – эпизоды инструментального плана. При этом третий и четвертый по своему интонационному строю перекликаются с двенадцатым.

Новый раздел, обозначенный цифрой V - это эпизод «Eram autem aspektus», где воспета теплая душевная лирика. И если до этого момента разделы описывали события, соответствующие «Et incarnatus» («Воплощенный. И принявший образ человека в своем рождении от Девы Марии и Святого Духа»), «Crucifixus» («Распятый за нас при Понтийском Пилате, страдал и был погребен»), то теперь настал момент «Et rezurrexit» («И воскрес в третий день по писаниям, и взошел на небеса, и воссел одесную Отца и Сына»). Автор поручает эту тему детскому хору, сопровождаемому колоколом и органом. Здесь прослеживаются контуры простой двухчастной (безрепризной) формы со вступлением в два такта (Пример10). Первая из частей (период повторного строения, 3+3) звучит в тональности си-бемоль мажор (гармонический, с элементами мелодического вида в гармонии). Вторая же (строение аналогичное – 3+3) содержит кратковременное отклонение (первое предложение) в параллельную тональность, обретающее оттенки звучания, свойственные ладу «Баяты-шираз». Далее, с началом цифры VI – «Jesus transfigatur est»,

Иисуса < sup > < a описывающей момент солнечного затмения во время распятия href="#link">5</sup>, звучит построение неустойчивого характера в партиях смешанного хора, который дублируется группой струнных и трубой. В его основе фраза из двух тактов речитативного склада, которая обретает функции звена восходящей по тонам секвенции. Этот эпизод подводит к очередному разделу, помеченному цифрой VII (написан в простой трехчастной форме со вступлением протяженностью в два такта). На этот раз композитор поручает мелодию нового материала солирующему сопрано - «Et apparuit». Здесь находят проявление, с одной стороны – речитативная декламация, с другой – кантиленность, широкая распевность. Первое из названных свойств получило свое отражение в крайних частях настоящего раздела. Одна из них (первая) является построением, напоминающим период повторного строения (вступление (2 такта) – первое предложение (3 такта) + второе предложение (2 такта)). Заключительная же часть, построенная на материале первой, содержит всего четыре такта (2+2). Второе из перечисленных выше свойств характерно для средней части, звучащей в до мажоре (период повторного строения: 5+4). Аккомпанемент солирующему сопрано обеспечивают струнная группа, расцвечиваемая отдельными тонами в партии треугольника. Необходимо отметить, что в самом последнем такте помещен стремительный восходящий пассаж из тридцать вторых в объеме уменьшенной октавы. Здесь изложен звукоряд лада «Хумаюн», материал которого получит свое развитие позже.

Следующий раздел финала (цифра VIII) основан на теме, воспевающей дух, атмосферу эпохи барокко. Здесь словно воссозданы глубокие душевные интонации музыкального повествования, отразившиеся в творчестве его великих представителей, в частности И.С.Баха. Неслучайно то, что мелодию темы Г.Мамедов поручает солирующему сопрано, партию которого дублирует флейта – инструмент, столь любимый композиторами отмеченного стиля. Сопровождающий фон разделяется на два пласта: один из них, промежуточный, изложен в виде арпеджио пиццикато у первых, вторых скрипок и альтов. Второй – опорный, в виде вертикальных созвучий, – у виолончелей и контрабасов. По форме тема совпадает с периодом повторного строения (7+7) с инструментальным заключением (10 тактов, у первых скрипок divisi) на собственном материале. Отметим, в конце каждого из его предложений стремительно проходит уже известный звукоряд в ладе «Хумаюн». На цифре IX вступает раздел, где звучит уже известная тема призывного характера в ладе «Чаргях», но перемещенная на тон выше. И если при первоначальном своем проведении - в первом разделе финала – она представляла собой период повторного строения (5+5), то теперь – это период из трех более кратких предложений (3+4+3), первые

из которых разделены паузой протяженностью в целый такт. Вместо теноров, басов, поддерживаемых альтами и виолончелями, здесь звучит вначале солирующая виолончель, которую, в последнем предложении, сменяет контрабас. Гармонический фон в виде выдержанных на протяжении многих тактов созвучий создают скрипки. Данное построение, в свою очередь, служит интродукцией к материалу, вступающему несколько позже у детского хора и группы альтов – «Scio enim goud Jesu» (Lento, простая двухчастная безрепризная форма). Его мелодия, вначале (первая часть, период повторного строения: 6+6), звучит в рамках небольшого диапазона - чистая кварта. Далее (вторая часть, период из трех предложений: 5+4+5, с заключением в 2 такта) она обогащается новыми интонациями, опорный тон повышается (вместо звука ре дается фа, затем – ля), а к группе альтов добавляются сопрано. Характер ее звучания воссоздает архаические образы, напоминает старинные попевки. Последние два такта, где опора достигает нового уровня (до второй октавы), мелодия переходит к тенорам и басам. Гармонический фон отличается той же статичностью, что была присуща и «интродукции» к настоящему разделу, построенной на материале первого раздела. Его излагают первые, вторые скрипки, виолончели и контрабасы, расцвечиваемые отдельными тонами у треугольника.

Центром углубленной скорбной лирики служит очередной по счету раздел (цифра X). Здесь композитор синтезирует два образных начала. Один из них олицетворен темой, звучавшей в предыдущем разделе у детского хора, альтов и сопрано (теперь ее проводят еще и тенора). Другой – мугамом (точнее одной из его частей) в ладе «Хумаюн», исполняемым кяманчей. Так создаются между разделами финала образные, тематические и ладовые переклички. Здесь, к статичному гармоническому фону у первых, вторых скрипок, виолончелей и контрабасов присоединяются валторны и орган.

Миссию построений разработочно-развивающего характера, подводящих к генеральной кульминации финала оратории исполняют построения, приходящиеся на цифры XI и XII. Материалом первого из них являются стремительные восходящие пассажи из тридцать вторых (главным образом, в объеме сексты у деревянных духовых и струнных), а также - краткие фразы протяженностью в два такта, где присутствуют нисходящее поступенное движение, пунктирный ритм и синкопы (вокализ у теноров и басов, поддерживаемых деревянными духовыми, за исключением низко звучащих тембров) трубой, первыми скрипками и альтами). Далее звучат мелодические обороты в виде арпеджио (весь смешанный хор, опять же вокализ, дублируемый английским рожком, кларнетом, группой медных духовых, альтами и виолончелями), где завоевывается новая вершина — фа второй октавы. Второе из отмеченных построений основано на фразе из двух

тактов (в партии сопрано, альтов, теноров, дублируемых флейтой, кларнетом, первыми скрипками и альтами), где господствует острый ритм – восьмая с точкой и две тридцать вторые, а также мелодическое сопоставление полутонов. Изложенная дважды, фраза эта транспонируется на уменьшенную кварту вверх, достигая вершины, и затем вступает кульминация (recitando). Длится она девять тактов. В ее изложении принимает участие весь оркестровый состав, а также смешанный хор. Следует отметить, что столь значительное уплотнение фактуры началось еще в разделе, приходящемся на цифру XI. Однако если там ее пласты отличались по внутреннему содержанию, образуя, в частности, аккордовый фон, то теперь звучит тутти (весь оркестр излагает в унисон единственный звук – фа – основу инструментального речитатива). Венчает кульминацию мощное sforzando na FFFF, ознаменованное вступлением органа. Это, одновременно, начало репризного проведения раздела, отмеченного цифрой V (си-бемоль мажор). Здесь он представлен в виде простой трехчастной формы, мелодия которой звучит в партии детского хора («Erat autem aspectus»), сопровождаемого торжественно-светлым аккомпанементом органа, расцвечиваемого появляющимся, время от времени, отдельным звуком у треугольника. В средней части (соль минор) к отмеченному выше составу присоединяются первые и вторые скрипки. Завершает же данный раздел, служащий обобщенной репризой финала, звукоряд мажорной гаммы с тоникой си-бемоль. </р>

Как отмечалось ранее, структура заключительной части оратории перекликается с формой сонатного аллегро, где раздел, помеченный цифрой I выполняет функции Главной партии, а Побочная – приходится на тот, который совпадает с цифрой V, он же проводится в конце, олицетворяя усеченную репризу. Роль выразительных эпизодов, в том числе, совпадающих по значимости с отдельными частями сонатного цикла, играют такие разделы как VII, VIII, IX, X. Остальные - VI, XI, отчасти XII, выполняют функцию связующеразработочных построений.

В отношении фактуры, финал продолжает и обобщает на новом этапе развития принципы, свойственные предыдущим частям оратории. Здесь широко представлен сложный синтетический тип музыкальной ткани, где сочетаются выразительные и объемные пласты, состоящие из отдельных тембровых, интонационных и ритмических линий. При этом автор четко очерчивает гармонический строй, свойственный заключительному номеру. Аккордика здесь имеет самые разные варианты: от консонирующих - до остро диссонирующих созвучий. Вместе с тем, ряд вертикальных комплексов обретают роль лейт-гармонии, либо гармонии, служащей для более глубокого показа образа, отражением стиля другой эпохи. Так, лейт-аккордом вступления является

большой септаккорд с пропущенной терцией (ми-бемоль – си-бемоль – ре). В разделе же, помеченном цифрой V (далее – в его репризном проведении), знаменующем Побочную партию, ведущее значение обретает тоническое трезвучие с побочным тоном – секундой (си-бемоль – до – ре – фа). Примечательно, что здесь Г.Мамедов «воскрешает» мотивы старины, вводя элементы модальной системы, с помощью соответствующей альтерации в аккордах. Так, наряду с отмеченным тоническим трезвучием си-бемоль мажора, обогащенным побочным тоном, звучат тонический секундаккорд с пониженной септимой и субдоминантовый квинтсекстаккорд минорный. Возникает, таким образом, отрезок звукоряда мелодического мажора. Активно использует композитор созвучия доминантовой группы, в частности, доминантовые нон- и ундецимаккорды (раздел VII). Более того, в одном из разделов ярко показаны гармонии двойной доминанты (двойной доминантовый нонаккорд), являющиеся материалом звена секвенции, а также участвующие в эллиптических оборотах (раздел VIII). Отмеченное выше трезвучие, но теперь минорное (ре - ми - фа - ля) с побочным тоном (секундой от его примы), встречается в разделе IX, где звучит детский хор, поддерживаемый партией альта, а также далее, в момент вступления кяманчи, образуя статичный, неизменный на всем протяжении ее звучания фон. Наконец в такте 14 раздела XII, знаменующем начало репризы финала (где звучит материал Побочной партии) вновь дается мажорное трезвучие с секундой (си-бемоль – до – ре – фа). Таким образом, это созвучие в различных вариантах оказывается одним из выразительных средств создания интонационных перекличек между разделами части и способствует спаянности формы. </р>

Подводя итоги статьи отметим, что «Oratorium Albanum» - одно из самых ярких сочинений не только в творчестве Г.Мамедова, но и во всей азербайджанской хоровой музыке в целом. Работа над постижением сложнейшего внутреннего образа сочинения, над раскрытием характера в самых подробных и глубинных психологических аспектах — это была едва ли не самая главная и самая трудная задача. Г.Мамедов понимал сложность этой задачи, но его внутренне чутье, профессионализм, гармония мысли и чувства, утонченная творческая интуиция и неординарность мышления привели в итоге к созданию весьма значительного хорового опуса. При этом основная задача композитора была сконцентрирована на необходимости сохранения и закрепления связи времен и поколений, взаимосвязи между культурами и народами. И, нужно признать, что художественный расчет Галиба Мамедова оказался безошибочным. Более того, «Oratorium Albanum» можно смело назвать вершиной его творчества.

² пассион, от лат. passio — «страдание»

³ Как многогранно отражены здесь слова самого Христа, сказанные Им незадолго до смерти, воскресения и вознесения:«...верующий в Меня не в Меня верует, но в Пославшего Меня. И видящий Меня видит Пославшего Меня. Я, свет, пришел в мир, чтобы всякий верующий в Меня не оставался во тьме». Библия, Евангелие от Иоанна, глава 12. Стихи 44 – 46

⁴ Землятресение и затмение, случившиеся во время распятия Иисуса.

⁵ Напомним, в 1 эпизоде описывался момент землятресения

>

Пример 1



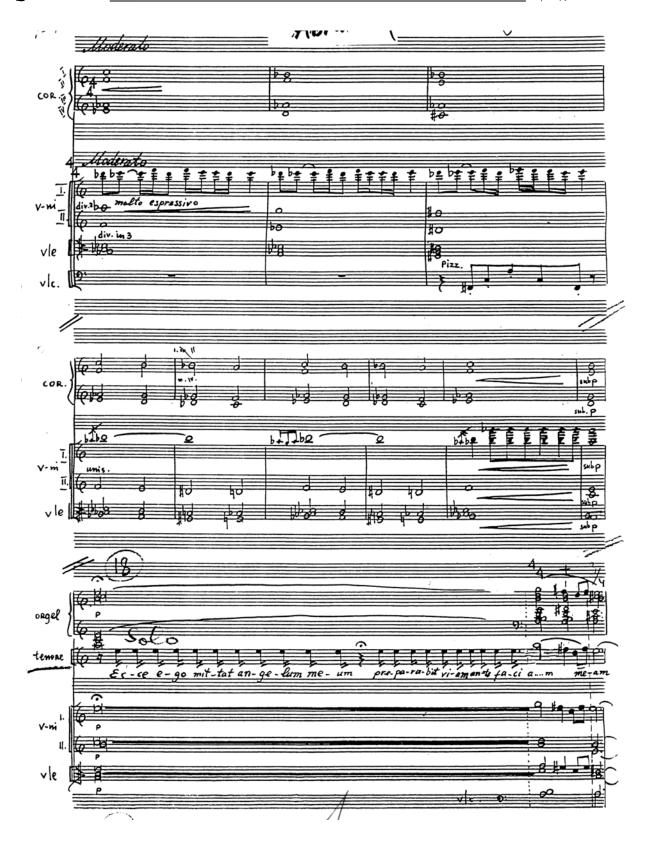
Пример 2



Пример 3



Пример 4



Пример 5



Пример 6



Пример 7



Пример 8



Пример 9



Пример 10

