

АЗЕРБАЙДЖАНСКАЯ РЕСПУБЛИКА

На правах рукописи

**НАЦИОНАЛЬНО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ
ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ СЕВДЫ ИБРАГИМОВОЙ**

Специальность: 6213.01 - Музыкальное искусство

Отрасль науки: Искусствоведение

ДИССЕРТАЦИЯ

На соискание учёной степени
доктора философии

Соискатель: _____ **Айла Эхтирам гызы Керимова-Закария**

Научный руководитель: _____ Доктор философских наук,
Заслуженный деятель искусств, профессор
Гюльназ Абуталыб гызы Абдуллазаде

Баку – 2022

Содержание

Введение	3
Глава I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА СЕВДЫ ИБРАГИМОВОЙ	
1.1. Основные черты камерно-вокального творчества С.Ибрагимовой: жанровые особенности вокальных миниатюр.....	11
1.2. Особенности драматургического развития вокальных миниатюр С.Ибрагимовой.....	28
Глава II. ОСОБЕННОСТИ МЕЛОДИКИ И ЛАДОТОНАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ ВОКАЛЬНЫХ МИНИАТЮР И ВОКАЛЬНЫХ ЦИКЛОВ СЕВДЫ ИБРАГИМОВОЙ В КОНТЕКСТЕ СВЯЗЕЙ С НАЦИОНАЛЬНО-МУЗЫКАЛЬНЫМИ ТРАДИЦИЯМИ	
2.1. Мелодический язык вокальных миниатюр и вокальных циклов С.Ибрагимовой в контексте жанровой специфики и национально- стилистических особенностей	51
2.1.1. Мелодический язык вокальных циклов в жанре вокализа.....	68
2.1.2. Мелодический язык вокального цикла “Dəniz, göy, məhəbbət” («Море, небо, любовь»)	76
2.1.3. Мелодический язык вокального цикла “Lirik miniatürlər” («Лирические миниатюры»).....	83
2.1.4. Мелодический язык вокального цикла “Yeddi sonet” («Семь сонетов»).....	90
2.2. Особенности ладотонального развития вокальных миниатюр С.Ибрагимовой.....	96
Глава III. ПРИНЦИПЫ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СЕВДЫ ИБРАГИМОВОЙ	
3.1. Формообразование вокальных миниатюр и цикла “Əziziyəm” («Дорогой человек») для смешанного хора а capella С.Ибрагимовой в контексте национальных стилистических особенностей.....	109
3.2. Структурная организация вокальных циклов, а также вокальных миниатюр с расширенным составом исполнителей С.Ибрагимовой	136
Заключение	166
Список использованной литературы	174
Приложения	192

Введение

Актуальность и степень научной разработанности темы.

Азербайджанский народ имеет очень древнюю историю. За многие столетия он создал огромное количество бесценных произведений искусства, а также накопил впечатляющий потенциал для дальнейшего развития во всех сферах культуры. Практически невозможно назвать ту область искусства, в которую азербайджанский народ не внёс свой существенный вклад. Произведения, созданные нашим народом и его отдельными представителями, стали достоянием мировой культуры. Авторы некоторых произведений хорошо всем известны. Имена других – остались анонимны. Творения неизвестных нам авторов стали частью самого азербайджанского народа, частью его культурно-исторического наследия.

С формированием национального композиторского творчества в начале XX века Азербайджан становится важным центром развития академического музыкального искусства. Гений У.Гаджибейли, раскрытый в его собственном композиторском творчестве, в многочисленных научных исследованиях, продемонстрировал миру новые возможные пути развития классической музыки на основе музыкальных традиций не только азербайджанского народа, но и всех народов Кавказа, Ближнего Востока, Центральной Азии.

Уже более столетия традиции, заложенные великим У.Гаджибейли и творчески подхваченные отечественными композиторами следующих поколений, позволяют азербайджанскому народу смело заявлять о себе в мире, как о нации с богатыми традициями, в том числе в области академического музыкального искусства. Это очень важно, поскольку в сложном многоязычном мультикультурном мировом пространстве каждый народ вступает в диалог с другими народами, прежде всего, посредством тех произведений культуры и искусства, которые он создал. Важно также понимать, что целенаправленное исследование научной мыслью выдающихся произведений национального искусства позволит ещё более глубоко познать те процессы и явления, которые

осуществлялись и осуществляются в сфере развития азербайджанского искусства. С другой стороны, такого рода исследования позволят ещё более укрепить авторитет азербайджанского искусства в мировом общественном пространстве.

С этой точки зрения глубокое и всестороннее изучение произведений искусства, которые создал азербайджанский народ, в частности, сочинений, созданных азербайджанскими композиторами, было и остаётся одной из самых актуальных задач, стоящих перед нашей музыкальной наукой. По этой причине в своём диссертационном исследовании мы решили обратиться к изучению вокальной музыки композитора Севды Ибрагимовой, которая является одной из важных сфер её творческого наследия. С.Ибрагимова, обладая ярким композиторским дарованием сумела создать свой музыкальный мир. Творческий облик С.Ибрагимовой отличается особой любовью и трепетное отношение к народной музыке, что она унаследовала от своего прославленного деда, знатока мугамного искусства, тариста Гурбана Примова, а также от Узеира Гаджибейли, в творчестве которого тонко переплелись традиции и новаторство. О творческом сотрудничестве двух гениальных музыкантов Г.Примова, и основоположника национальной оперы У.Гаджибейли хорошо известно. Г.Примов солировал в созданной Узеир беком первой опере на Востоке «Лейли и Меджнун». Между дедом С.Ибрагимовой – Г.Примовым и У.Гаджибейли – существовало творческое взаимопонимание. Г.Примов доверял молодости и таланту У.Гаджибейли, а У.Гаджибейли, в свою очередь, восхищаясь искусством Г.Примова, высоко ценил его интерпретации, которые соответствовали пониманию и восприятию композитором образов бессмертной трагедии Физули.

Как уже было выше отмечено, в своём диссертационном исследовании мы обратились к изучению вокального творчества композитора С.Ибрагимовой. Актуальность представленного исследования определяется также тем, что в рамках диссертации мы сосредоточили своё внимание не только на изучении стилистических черт камерно-вокальных произведений

С.Ибрагимовой, но и на выявлении взаимосвязи вокального творчества композитора с национальными традициями.

Народная Артистка Азербайджанской Республики, профессор Севда Ибрагимова – один из ярких и значимых композиторов в современном национальном музыкальном искусстве. Поэтому неслучайно, что к исследованию отдельных сфер творчества С.Ибрагимовой неоднократно обращались азербайджанские музыковеды. Книга о композиторе на азербайджанском языке издана Х.Юсифовой – «Исполнительские особенности камерно-инструментальных произведений С.Ибрагимовой» [64]. И.Эфендиева посвятила свою брошюру исследованию музыки для детей С.Ибрагимовой – «Музыка для детей в творчестве Севды Ибрагимовой» [13]. Еще одна брошюра написана Дж.Гасановой, в которой дана общая характеристика творчества композитора – «Севда Ибрагимова» [33]. Анализ фортепианной музыки С.Ибрагимовой выполнен в книге Т.Сеидова – «Азербайджанская фортепианная культура XX века» [163]. Общий обзор творчества композитора в контексте истории азербайджанской музыки представлен в работах Э.Абасовой [72] и Р.Зохрабова [65]. Отдельные аспекты композиторского творчества С.Ибрагимовой нашли отражение и в ряде научных работ отечественных исследователей [16, 47, 54, 56, 75, 92, 136, 162].

Ряд научных исследований посвящён обзору методических рекомендаций в области фортепианного творчества композитора [40, 41, 84, 150].

Отметим также, что статьи о Севде Ибрагимовой на протяжении всей ее творческой деятельности регулярно публиковались в газетах и журналах [2, 9, 14, 24, 25, 34, 35, 39, 48, 62, 69, 70, 76].

В четвертый том книги «История азербайджанской музыки» входит глава, которая посвящена творчеству С.Ибрагимовой [32], написанная Дж. Гасановой. Монография М.Рзаевой «Специфические особенности азербайджанских вокализов» одна из последних работ о творчестве С.Ибрагимовой [58].

Таким образом, камерно-вокальное творчество С.Ибрагимовой до сегодняшнего дня не было объектом специального исследования и в целом не рассматривалось с научно-теоретической точки зрения.

Объект и предмет исследования. Объектом настоящего исследования становятся отдельные вокальные миниатюры и вокальные циклы, созданные С.Ибрагимовой. Предметом исследования являются национально-стилистические особенности вокальных произведений С.Ибрагимовой.

Цель и задачи исследования. Целью представленного исследования является глубокое и всестороннее изучение стилистических черт камерно-вокальных произведений Севды Ибрагимовой в контексте национальных традиций.

Поставленная цель обусловила основные **задачи**, решение которых будет способствовать достижению намеченной цели. Задачи исследования включают в себя:

- Раскрытие основного тематического содержания камерно-вокальной лирики композитора;
- Изучение всей палитры жанрового разнообразия камерно-вокальных произведений С.Ибрагимовой;
- Выявление особенностей драматургического развития в вокальных миниатюрах С.Ибрагимовой;
- Анализ отдельных элементов музыкального языка камерно-вокальных произведений композитора, прежде всего, особенностей мелодики и ладотонального развития;
- Исследование особенностей структурной организации вокальных миниатюр С.Ибрагимовой;
- Освещение каждой из обозначенных выше задач в контексте традиций национального музыкального искусства.

Методы исследования. Методологической основой представленного диссертационного исследования становится комплексный анализ, направленный на изучение всех элементов целого в их взаимодействии и

развитии. Такой подход обусловлен той целью и теми задачами, которые мы поставили перед собой в рамках данной научной работы. При этом необходимо отметить, что в процессе анализа стилистических черт камерно-вокальных сочинений С.Ибрагимовой, определения особенностей структурной организации, мелодического и ладотонального развития, на первый план выступает теоретический подход, где в качестве методологической и терминологической основы используются основополагающие положения ведущих отечественных и зарубежных исследований. Вместе с тем в изучении вопроса жанровой основы вокальных миниатюр композитора, а также в выявлении национальных истоков в камерно-вокальном творчестве композитора на разных уровнях исследования существенную роль играет, в том числе, исторический подход.

Методологическую основу настоящего диссертационного исследования составляют основополагающие труды таких ученых как У.Гаджибейли [106; 107], М.Дж.Исмаилов [45], Р.Зохрабов [118; 119], Г.Абдуллазаде [4], И.Эфендиева [13; 191], З.Сафарова [60], Т.Мамедов [145], С.Касимова [129], А.Тагизаде [1], У.Иманова [120], З.Кафарова [46], Ф.Алиева [17], Г.Махмудова [147], Дж.Махмудова [49] и др. Отметим, что автор настоящей диссертации также опирается на знаковые научные работы зарубежных исследователей – Л.Мазеля [141], В.Цуккермана [176], Б.Асафьева [89], М.Способина [173], Ю.Тюлина [175] и др.

Основные положения, выносимые на защиту:

- Вокальное творчество С.Ибрагимовой является важной страницей азербайджанской музыкальной культуры;
- Крупное по масштабу вокальное наследие С.Ибрагимовой отражает важнейшие качества ее творчества: жанровое и стилистическое разнообразие, опору на особенности национальной музыки устной традиции;
- В вокальном творчестве С.Ибрагимовой проявляется интерес к разработке лирической и патриотической тематики, представлены

отдельные миниатюры и вокальные циклы, составленные из песен, вокализов, сонетов;

- В вокальных миниатюрах С.Ибрагимовой традиции современной академической музыки органически сливаются с лучшими традициями азербайджанской национальной музыки;
- Целостность вокального творчества С.Ибрагимовой подтверждается наличием образных и стилистических связей в вокальных сочинениях различных периодов.

Научная новизна исследования. Творчество С.Ибрагимовой привлекало внимание азербайджанских музыковедов и находило отражение в отдельных научных работах, однако никогда прежде вокальное наследие композитора не становилось объектом специального научного исследования. Более того, камерно-вокальное творчество композитора впервые анализируется с точки зрения выявления в нём связей с традициями национальной музыки. Таким образом, научная новизна представленного диссертационного исследования заключается в том, что в нем впервые проделан комплексный анализ камерно-вокального творчества С.Ибрагимовой, связанный с определением стилистических особенностей вокальных миниатюр в контексте их связей с национальными традициями.

Кроме того, научная новизна представленной работы заключается также в том, что в разделе Приложения настоящей диссертации впервые были представлены ноты произведений, которые ранее нигде и никогда не публиковались. Эти ноты были набраны при помощи специальных компьютерных программ для того, чтобы включить в диссертацию в качестве материалов исследования для более глубокого освещения выводов представленной научной работы.

Теоретическая и практическая значимость исследования. Теоретическая значимость диссертации состоит в том, что в ней впервые подробно исследуется камерно-вокальное творчество Севды Ибрагимовой, что

позволяет обогатить музыкальную науку новым материалом, посвящённым изучению одной из сфер композиторского творчества на современном этапе.

Практическая значимость данной работы заключается в возможности использования полученных в ней результатов и выводов в качестве материала для дальнейших научных исследований, в том числе, в области национального композиторского творчества. Кроме того, положения и выводы данной работы могут быть включены в учебные курсы по теории и истории азербайджанского композиторского творчества, а также в качестве практических примеров в рамках курса «Анализ музыкальных произведений» в специализированных средних и высших учебных заведениях.

Апробация и применение. Основные результаты исследовательской работы отражены в статьях, опубликованных на страницах периодических научных изданий Азербайджана и России, входящих в международные системы реферирования и индексации. Доклады по теме диссертации были представлены на научных конференциях, а также во время телевизионных выступлений.

Следует также подчеркнуть, что с целью популяризации камерно-вокального творчества композитора Севды Ибрагимовой 24 ноября 2021 года в Зале Камерной и Органной музыки Азербайджанской Государственной Академической Филармонии имени М.Магомаева автором представленной диссертации был организован концерт, в программу которого вошли произведения композитора, ставшие материалом исследования (приложение, примечание 1).

Наименование учреждения, при котором выполнено диссертационное исследование. Представленное диссертационное исследование выполнено на кафедре «История музыки» Бакинской Музыкальной Академии имени У.Гаджибейли.

Объем структурных разделов диссертации и общий объем работы в знаках. Диссертация состоит из введения, трех глав, включающих в себя шесть параграфов (I параграф II главы состоит из четырех разделов), заключения,

списка использованной литературы и приложения. Введение – 10 страниц (13 899 знаков), Глава I – 41 страниц (63 253 знаков), Глава II – 58 страниц (80 524 знаков), Глава III – 57 страниц (80 056 знаков) и заключение – 8 страниц (12 719 знаков). Общий объем работы, за исключением списка использованной литературы и приложений, составляет 173 страниц и 250 451 знаков.

Глава I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА СЕВДЫ ИБРАГИМОВОЙ

1.1. Основные черты камерно-вокального творчества С.Ибрагимовой: жанровые особенности вокальных миниатюр

Один из видных представителей композиторской школы гениального Кара Караева, талантливый азербайджанский композитор Севда Ибрагимова в своем творчестве обращалась практически ко всем жанрам музыкального искусства. Творческий путь С.Ибрагимовой характеризуется непрекращающимся поиском новых средств выразительности, новых форм и новых решений в области жанров. Особое место в сокровищнице национальной академической музыки занимает вокальное творчество композитора.

Возникновение вокальных произведений азербайджанских композиторов совпадает с формированием профессиональной композиторской школы – 20-30-е годы прошлого столетия. Начиная с великого Узеира Гаджибейли, каждый из композиторов, который обращался к области камерно-вокальной музыки, характеризовался высоким профессиональным мастерством. При этом каждый из них внёс свой неповторимый ценный вклад в обогащение азербайджанского музыкального искусства.

Вокальные партии первой оперы основоположника азербайджанской классической музыки У.Гаджибейли (1885-1948 гг.) «Лейли и Меджнун» открыли новую страницу в истории азербайджанской музыки, оказали большое влияние на развитие массового вокального исполнения в Республике. Не менее ценным вкладом У.Гаджибейли стало создание первых в композиторском творчестве Азербайджана образцов массовой песни, а сочиненные им к юбилею великого Азербайджанского философа и поэта Низами Гянджеви два романса-газеллы ознаменовали собой зарождения нового жанра вокальной музыки. Традиции, заложенные У.Гаджибейли были творчески подхвачены композиторами следующих поколений. Особые заслуги в области вокальной

музыки принадлежат выдающемуся представителю азербайджанской музыкальной культуры первой половины XX века Муслиму Магомаеву (1885-1937 гг.). М.Магомаев как и У.Гаджибейли является автором первых массовых песен, таких как «Наше село», «Весна», «Нефть», «Поле» и др. Важную роль в истории развития вокальной музыки Азербайджана сыграло творчество Сеида Рустамова (1907-1983 гг.) Он является совершенным мастером массовых песен. С.Рустамов, взяв за основу своего творчества мугам, ашыгскую музыку, народные песни и танцы, создал своеобразный музыкальный язык. Его песни открыли новую страницу в развитии жанра азербайджанской песни [225].

В творчестве первого азербайджанского композитора, получившего профессиональное образование в стенах Азербайджанской государственной консерватории Асафа Зейналлы (1909-1932 гг.) представлены основы многих жанров в истории музыкальной культуры Азербайджана. Именно он стал автором первых образцов национального романса. Отдельной областью деятельности А.Зейналлы стало собирание народных песен, композитор переложил на ноты около 50 азербайджанских фольклорных песен. Следует отметить, что композитор Тофик Гулиев (1917-2000) сыграл большую роль в развитии песенного жанра, и его песни отличаются мелодичным разнообразием. Прекрасные страницы на образцах вокальной музыки раскрываются в творчестве Кара Караева (1918-1982 гг.), который внес ценный вклад в развитие жанра романса в республике. *«К лучшим произведениям вокальной лирики композитора принадлежат романсы на слова С.Пушкина «На холмах Грузии» и «Я вас любил»»* [222]. В сокровищнице азербайджанской музыки вокальное творчество Джахангира Джахангирова (1921-1992 гг.) занимает особое место и имеет важное значение для последующих поколений. Песня «Назенин», «Ана» и десятки подобных песен и романсов – одни из самых ярких жемчужин национального вокального искусства. Творчество Фикрета Амирова (1922-1984 гг.) открыло новые страницы в национальном музыкальном искусстве, в том числе в вокальной музыке. Вокальные миниатюры композитора привлекают внимание интересным подбором

интонационно-мелодического материала, которым присуще тонкое просветленное лирическое начало, открытая искренность, особая эмоциональная наполненность. Камерно-вокальная музыка ярко представлена также в творчестве последующих видных композиторов Азербайджана: В.Адыгезалова, А.Меликова, Х.Мирзаде, А.Гусейнзаде, Ш.Ахундовой, Т.Бакиханова, И.Гаджибекова, Р.Миришли, Ф.Ализаде и многих других.

Как уже отмечалось выше, в творчестве известного азербайджанского композитора С.Ибрагимовой вокальная лирика занимает очень важное место. Такое положение вокальных произведений в творческом наследии автора обусловлено не только и не столько их количественной стороной, сколько яркостью индивидуальных композиторских решений в интерпретации жанров, форм и средств выразительности в вокальной музыке. При этом в каждом из перечисленных компонентов, слагающих собственно законченное вокальное произведение С.Ибрагимовой, почти всегда ощущается стремление автора к органическому синтезу новаторского подхода и глубинной связи с классическими и национальными традициями. Выдающийся композитор В.Адыгезалов так характеризует творчество С.Ибрагимовой: *«Севда Ибрагимова – самый одаренный композитор среди женщин Азербайджана. Ее творчество имеет глубинные связи с традициями национальной культуры Азербайджана»* [190, с.8]. Вокальная миниатюра, будучи одним из любимых жанров в творчестве Севды Ибрагимовой, трактуется композитором очень широко и разнообразно. Разнообразие произведений камерно-вокальной лирики С.Ибрагимовой проявляется во многих характеристиках. Одной из таких характеристик является состав исполнителей вокальных миниатюр. С.Ибрагимова в создании камерно-вокальных произведений, как правило, обращается к двум формам исполнительского состава: вокал с аккомпанирующей партией фортепиано и более широкий состав. При этом расширенный состав исполнителей композитором варьируется очень разнообразно. В партитуру произведения могут включаться дополнительные вокальные партии, образуя тем самым дуэтное исполнение,

либо исполнение в унисон различными тембровыми голосами, отдельные инструменты и целый оркестр (обычно камерный или струнный). Важно подчеркнуть, что состав исполнителей композитором всегда избирается строго в соответствии с тематическим содержанием каждого конкретного произведения. Так, песни камерного лирического содержания автором обычно поручаются дуэту солирующего голоса и фортепиано. Если же С.Ибрагимова стремится по-особому подчеркнуть избранный для вокальной миниатюры главный образ и тематическое содержание, то состав исполнителей, в соответствии с масштабностью замысла, расширяется.

В общей сложности Севдой Ибрагимовой написано порядка четырёх десятков вокальных миниатюр для голоса в сопровождении фортепиано. Многие вокальные произведения композитора собраны в «Альбоме вокальной музыки», состоящей из двух тетрадей. Вокальные миниатюры С.Ибрагимовой, написанные на слова различных поэтов, таких как Самед Вургун, Мирза Ибрагимов, Мирварид Дильбази, Нигяр Рафибейли, Хокума Биллури, Хикмет Зия, Фикрет Садах, Нариман Гасанзаде, Мамед Араз и других представлены в первой тетради альбома.

В диссертации названия анализируемых произведений С.Ибрагимовой даны в оригинале, то есть на азербайджанском языке. Вместе с тем, в местах первого упоминания сочинения мы указываем перевод названия на русский язык.

12 вокальных миниатюр, исполнительский состав которых расширен, это – “Роета-İthaf” («Поэма-Посвящение»), посвящённая памяти У.Гаджибейли, элегия-воспоминание “Qurbansız qalan tarım” («Мой тар, осиротевший без Гурбана»), вокальные миниатюры “Əziz babam Qurban Pirimovun 125 illiyinə həsr olunur” («Посвящается 125-летию дорогого дедушки Гурбана Примова») – (Приложение, пример 1), “Gültəkin” («Гюльтекин»), “Əbədi yurdum” («Моя вечная Родина»), “Bir diyarın eşqinə” («За любовь к Родине»), “Laylay” («Колыбельная»), “Ana mahnısı” («Песня о маме») – (Приложение, пример 2), “Nesə sevməyim səni” («Как не любить тебя») – (Приложение, пример 3),

“Sevirəm” («Люблю») – (Приложение, пример 4), “Deyir gözün” («Говорят твои глаза») – (Приложение, пример 5), «Ночь».

Важно отметить, что расширение или изменение традиционного исполнительского состава в вокальных миниатюрах С.Ибрагимовой всегда обусловлено их тематическим содержанием, стремлением композитора подчеркнуть или даже усилить тот образ или смысл, который несёт в себе та или иная миниатюра. С этой точки зрения интересно, что многие из вокальных произведений с расширенным исполнительским составом композитора С.Ибрагимовой посвящены памяти отдельных выдающихся личностей. Личностями, память которых С.Ибрагимова увековечила в своих опусах, стали Узеир Гаджибейли, Гурбан Примов, Гюльтекин Аскерова. Важно понимать, что каждое из названных имён олицетворяет собой знаковую часть национальной культуры и характера. Узеир Гаджибейли – это вечный символ всего музыкального искусства Азербайджана. Неслучайно, что даже День Музыки в нашей стране отмечается в день рождения Великого музыканта. Гурбан Примов – не только горячо любимый дедушка С.Ибрагимовой, но и недостижимый мастер исполнения на таре. Гюльтекин Аскерова – женщина-офицер, врач, Национальный герой Азербайджана, пожертвовавшая своей жизнью ради Отечества. Разные судьбы, разные призвания, но одинаково Великие имена. И для каждой из этих личностей С.Ибрагимова избирает свой собственный, отличной от других исполнительский состав и свои неповторимые, глубоко индивидуальные средства выражения.

Так, две миниатюры, посвящённые памяти великого дедушки С.Ибрагимовой Г.Примова, включают в состав своих исполнителей тар, что весьма логично, так как с самого начала развития звука этого инструмента переносят слушателя в атмосферу творчества великого исполнителя. Одна из миниатюр, посвящённых Г.Примову – это элегия-воспоминание **“Qurbansız qalan tarım”** для сопрано, тенора, тара и струнного оркестра, написанная композитором на стихи И.Сафарли к 120-летию со дня рождения знаменитого музыканта в 2000 году. Другая миниатюра, созданная С.Ибрагимовой на слова

Н.Гасанзаде в 2005 году для голоса, тара и фортепиано, так и называется **“Əziz babam Qurban Pirimovun 125 illiyinə həsr olunur”**. Различие составов исполнителей в двух названных миниатюрах обусловлено содержательной стороной этих произведений. Так, это элегия-воспоминание **“Qurbansız qalan tarım”** о том большом искусстве, которое дарил Г.Примов своей стране и невозполнимой утрате для музыки после того, как его не стало. Возвышенный и даже в какой-то степени пафосный тон текста подразумевает соответствующий масштабный исполнительский состав. Другая миниатюра более личного содержания. Это обращение композитора к своему любимому и столь высоко одарённому Всевышним предку. Личный тон высказывания определяет здесь более камерный состав исполнителей.

Среди миниатюр такого рода особое место занимает **“Poema-İthaf”**, посвящённая памяти У.Гаджибейли, написанная в 2004 году. Это произведение написано композитором для необычного состава: для органа, сопрано и баритона. При этом особенно следует подчеркнуть, что обе вокальные партии лишены текстовой основы и исполняются без слов. Таким образом, вспоминая неоднократное обращение композитора к жанру вокализа, в настоящем произведении мы вновь можем наблюдать склонность С.Ибрагимовой к интерпретации человеческого голоса как сугубо музыкального инструмента, не нуждающегося в дополнительном словесном содержании. Данный опус также отличается от остальных своей масштабностью и в целом сложностью всей композиционной конструкции, что призвано, возможно, отразить всю сложность и многогранность гениальной личности У.Гаджибейли.

Ещё одним важным параметром отличия камерно-вокальных произведений композитора становится их различие с точки зрения одночастной и многочастной структуры. Наибольшую часть наследия С.Ибрагимовой в области камерно-вокальной лирики занимают вокальные миниатюры, о которых мы говорили чуть выше. Вместе с тем существенное место в творческом наследии композитора среди камерно-вокальных произведений занимают вокальные циклы. С.Ибрагимова является автором пяти вокальных

циклов для голоса и фортепиано: **“Dəniz, göy, məhəbbət”** («Море, небо, любовь» на слова Наби Хазри), **“Lirik miniatürlər”** («Лирические миниатюры», на слова Нигяр Рафибейли), **“Yeddi sonet”** («Семь сонетов», на стихи Адыля Бабаева, 1981 г.), **“Dörd vokaliz”** («Четыре вокализа», 1972 г.), **“İki vokaliz”** («Два вокализа», 1974 г.). Эти вокальные циклы опубликованы во второй тетради «Альбома вокальной музыки».

Хорошо известно, что вокальный цикл исторически сложился в начале XIX века. Что касается вопроса авторства в создании этой формы, то исследователи до сих пор не высказывают единого мнения по поводу того, кого из композиторов следует считать основоположником. Хронологически первый вокальный цикл в истории музыки был создан Людвиг ван Бетховенным. Это всем известный цикл «К далёкой возлюбленной» (1816 г.) на стихи Алоиза Яйтелеса. Вместе с тем некоторые стилистические черты данного цикла, в частности, наличие тематической арки в обрамлении цикла, не нашли в дальнейшем своего развития. По этой причине некоторые из исследователей основоположником вокального цикла в современном его понимании называют Ф.Шуберта с его двумя циклами (1823 гг. и 1827 гг.) на слова поэта Мюллера. Именно такое мнение высказывает Ю.Хохлов в статье о Ф.Шуберте [183, с.432]. В дальнейшем вокальный цикл получил широкое развитие в музыке, в творчестве самых разных композиторов.

Анализируя вокальные циклы отдельных композиторов, музыковеды неоднократно пытались ввести определённую классификацию для того, чтобы различать стилистические черты каждого конкретного цикла. Для того чтобы группировать вокальные циклы исследователи используют различные характеристики. Одной из самых распространённых является авторство поэтической основы цикла. Вокальные циклы можно отличать в зависимости от того, использует ли композитор слова одного поэта или обращается к нескольким авторам. Здесь следует сразу же оговориться, во всех своих вокальных циклах, которые имеют поэтическую основу, С.Ибрагимова обращается к словам только одного поэта.

Ещё одну классификацию для вокальных циклов предлагает О.Соколов, который считает, что *«с музыкальной точки зрения можно выделить два типа объединения вокальных циклов: 1) жанрово-стилистическое и 2) музыкально-драматургическое»* [166, с.272]. При этом исследователь отмечает, что *«разделение это относительно и предполагает разнообразные сочетания, подсказанные поэтическими источниками»* [166, с.272]. В раскрытии значения каждого из выделенных музыковедом типов вокальных циклов Соколов указывает, что *«жанрово-стилистическое единство опирается на выбор жанрового уклона и определенного типа интонирования...»* [166, с.272], в то время как *«второй тип предполагает акцентирование драматургических функций отдельных номеров...»* [166, с.272].

Если рассматривать вокальные циклы С.Ибрагимовой с точки зрения вышеобозначенной классификации, то мы с уверенностью можем определить, что ведущее значение у композитора занимают циклы с жанрово-стилистическим типом объединения. Неслучайно, что в названии четырёх из пяти вокальных циклов композитора указывается название определённого жанра.

Очень часто характеристикой, объединяющей отдельные вокальные произведения в циклы, становится общая тематика. Такой темой, связавшей воедино вокальные произведения С.Ибрагимовой в циклы, становится лирика – самая распространённая тематика вокальных циклов на всём протяжении исторического развития этого жанра. С этой точки зрения очень характерно, что один свой цикл, написанный на слова Нигяр Рафибейли, композитор так и называет - «Лирические миниатюры». Господство лирического начала глубоко ощущается уже в названии другого вокального цикла С.Ибрагимовой – “Dəniz, göy, məhəbbət”, написанного на слова поэта Наби Хазри.

Особняком в перечне вокальных циклов С.Ибрагимовой стоит цикл “Əziziyəm” («Дорогой человек») для смешанного хора a capella на слова из народных баяты, созданный композитором в 1986 году. Это произведение отличается от всех других сочинений камерно-вокального творчества

композитора многими своими характеристиками. Во-первых, “Əziziyəm” – это единственный вокальный цикл, написанный не для солиста, а для хора. Во-вторых, этот цикл единственный, предназначенный для исполнения без аккомпанемента, а capella. И в-третьих, “Əziziyəm” – единственный цикл композитора, написанный на народные слова, баяты. Последний факт определяет и существенное отличие данного цикла от других и с точки зрения его жанровой принадлежности. Как известно, баяты – один из самых распространённых жанров азербайджанской народной поэзии, отличающийся своими характерными особенностями и в структуре, и в содержании. *«Баяты служат, в основном для поэтического выражения лирико-философских чувств человека... Баяты состоят из четырех строк, а каждая строка из семи слогов. Система рифмовки, как правило, бывает в форме а-а-б-а... Обычно первая и вторая строка баяты играют роль подготовки для выражения основного смысла»* [214]. *«Язык баяты отличается простотой, ясностью и лаконичностью. В нем отсутствуют сложные слова и выражения, многосложные лексические единицы, что способствует легкому запоминанию их. К основным структурным особенностям языка баяты можно отнести используемые в них слов, содержащих небольшое число слогов»* [223]. В своём цикле С.Ибрагимова обращается к словам пяти народных баяты. В результате образуется цикл, состоящий из следующих пяти номеров: “Neyləsin”, “Yar alması”, “Qəmdən bir ev”, “Yaxşı yar”, “Yenə könül”.

Азербайджанская вокальная музыка, представленная фольклором и многочисленными произведениями национального композиторского творчества, характеризуется богатейшей палитрой жанров и раскрытой в содержании этих произведений тематикой. Данное свойство отечественной вокальной музыки отражено и в камерно-вокальном творчестве Севды Ибрагимовой. Не менее разнообразными, чем структуры и исполнительский состав камерно-вокальных произведений композитора, являются их тематическое содержание и жанровая основа. Наибольшее место среди вокальных миниатюр и вокальных циклов С.Ибрагимовой занимают сочинения

лирического содержания. Для композитора лирическая образная сфера становится основой для отражения богатой и разнообразной палитры художественных образов.

Так, самое большое место среди лирических миниатюр С.Ибрагимовой занимают песни любовно-лирического содержания. В качестве примеров здесь можно вспомнить такие миниатюры, как “Könlüm səni unutmaz” («Мое сердце не забудет тебя»), “Qayıt” («Вернись»), “Sən məni yad et” («Вспоминай меня»), “Səninlədir canım mənim” («С тобой моя душа»), “Ürəyimdəsən” («Ты в моем сердце»), “Məni itirsən” («Если ты потеряешь меня») и многие другие.

Следует также отметить, что большую часть вокальных миниатюр с расширенным составом исполнителей также составляют пьесы любовно-лирического содержания. Это такие произведения, как “Necə sevməyim səni” («Как не любить тебя», на слова А.Мамедова), “Sevirəm” («Люблю», на слова А.Керими), “Deyir gözün” («Твои глаза говорят», на слова Х.Зии), «Ночь» (на слова Л.Алиевой). При этом две миниатюры – “Necə sevməyim səni” и “Deyir gözün” – имеют одинаковый исполнительский состав – голос, фортепиано и камерный оркестр. А в состав исполнителей песни “Sevirəm” композитор помимо традиционных голоса и фортепиано включает партию тара, а также камерный оркестр, с отдельными партиями для деревянно-духовых инструментов флейты и гобоя. Такое тембровое решение не только обогащает красочную сторону выразительности миниатюры, но и ещё больше усиливает её национальный колорит.

Лирика трактуется композитором в близости с таким широко распространённым жанром в вокальной фольклорной музыке, как колыбельная. В этой связи хотелось бы отметить две очень близкие друг другу в жанровой основе песни “Laylay”, “Ana mahnısı”.

“**Laylay**” написана С.Ибрагимовой в 1981 году на слова М.Ибрагимова для голоса, фортепиано и струнного оркестра представляет собой типичное произведение в жанре колыбельной. Характер развития песни “**Ana mahnısı**”, повествующей от первого лица о тяжёлой, но в то же время столь прекрасной

судьбе женщины, ставшей матерью, также напоминает колыбельную. Эта песня, имеющая тот же состав исполнителей – голос, фортепиано и струнный оркестр – создана её автором на слова И.Джошгуна.

Широкая роль лирической образной сферы в песнях и циклах С.Ибрагимовой также самым тесным образом связана с национальными музыкальными традициями. Следует отметить, что именно лирическая тематика является одной из самых распространённых и в фольклорном музыкальном творчестве, и в вокальных произведениях отечественных композиторов.

В то же время для многих азербайджанских композиторов вокальная лирика – это, область проявления новаторского подхода, как в трактовке традиционных жанров, так и в обновлении уже существующей жанровой палитры. Одним из самых ярких примеров, подтверждающих нашу мысль, может служить факт зарождения в 1940 году нового жанра классической вокальной музыки в творчестве великого У.Гаджибейли. Речь идёт о всем известном новом для мировой академической музыки жанре романса-газеллы, зарождение которого связано с именем основоположника азербайджанской классической музыки.

С.Ибрагимова в своём вокальном творчестве подхватывает традицию в создании жанра вокальной газеллы, заложенную великим У.Гаджибейли, и создаёт свои вокальные газеллы. В качестве поэтической основы она обращается к творчеству гениальных азербайджанских поэтов Низами и Физули. Всего композитором были написаны две вокальные газеллы на слова Низами. Это – **“Tez gəl”** и **“Səninlədir canım mənim”**. Данные произведения были написаны композитором с разницей в 10 лет: в 1981 и 1991годах и приурочены к юбилейным датам – к 840-летию и 850-летию со дня рождения великого поэта соответственно. Также С.Ибрагимова написала две вокальных газеллы на слова Физули – **“Yüksəlir göylərə bil ahi-fəqanım mənim”** («Знай, что крик моей души возвышается к небесам») и **“Zülfün qəmilə oldu könül mübtəla sənə”** («Гнездо птицы сердца знай же, среди кос твоих, смущенных»).

Обе этих газеллы были написаны композитором в один и тот же 1994 год. Помимо непосредственного продолжения традиции создания произведений в жанре вокальной газеллы, в своём творчестве С.Ибрагимов в целом продолжила традицию новаторского подхода в трактовке вокальных жанров.

С этой точки зрения большой интерес представляет обращение композитора к жанру сонета и созданный ею в 1981 году вокальный цикл «**Семь сонетов**» на стихи Адыля Бабаева. Интересно, что сонет, как строго канонизированный жанр с многовековой историей развития, относящийся к числу так называемых «*твёрдых форм*» [226]. и получившей распространение далеко за пределами своей родины, по своим коренным свойствам исследователями ставится в один ряд с жанром газеллы, который, как мы отметили выше, нашёл своё музыкальное воплощение в творчестве У.Гаджибейли. Таким образом, своим вокальным творчеством С.Ибрагимов продолжает, в том числе, национальную традицию музыкальной интерпретации и воплощения устоявшихся форм классической поэзии.

Сонет как литературный жанр всегда представлял огромный интерес как у специалистов в области литературы: к его теории обращались филологи, литературоведы, поэты; так и у учёных-философов и музыкантов. Известно, что сам термин «сонет» (на итальянском sonetto) происходит от провансальского sonet – песенка или итальянского sonare – звучать, то есть имеет ту же этимологию, что и один из самых распространённых жанров музыкального искусства – соната. Неслучайно, во многих литературных исследованиях большое внимание уделяется звучащей стороне сонета, его музыкальности, которая считается «*непременным атрибутом сонета*» [158, с.155]. Кроме того, учёные-литературоведы выделяют такую жанровую особенность сонета, как его способность проявлять в себе признаки других литературных жанров (оды, эпиграммы, мадригала и др.), а также свойства произведений других видов искусства [151, с.82-87]. К примеру, в музыке, по мнению исследователей, сонет сближается с сонатной формой. [178, с.331]. Причиной тому, на наш взгляд, являются особенности структурной организации сонета, а также свойств

его драматургического развития. У разных исследователей мы можем видеть различную трактовку этого развития: «тезис (первый катрен) сменяется антитезисом (второй катрен) и завершается синтезом (два заключительных терцета)» [227], «тезис — антитезис — синтез — развязка» [158, с.155], «тезис — развитие тезиса — антитезис — синтез» [164, с.156]. Как видно, несмотря на различие в терминологическом освещении структуры, суть её развития действительно можно трактовать как сходное с принципами развития формы сонатного allegro. Учитывая и музыкальность жанра сонета, и особенности его структурной организации, интерес к этому жанру со стороны композиторов оказывается вполне закономерным. Неслучайно, что уже в XVI в. появляются, говоря современным языком, «вокальные сонеты» [226], где поэтической основой становятся все сонеты Петрарки. Традиция обращения композиторов к жанру сонета продолжается и по сей день: причём как в творчестве представителей академической музыки, так и в произведениях авторов эстрадной песни.

Вокальный цикл С.Ибрагимовой в ряду музыкальных произведений в жанре сонета занимает особое место, поскольку композитор, создавая свои вокальные миниатюры, в качестве поэтической основы обращается к творчеству отечественного поэта. Все произведения цикла написаны на стихи Адыля Бабаева. Помимо единства авторства поэтических строк, единства жанра всех произведений, данный цикл также объединяет и единая, общая тематика. Как и в классическом сонете в литературе, ведущей здесь, в вокальном цикле оказывается лирическая и, в первую очередь, любовно-лирическая тематика.

Лирическая образная сфера затрагивает и ещё одну интересную с точки зрения жанровой основы часть камерно-вокального наследия С.Ибрагимовой – вокализы. С.Ибрагимова создала два вокальных цикла, в основе которых использован жанр вокализа. Это вокальные циклы «**Четыре вокализа**» (1972 г.) и «**Два вокализа**» (1974 г.).

Вокализ – жанр вокальной музыки, имеющий почти четырёхсотлетнюю историю развития. Изначально появившись в творчестве Ж.Б. Люлли и Ж.Ф.

Рамо как пьеса, предназначенная для развития технических навыков в вокальном исполнении, с течением времени вокализ существенно расширил и обогатил свои жанровые характеристики. Долгое время вокализ среди жанров вокальной музыки занимал место аналогичное месту этюда среди произведений инструментальной музыки, то есть место пьесы инструктивного обучающего характера. Таково и было назначение жанра вокализа у его создателей в далёком XVII веке. Молодые исполнители с помощью вокализа, как пьесы, лишённые текстовой составляющей, должны были приобрести различные навыки сольного пения. Кроме того, вокализы могут явиться основой для выявления тембральных особенностей голоса, а также способствовать развитию навыка умения использовать динамику звучания. По мнению авторитетных музыкантов *«при исполнении таких пьес певец вырабатывает чистую интонацию (как при поступенном движении, так и при скачках), развивает гармонический и полифонический слух (благодаря аккомпанементу), приобретает навыки чтения с листа музыкального произведения»* [98, с.672]. Неслучайно со временем к созданию произведений в жанре вокализа приобщились не только композиторы, но и педагоги сольного пения.

К XIX веку произведения в жанре вокализа становятся очень популярными, стремительно растёт число сочинений этого жанра (вокализы Дж.Конконе, Ф.Абта, Л.Лаблаша). В этот же период к жанру вокализа обращались такие выдающиеся композиторы как Дж. Россини, М. Глинка, А. Варламов.

Однако кардинальные изменения в развитии данного жанра произошли в недавнем прошлом, в начале XX века. Впервые за всю историю своего существования вокализ перешёл границы жанра обучающего характера и стал развиваться в совершенно новом для себя качестве – произведения, предназначенного для концертного исполнения. В это ж самое время продолжают появляться вокализы, имеющие обучающее предназначение. Одной из тенденций в развитии жанра вокализа в XX веке следует считать стремление к синтезу данного жанра с определёнными чертами других жанров.

Ярким примером синтеза вокализа и вокального цикла следует считать циклы «**Четыре вокализа**» и «**Два вокализа**» С.Ибрагимовой. Каждое произведение, вошедшее в эти циклы помимо определённых технических задач, которые ставятся перед исполнителем, отличается, безусловно, высоким художественным содержанием. Тем самым названные произведения композитора, с одной стороны отвечая базисным требованиям жанра и одновременно откликаясь на исторические трансформации в его развитии, стоит в ряду наиболее выдающихся произведений, созданных в жанре вокализа в 20 веке. Как отметила музыковед Джамиля Гасанова: *«композитор в этих произведениях без использования какого-либо конкретного мугама в виде цитат, в мелодиях, созданных на основе определенного звукоряда лада попыталась показать тонкости его интонации»* [32, с.777-799]. Помимо лирической образной сферы одной из самых важных образных сфер в камерно-вокальном творчестве С.Ибрагимовой становится патриотическая тематика. Прошёл целый век со времени основания первого независимого государства в истории развития нашего Отечества, и мы с гордостью можем сказать, что сегодня наша страна – это по-настоящему независимое демократическое государство. Много испытаний пришлось пережить нашей родной земле за это столетие. Каждое испытание при этом рождало новых героев, которые, не боясь ни горя, ни страданий, ради своей родной страны жертвовали самым дорогим, что есть у человека – своей собственной жизнью. Очень важно, чтобы будущие поколения помнили и чттили память этих героев. В сохранении этой памяти очень важная роль принадлежит людям, создающим произведения искусства, произведения как памятники, сохраняющие самые важные вехи, события и героев нашей страны. Это художники, поэты, архитекторы, писатели, скульпторы, музыканты.

Одним из таких композиторов, в чьём творчестве ярко и глубоко отражена память о героях нашего Отечества, является композитор С.Ибрагимова. С.Ибрагимова – композитор широких творческих интересов, обращавшейся в своём творчестве к очень разнообразной тематической

палитре. Однако особое место в произведениях любого жанра композитора занимает тема патриотизма. Одной из вершин вокальной музыки С.Ибрагимовой следует считать кантату **“Vətən şəhidləri”** («Шехиды Родины»), на слова М.Ибрагимова и М.Дильбази, посвящённую памяти шехидов 20 января, написанная композитором в 1990 году.

Эта тема по собственным словам композитора, всегда имела для неё особое очень трепетное и личное значение. Для С.Ибрагимовой образ Родины, её истории, культуры, традиций – это не какое-то абстрактное понятие. Родина – это конкретные люди с их непростыми судьбами. Неслучайно, интерпретация патриотической тематики в камерно-вокальных произведениях композитора характеризуется двумя типами подходов. Первый подход связан с трактовкой патриотической тематики, как обобщённого образа Родины и тех чувств и мыслей, которые испытывает человек в отношении своей родной страны, своего народа. В качестве примеров здесь можно привести такие вокальные миниатюры, как песня **“Vətənin hüsnü”** («Красота Родины»), написанная 1996 году. Эта миниатюра была написана композитором на слова её горячо любимого отца, Народного писателя, драматурга, общественного деятеля, внесшего огромный вклад в литературу Азербайджана Мирзы Ибрагимова и посвящена его памяти. Появление данного произведения было приурочено 85-летнему юбилею поэта. Не менее яркие примеры воплощения патриотической тематики нам демонстрируют вокальные миниатюры **“Vətən desin”** («Пусть скажет Родина»), написанная в 1997 году и **“Azərbaycanım”** («Мой Азербайджан»), которая появилась через год в 1998 году. Обе эти миниатюры были созданы композитором на слова Мамеда Араза. Ещё один показательный пример воплощения композитором патриотической тематики являет собой вокальная миниатюра **“Vətən torpağı”** («Родная земля»), написанная С.Ибрагимовой в 1996 году на слова Б.Вахабзаде.

Среди вокальных миниатюр, написанных композитором для голоса и расширенного состава сопровождения тема Родины и в целом патриотическая тематика характеризует такие произведения, как вокальную миниатюру **“Əbədi**

yurdum”, созданную С.Ибрагимовой в 1999 году для голоса, фортепиано и камерного оркестра на слова Х.Биллури.

Любовь к Родине становится также главной темой вокальной миниатюры **“Bir diyarın eşqinə”**, написанной композитором в 1996 году для голоса, фортепиано и струнного оркестра на слова С.Вургуна.

Другой подход в интерпретации патриотической тематики выражается через олицетворение этой темы в конкретных лицах, через призму героизма отдельных представителей азербайджанского народа.

Такой подход особенно хорошо заметен в вокальных миниатюрах С.Ибрагимовой с расширенным исполнительским составом, где темы Родины становится одной из основных.

В качестве одного из самых ярких примеров можно привести вокальную миниатюру **“Gültəkin”** (2013 г.). Эта песня посвящена прославлению героической судьбы Гюльтекин Мелик гызы Аскеровой — азербайджанского офицера, врача, Национального героя Азербайджана. Гюльтекин Аскерова – врач, выпускница Азербайджанского Медицинского Университета, работавшая в военном госпитале Министерства Внутренних Дел, на Станции Скорой Помощи, а также больнице. На основании данных об Г.Аскеровой *«...4 апреля 1992 года добровольцем отправилась на фронт. Принимала активное участие в боях в Турису и Шуше, вынося с поля боя раненых и оказывая им первую медицинскую помощь. Участвовала в обороне Лачинского и Кубатлинского районов. Погибла 20 июня 1992 года, в бою на направлении армянских сел Аранзамин и Нахичеваник. Указом президента Азербайджанской Республики Гюльтекин Аскеровой было присвоено звание Национального Героя Азербайджана (посмертно). Она похоронена в Баку на Аллее Шехидов. Именем Гюльтекин Аскеровой названа городская школа № 200, в которой она училась. Кроме того, её имя носит одно из судов азербайджанского гражданского флота, на котором создан её музей»* [221].

Героическая судьба Г.Аскеровой нашла горячий отклик в душе композитора С.Ибрагимовой. Обратившись к поэзии Абдуллы Курбана,

С.Ибрагимова создала выдающиеся музыкальное произведение, своими стилистическими особенностями весьма тонко характеризующее особенности музыкального языка композитора.

На основе подробного анализа проблемы драматургии мелодического развития в вокальных миниатюрах С.Ибрагимовой мы смогли определить следующие особенности. Во-первых, это центральное место в организации целостной драматургии произведения выразительных возможностей мелодики, в первую очередь мелодики вокальной партии, как одного из основных носителей художественного содержания вокальных произведений. Всю важность отражённой в песне тематики композитор подчёркивает включение в партитуру песни помимо голоса и фортепиано камерного оркестра.

Таким образом, в анализируемом нами параграфе предметом исследования становятся жанровая основа и тематическое содержание камерно-вокальных сочинений С.Ибрагимовой, которые являясь одним из излюбленных жанров в творчестве композитора, трактуются очень широко и разнообразно. Первый параграф первой главы характеризует жанровые особенности вокальных миниатюр в контексте истории развития вокальной музыки в Азербайджане.

1.2. Особенности драматургического развития вокальных миниатюр С.Ибрагимовой

Любое произведение искусства одним из главных своих свойств, отличающих его от произведений науки, философии и прочее имеет художественный образ.

При этом, как нам хорошо известно, музыка, музыкальное искусство относится к временным видам искусства, что означает отсутствие возможности

единовременной демонстрации художественного образа. То есть главной особенностью произведения музыкального искусства, как вида искусства, связанного с временным аспектом, является раскрытие художественного образа во времени. Именно по этой причине столь большое значение в любом музыкальном произведении играют такие важные аспекты, как динамики развития и драматургия произведения.

С этой точки зрения одной из самых интересных и важных областей музыковедческого исследования с позиции более глубокого и достоверного раскрытия художественного образа любого музыкального произведения, на наш взгляд, можно считать сферу драматургического развития. И данное утверждение в полной мере относится к изучению сочинений камерно-вокального творчества композитора.

На основе подробного анализа проблемы драматургии мелодического развития в вокальных миниатюрах С.Ибрагимовой мы смогли определить следующие особенности. Во-первых, это центральное место в организации целостной драматургии произведения выразительных возможностей мелодики, в первую очередь мелодики вокальной партии, как одного из основных носителей художественного содержания вокальных произведений. Во-вторых, как показал анализ, с точки зрения формы драматургии, композитор в своих вокальных миниатюрах имеет определённого рода предпочтения. Это выражается в особой распространённости в камерно-вокальных сочинениях С.Ибрагимовой конкретного типа драматургического развития. Остановимся на обозначенной проблеме подробнее.

Драматургия любого произведения определяется линией его динамического развития. В этом вопросе одним из самых существенных является факт местоположения кульминации в развитии музыкального произведения. С этой точки зрения в своих вокальных миниатюрах С.Ибрагимова демонстрирует склонность к двум типам драматургии. Первый – самый распространённый – связан с расположением кульминационной точки в заключении развития произведения, иногда в самом его конце. Другой – менее

распространённый – характеризуется местоположением кульминации в центральной части произведения. Рассмотрим подробнее оба типа драматургии и средства, которыми реализуются подобные принципы мелодического развития.

Для создания эпизода наивысшего кульминационного напряжения в каком-либо заключительном фрагменте своего сочинения С.Ибрагимов, как правило, по выбору использует одно из двух очень ярких средств. Первое средство представляет собой типичный для развития музыкальных произведений, особенно произведений вокальных, приём, обеспечивающий усиление динамического напряжения. Это такое мелодическое развитие, при котором главная мелодическая вершина всего произведения располагается ближе к завершению миниатюры либо в самом её конце. Обратимся к примерам.

Одним из самых показательных примеров мелодического развития с кульминационной вершиной в заключении может служить песня **“Vətənin hüsni”** (1996 г.) на слова Мирзы Ибрагимова.

Всё развитие мелодической линии вокальной партии анализируемой песни представляет собой постепенное, но в то же время последовательное повышение tessitury партии солиста. Отметим, что диапазон солирующей партии данной вокальной миниатюры не очень большой – большая нона. При этом на первом этапе мелодия, развиваясь от майе «соль» лада «Баяты-Шираз», ограничивает себя квартовым диапазоном. Уже второй этап, связанный с началом припева, перемещает партию вокалиста выше (от верхней кварты до верхнего майе), тем самым почти охватывая оставшийся незаполненным диапазон. Вместе с тем несмотря на то, что формально главная мелодическая вершина – майе октавой выше – в развитии припева была затронута, её появление в партии солиста очень кратковременно и не подчёркнуто. В то же время на заключительном этапе развития (последнее предложение и последняя каденция припева), мелодическая линия интенсивно устремляется вверх, в буквальном смысле останавливая развитие мелодии на главной её вершине.

Более того, в процессе опевания верхнего майе («соль» второй октавы) в двух последних каденциях в партии солиста возникает ещё более высокий звук («ля» второй октавы).

Ученый музыковед Р.Зохрабов подчеркивает роль майе так: *«Майе – это центральный и самый развернутый раздел в мугаме. Одним из определяющих свойств Майе является сложное импровизационное развитие тематизма. Майе образуется на основе опевания центрального устоя – тоники лада»* [118, с.29].

Следует также отметить, что момент достижения кульминации в завершении носит уже не кратковременный характер. Включая в завершении развития ещё один дополнительный раз каденцию, композитор посредством вершинных звуков тесситуры солиста подчёркнуто крупными длительностями выделяет кульминационный этап. Кроме того, предваряющий мелодическую вершину подъём, как и последующее за ним опевание вершины, поддерживаются и иными выразительными средствами, особенно активным crescendo и его итогом – мощным forte.

Пример 1.2.1

Песня “Vətənin hüsni” (сл. М.Ибрагимова)

The image shows a musical score for the song "Vətənin hüsni" by M. Ibrahimov. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The lyrics are: "Hoş gü-nüm xoş nə-fə-sim cism-də ca nim - di mə - nim". The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats. It includes dynamic markings: "p cresc.", "poco a poco", "cresc. poco", and "f". The score is divided into two systems by a double bar line.

Ещё одним показательным примером является вокальная миниатюра “Vətən desin” (сл. Мамеда Араза, 1997 г.). Драматургия мелодического развития этой песни очень близка примеру, который был приведён нами выше. Точно также с точки зрения изменения контура мелодической линии развитие этой песни можно условно разделить на три этапа. Первый – это развитие мелодии в самом низком для этой песни диапазоне, связанным с опеванием

нижнего майе лада «Баяты-Шираз» (на этот раз звук «ля» первой октавы). Второй – это достаточно активное перемещение партии голоса в более высокую тесситуру. А третий – это непосредственно кульминация песни, обозначенная появлением главной мелодической вершины и расположенная на самом последнем этапе развития произведения. Однако, несмотря на внешние сходства с предыдущим примером, в контурах мелодики данной миниатюры есть и свои особенности. Во-первых, мелодический диапазон первого этапа здесь немного шире (m_6), а развитие мелодики на начальном этапе не замкнуто, как в предыдущем примере, а направлено на постепенный подъём. Во-вторых, развитие мелодической линии на втором этапе организовано таким образом, что, начинаясь с более высоких звуков, она охватывает почти весь диапазон первого этапа, завершаясь фактически на всё том же нижнем майе. Главное же отличие данного примера заключается в том, что сама кульминационная точка и опевающая её мелодическая вершина, возникают только в самом конце, в заключительной каденции песни.

Пример 1.2.2

Вокальная миниатюра “Vətən desin” (сл. М.Араза)

The musical score is presented in two systems. Each system includes a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The lyrics are written below the vocal line.

System 1:
 Vocal line: *sin Qo-ca mil-lət bu gün gə-rək hər a-ni-miz Və-tən de-sin*
 Piano accompaniment: Accompanying chords and bass line.

System 2:
 Vocal line: *Və-tən Və-tən de-sin*
 Piano accompaniment: Accompanying chords and bass line, ending with a final cadence.

Очень близка по характеру своего развития предыдущему примеру песня “Azərbaycanım”, написанная композитором в 1998 году также на слова поэта Мамеда Араза. Первый этап развития мелодической линии этой песни с почти таким же диапазоном, как и в предыдущем примере (ум₇), благодаря особенностям своего развития является более замкнутым, так как завершается на нижней границе своего диапазона. Этой границей оказывается майе «фа диез» (лад «Баяты-Шираз») первой октавы. В результате переход ко второму этапу оказывается интенсивнее, поскольку характеризуется резким переходом к майе на октаву выше («фа диез» второй октавы). Однако главная общность между этим и предшествующим примерами – это кульминация на этапе завершения развития произведения. Близки и средства озвучивания главной мелодической вершины – каденционное опевание, более крупные длительности, динамика. В данном примере кульминационный характер эпизода не вызывает сомнения и благодаря действию слова. А именно озвучиванию главной мысли всей миниатюры – слову «Azərbaycanım».

Пример 1.2.3

Песня “Azərbaycanım” (сл. М.Араза)

The musical score is written for voice and piano. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The lyrics are: vü-qar-la ad-dim-lar A - zər - bay - ca - nim!. The piano accompaniment features a steady bass line and chords that support the vocal melody. The vocal line begins with a second ending bracket over the first few notes.

Не трудно заметить, что все три примера, приведённых нами выше, относятся к одной и той же жанровой группе вокальных миниатюр, а именно к песням патриотического характера. Можно предположить, что именно данный тип драматургического развития как нельзя лучше соответствуют раскрытию

общей патриотической тематики и главного образа этих миниатюр – образа Родины. Пафосно-возвышенный тон, на котором благодаря подобному типу развития завершаются миниатюры, призван усилить те эмоции и чувства, которые пробуждает в человеке его искренняя любовь к своей родной земле, её героям, памяти и истории.

Однако не только песни патриотического содержания имеют тип драматургии, описанный нами на примере вышеобозначенных миниатюр. Для С.Ибрагимовой драматургия с кульминацией в завершении, подразумевающая наиболее мощный эмоциональный накал на заключительной стадии развития, становится универсальным ключом в раскрытии самого разнообразного содержания. В частности, очень много примеров такого типа развития демонстрируют песни лирического содержания

Так, по принципам организации драматургии мелодического развития двум предшествующим вокальным миниатюрам близка песня **“Gözləgəm səni”** («Подожду тебя»). Она была написана С.Ибрагимовой в 1998 году на слова Юсифа Гасанбея. Характер мелодической линии в этой песне несколько иной, чем во всех рассмотренных ранее образцах. Контуры мелодии гораздо шире, раскидистее, что позволяет кратким фразам охватывать сразу существенный диапазон. Однако, даже несмотря на это, динамика развития мелодической линии в этом примере аналогична предыдущим. Куплет, как первый этап развития, охватывает самые нижние звуки вокального диапазона песни, а его интонационное развитие связано с опеванием майе («соль» первой октавы). Следующий этап – припев сразу же переносит развитие мелодии солиста в более высокую tessitura. При этом в дальнейшем мелодическая линия вновь возвращается к основному устою – майе, но без опевания нижними звуками. Диапазон припева оказывается выше диапазона куплета. В результате, как и в предыдущих примерах, происходит постепенный подъём уровня мелодической линии солиста, и мелодия последовательно стремится к достижению своей главной вершины. Таковой здесь опять является майе октавой выше («соль» второй октавы). Пожалуй, главным отличием анализируемого примера от

предыдущих является тот факт, что кульминация здесь достигается не путём постепенного подъёма, а внезапно скачком в самой последовательной фразе. Вместе с тем, мелодическое развитие на предшествующих этапах, которое было связано с подъёмом тесситуры в партии вокалиста, позволяет данный скачок рассматривать как органичное продолжение начатой ещё ранее тенденции восхождения.

По рисунку мелодического развития предыдущим примерам близка песня **“Könlüm səni unutmaz”** («Мое сердце не забудет тебя»), написанная С.Ибрагимовой на слова Хикмета Зии в 1997 году. Однако этот пример имеет свои весьма существенные отличия. Контуры её мелодической линии также организованы в рисунок, направленный на постепенное повышение тесситуры в партии вокалиста. Уже в развитии мелодии куплета вырисовывается сразу два этапа, характеризующихся постепенным повышением. Мы уже не раз обращали внимание на то, что тенденция восхождения в мелодике песен С.Ибрагимовой, как правило, бывает связана с логикой ладового развития – от майе до майе октавой выше лада «Баяты-Шираз». Таким образом, происходит интонационное развитие практически во всех рассмотренных нами примерах. При этом обычно в структуре песни первый этап отличается развитием на основе опевания майе, а этап предшествующий кульминации эпизод самой кульминации связаны с майе октавой выше. Характерной особенностью данной миниатюры становится то, что в ней композитор не просто связывает этапы развитием между двумя майе на расстоянии октавы, а буквально практически цитирует в припеве интонации куплета. Кроме того, в этом примере, в отличие от предыдущих, верхний предел диапазона солиста достигается уже в припеве, и кульминация в заключении песни оказывается даже чуть ниже этой границы. Однако то, что появление в развитии припева верхнего предела мелодического диапазона солиста мимолётно и связано с опеванием, а также кульминационная точка в конце функционально более значима (это майе), что позволяет данный пример поставить в один ряд со всеми примерами, которые были проанализированы нами выше.

Несколько иной тип развития мелодической линии демонстрирует вокальная миниатюра **“Yaşa, ülvü məhəbbətim”**. Это произведение композитор написала в 2001 году на слова Х.Биллури. В отличие от всех предыдущих примеров мелодическое развитие вокальной партии в этой песне сложно разделить на определённые этапы. Рисунок мелодической линии здесь – это сплошной последовательный постепенный подъём, без деления на этапы. При этом следуя такой же драматургии мелодического развития, как и в произведениях, проанализированных нами выше, композитор располагает главную кульминацию песни, выраженную мелодической вершиной, в завершающем эпизоде. Характерно, что так же, как и в других песнях, вершиной мелодического развития здесь становится главный ладовый устой – майе, лада «Раст». При этом логику мелодического развития здесь от всех предшествующих примеров отличает более длительный этап кульминации, выраженный несколькими, следующими друг за другом каденциями, основанными на опевании майе.

С.Ибрагимова не только в песнях, построенных на основе логики последовательного восхождения мелодической линии в вокальной партии, но и в миниатюрах с более ровным по тесситуре развитием мелодики, отдаёт предпочтение драматургии с кульминацией в заключении. В качестве примера здесь можно привести песню **“Yolu çətin, amalı parlaq”**, созданную композитором в 2001 году на слова М.Дилбази. Данное произведение автор посвятила памяти своего отца М.Ибрагимова. В этой вокальной миниатюре одной из самых характерных стилистических особенностей является мелодическое развитие на основе кратких мотивов, построенных на основе опевания в небольшом диапазоне. Все эти мотивы очень близки друг другу интонационно, находятся приблизительно в одном диапазоне и развиваются вариантно. В результате образуется достаточно ровный контур мелодической линии без резких подъёмов за исключением самого последнего фрагмента. Именно в заключении в самой последней фразе возникает внезапный подъём к

главной мелодической вершине (вновь это майе лада «Раст» октавой выше), которой и завершается всё развитие.

Пример 1.2.4

Песня “Yolu çətin, amalı parlaq” (сл. М.Дилбази)

The musical score is presented in two systems. Each system includes a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "Gə - lə - cək gü - nə" a - zəd - liq sa - la - mi gön - də - rən - lə - rə gön - də - rən - lə - rə yo - lu çə - tin a - ma - lı par - laq.

Значительно реже среди вокальных миниатюр С.Ибрагимовой встречаются такие, в которых мелодическая вершина располагается не в заключительной фразе, но в то же время очень близко к завершению. В качестве примеров здесь можно привести песню “Vətən torpağı”.

В вокальной миниатюре “**Vətən torpağı**”, написанной композитором в 1996 году на слова Б.Вахабзаде, мелодическое развитие также характеризуется последовательным подъёмом. В итоге каждый следующий этап мелодической линии оказывается выше предыдущего, а самый последний эпизод вершинным в её развитии. Главная же мелодическая вершина данной песни располагается в самом начале заключительного кульминационного эпизода.

Среди вокальных миниатюр с расширенным исполнительским составом сочинения с кульминационной зоной в завершении также составляют подавляющее большинство. В качестве примеров здесь можно обратиться к следующим образцам.

Одним из примеров развития, в котором мелодическая вершина располагается в заключении, служит вокальная миниатюра “**Nesə sevməyim**

səni”, созданная композитором на слова Анара Мамедова в 2004 году. Целостная линия мелодического развития в этой песни организует два этапа, связанных с двумя структурными частями формы, а именно, куплетом и припевом, которые различаются между собой высотным уровнем интонационного развития. Однако главная мелодическая вершина возникает в вокальной партии только в самой последней фразе, которой предшествует этап динамического подъёма и появления новых мелодических вершин. Эта фраза оказывается уже бессловесной и по своему интонационному содержанию напоминает мугамные мотивы.

Пример 1.2.5

Песня “Nesə sevntəyim səni” (сл.А.Мамедова)



Схожий пример развития, в основе которого лежит драматургия с кульминационной зоной в завершении является вокальная миниатюра “Sevirəm” («Люблю», на слова А.Керими). Данная песня, в отличие от предыдущей, уже с первых тактов охватывает достаточно высокую тесситуру. Однако в дальнейшем развитие мелодической линии партии солиста переходит в средний регистр, который сохраняется до самой последней фразы. И только в самом завершении мелодическая линия вокальной партии совершает внезапный скачок на октаву вверх. Тем самым развитие переносится из диапазона заключительного устоя лада к заключительному устою октавой выше, что призвано подчеркнуть кульминационный характер завершающего этапа. Данное средство мелодического развития вокальной партии, связанное с внезапным переходом на новый высотный уровень, позволяет композитору привлечь внимание слушателей к главным словам всей миниатюры: “Vu

dünyada tək sevirəm səni”. Эти слова, как и сопровождающие их интонации, композитором сохранены и проводятся дважды.

Таким образом, одним из главных средств реализации кульминации на заключительном этапе развития вокальных миниатюр в творчестве С.Ибрагимовой является достижение главной мелодической вершины.

Однако помимо данного средства, проанализированного нами выше, ещё одним важным способом достижения или точнее сказать подчёркивания достигнутого динамического напряжения в развитии мелодической линии вокальной партии в песнях С.Ибрагимовой становится приём, связанный с размещением на завершающем этапе развития мелодики некой стилистической особенности. Эта особенность, выраженная самым разнообразным способом, призвана сразу же выделить определённый эпизод, а именно завершающий фрагмент, от всех предыдущих и последующих эпизодов. Тем самым привлекается максимально возможное внимание слушателя на моменте наибольшего динамического напряжения. С сугубо технической точки зрения данный приём сродни тому, что описан нами выше, так как мелодическая вершина – это тоже та особенность в развитии мелодической линии, которая отличает определённый момент от всего остального развития. Вместе с тем хорошо известно, что среди всех средств выразительности именно мелодия аккумулирует в себе сразу несколько других элементов, в том числе ритм, метр, лад и пр. Все примеры, которые были представлены нами выше, отражали параметр мелодии, связанный с её звуковысотной характеристикой. Однако стилистическая особенность, отражающая интонационную составляющую мелодии, может выражаться и иначе. Например, в изменении характера интонационного развития. Именно такой пример демонстрирует в развитии своей мелодической линии песня **“Görüş həsrəti”** («Тоска о встрече»), написанная С.Ибрагимовой в 1988 году на слова Х.Биллури. Эта песня, имеющая в основе своей форму куплета с припевом, отличается достаточно выраженной интонационной характерностью. И в куплете, и в припеве главной интонацией, формирующей мелодическую линию, является опевание. При этом

все мотивы, основанные на опевании, отличаются небольшим диапазоном (в пределах терции или кварты). И только в заключительном эпизоде, буквально за несколько тактов до конца песни в мелодической линии партии солиста внезапно появляется широкий (мб) скачок вниз. Драматургически в развитии мелодической линии именно этот момент становится главной кульминацией произведения.

Пример 1.2.6

Песня “Görüş həsrəti” (сл. Х.Биллури)

Как средство выражения кульминации отличительная стилистическая особенность, кроме непосредственного изменения характера интонационного развития, может проявляться и в иных характеристиках мелодии. Одним из излюбленных способов подчёркивания и одновременно усиления динамики в мелодическом развитии для композитора становится ладовый аспект, а точнее определённые изменения в ладовом развитии. Примером подобного рода среди вокальных миниатюр С.Ибрагимовой немало. В частности, здесь можно назвать песню “**Gözlərəm səni**”. Всё развитие этой вокальной миниатюры, за исключением завершающего эпизода, решено в одном ладовом ключе. Это лад «Баяты-Шираз» с майе «соль». С точки зрения европейской мажоро-минорной системы композитор выражает данный лад с помощью двух ключевых знаков – си бемоль и ми бемоль и заключительной тоники «соль» (что позволяет

рассматривать этот лад как соль минор). Однако непосредственно перед последней фразой песни в вокальной партии появляется звук «си бекар». Этот звук в партии солиста отражает последовательность сразу нескольких отклонений в ладовом развитии миниатюры, что в большей степени выражено в развитии фортепианной партии.

Ещё одним ярким примером выражения кульминации при помощи изменений в ладотональном развитии может послужить песня “**Vətən torpağı**”. Так же, как и в предыдущем примере, момент ладового отклонения здесь расположен в преддверии заключительной фразы. Всё развитие настоящей миниатюры основано на ладе «Раст» с майе ми, что проявляется соответствием всей мелодической линии звукоряду этого лада. И только в последнем эпизоде в мелодии впервые появляется звук «до бекар», который можно характеризовать как признак перехода развития в один из разделов мугама «Раст».

Очень схожие характеристики демонстрирует ещё одна вокальная миниатюра “**Naqq yolu**” («Путь истины»). Как и в предшествующем примере, ладовой основой этой песни является лад «Раст» с майе ми. Однако отличие мелодического развития этого примера от предыдущего заключается в том, что в момент кульминации в мелодической линии здесь возникают последовательно две альтерации: сначала ре бекар, затем до бекар. При этом первый из них, исходя из особенностей аккордово-гармонического сопровождения, можно трактовать двояко. Как выражение верхнего тетракорда лада (так как ре бекар возникает в верхней части тесситуры) и как отклонение к ладу с майе «ля». При этом второй вариант оказывается более предположительным, так как в партии фортепиано возникает аккорд, который можно определить как D₇ к Тонике «ля». Вторая альтерация – «до бекар» вероятно так же, как и в предыдущем примере связана с временным отклонением в один из разделов мугама Раст.

В предыдущих примерах мы могли убедиться в том, что одним из важных средств усиления динамики в кульминационных эпизодах становятся

определённые изменения в ладогармоническом развитии. При этом нередко момент обновления в ладогармоническом развитии вокальной миниатюры непосредственно предшествует наступлению мелодической вершины, таким образом, усиливая динамическое напряжение кульминационного момента. Так, в развитии песни **“Əbədi yurdum”**, написанной в ладе «Раст» с майе «до», ладовое изменение, связанное с появлением звука «ля бемоль», возникает в момент завершения произведения, при подходе к главной мелодической вершине, которая становится и основной кульминацией песни. Таким образом, перед нами очередной пример, в котором развитие, основываясь на лад «Раст» в момент кульминации характеризуется понижением девятой ступени звукоряда, что соответствует отклонению в раздел «Вилайяти» мугама «Раст».

Пример 1.2.7

Песня “Əbədi yurdum” (сл. Х.Биллури)

Важным способом подчёркивания кульминации в развитии мелодической линии в вокальных миниатюрах для С.Ибрагимовой становится также изменение в ритмическом развитии. Чаще всего в момент кульминации композитор использует приём остановки ритмического пульса при помощи ферматы. Примеров такого рода среди вокальных миниатюр композитора немало.

Один из них демонстрирует песня **“Yolu çətin, amalı parlaq”** «Путь труден, цель светла». Кульминация в развитии этой вокальной миниатюры так же, как и во всех ранее изученных примерах, располагается в заключительной

части произведения. При этом самый главный момент кульминационного этапа в этой песне связан с ритмической остановкой. Здесь фермата возникает в завершении фразы, предшествующей заключительной. Ещё один частый метод усиления динамики в кульминации, используемый С.Ибрагимовой в своих вокальных миниатюрах, который мы могли наблюдать в предшествующих примерах, связан с использованием ритмических средств, а именно с остановкой интенсивного движения при помощи ферматы.

Очень схожий пример демонстрирует песня “*Nesə sevməyim səni*”. Кульминация в развитии этой вокальной миниатюры так же, как и во всех ранее изученных примерах, располагается в заключительной части произведения. Средствами подчёркивания кульминационного характера завершающего эпизода С.Ибрагимова для этой песни избирает достижение мелодической вершины на бессловесной фразе в самом конце произведения и ритмическую остановку на одной из самых высоких мелодических вершин произведения посредством ферматы, подчёркивающей главный момент кульминационного этапа в этой песне. При этом если взглянуть на вокальную партию этой песни с точки зрения её мелодической линии, то мы сможем обнаружить на каждом этапе её развития, каждый из которых представляет собой совокупность куплета с припевом, некое подобие мелодической волны с вершиной в начале куплета. Главная кульминация же возникает уже при окончании последнего припева.

Пример 1.2.8

Песня “*Nesə sevməyim səni*” (сл. А.Мамедов)



Таким образом, на основе подробного анализа вокальных миниатюр С.Ибрагимовой мы смогли убедиться какую большую роль в развитии мелодической линии её песен играет драматургия с кульминацией на заключительном этапе. Также мы смогли увидеть сколь разнообразными могут быть средства воплощения такой кульминации, при том, что преимущественную роль автор отдаёт сугубо интонационному приёму, а именно достижению в момент кульминации мелодической вершины.

Вместе с тем в своих песнях С.Ибрагимова иногда обращается и к иному типу драматургии. Существенно реже композитор обращается к такому мелодическому развитию, в котором кульминация, выраженная вершинной вокального диапазона в партии солиста, располагается в центральной части миниатюры. В качестве примеров здесь можно привести две вокальные миниатюры композитора, написанных на слова Низами, это **“Tez gəl”** и **“Səninlədir canım mənim”**. Данные вокальные миниатюры написаны композитором с разницей в десять лет – **“Tez gəl”** в 1981 году, а **“Səninlədir canım mənim”** в 1991. Отличительной особенностью этих миниатюр является их трёхчастная структура. В соответствии с этой структурой главная кульминация в этих произведениях падает на центральную часть.

Однако не только в трёхчастных произведениях, но и в песнях со структурой куплета с припевом можно встретить такого рода драматургию. При этом часто кульминация при подобной драматургии попадает на начало припева.

Примеров такого рода развития немало. Одним из них является вокальная миниатюра **“Nə deyim, necə deyim”** («Что сказать, как сказать»), созданная автором в 1988 году на слова Х.Биллури. Её структуру составляет чётко выраженная куплетно-припевная форма. Обе части этой формы различаются между собой характером мелодического развития и, прежде всего, диапазоном. Так, диапазон куплета ограничен рамками кварты (ре-соль первой октавы).

Припев сразу же начинается с мелодической вершины всего произведения («до» второй октавы). Однако при дальнейшем мелодическом

развитии достигнутая в самом начале припева вершина остаётся непокорённой, и мелодическая линия последовательно опускается вниз. В результате к завершению припева линия мелодического развития достигает высотного уровня куплета.

Пример 1.2.9

Вокальная миниатюра “Nə deyim, nə deyim” (сл. Х.Биллури)

Отметим, что поскольку в развитии этой песни есть два интонационно идентичных друг другу куплета и припева, имеющих при этом различную тональную основу, мелодических кульминаций в этой песне тоже две: первая была описана нами выше, вторая – попадает на начало второго припева.

Ещё один пример подобного развития можно наблюдать в песне “Ağlar” («Плачущий»), созданной автором в 1991 году на слова Фикрета Садыха. Данная вокальная миниатюра по многим признакам мелодического развития очень близка предшествующему примеру. Имея такую же форму куплета с припевом, эта песня также характеризуется мелодической вершиной в начале припева. Кроме того, тональное развитие песни также очень сходно. Второй куплет и припев в обеих песнях проводится в иной тональности, той, что находится выше первоначальной. Поэтому и в этой миниатюре, как и в предыдущей, имеются сразу две мелодические вершины. Однако есть и некоторые отличия между этими двумя примерами. Прежде всего, развитие куплета в песне “Ağlar” направлено на постепенное повышение, поэтому наступающая вслед за этим в начале припева мелодическая вершина

воспринимается как логическое продолжение предшествующего мелодического развития.

Можно предположить, что композитор специально выбирает подобного рода драматургию и связанное с ней мелодическое развитие для таких своих песен, в которых имеется политональное развитие. Это не кажется нам случайным. Поскольку вторая из используемых композитором в этих песнях тональностей оказывается выше первоначальной, то и вторая кульминация с позиции сугубо звуковысотного параметра оказывается выше первой. А это в свою очередь может свидетельствовать о том, что уровень динамического напряжения во второй части песни выше, чем в первой, а значит и главной кульминацией оказывается та, что находится во второй половине миниатюры. Таким образом, склонность композитора к драматургии с кульминацией во второй половине развития и в этих примерах не вызывает сомнения.

Интересный пример взаимопроникновения нескольких типов развития демонстрирует Элегия-воспоминание **“Qurbansız qalan tarım”**. Драматургическое развитие мелодической линии, а точнее расположение кульминационной зоны в этом произведении, определяется особенностями его структурной организации. Поскольку элегия написана в форме куплета с припевом, завершающейся развёрнутой кодой, то и общее развитие этой миниатюры отмечено сразу несколькими мелодическими вершинами на каждом этапе. Первая из них приходится на середину припева. Здесь развитие достигает максимально высокой точки мелодической линии всей миниатюры – это майе лада «Баяты-Шираз» октавой выше (соль второй октавы). Так как припев повторяется дважды, то и эта мелодическая вершина достигается вокальной партией дважды. В третий раз верхний предел диапазона партии возникает уже в завершении. Таким образом, данная миниатюра являет собой пример интересного взаимопроникновения двух типов драматургического развития, столь характерных для вокальных произведений С.Ибрагимовой. Это развития с кульминацией в центре построения (в данном случае это первая кульминация в середине припева) и структура с кульминацией в завершении.

Интересно, что С.Ибрагимова моменты наивысшего напряжения здесь подчёркивает не только высотой проведения интонационного содержания песни, но и другими средствами. В первой кульминации – это ритмическая остановка при помощи знака фермата на мелодической вершине. В момент заключительной кульминации композитор использует максимально возможные выразительные средства, дабы усилить эффект драматического накала в завершении. Это и динамические средства, так как впервые с начала развития в партитуре возникает динамика *ff*. Это и гармоническая основа, поскольку в самом конце внезапно звучит мажорное трезвучие. И, наконец, тембрально-фактурные средства, вокальные партии сопрано и тенора вместо унисона исполняют кульминационный звук в октавном удвоении. В результате если сравнивать кульминационные зоны анализируемой миниатюры с целью выявления главной из них, легко определить, что таковой является заключительная кульминация.

Кроме того, общая линия мелодического развития куплета и припева организует весьма характерную для вокальных миниатюр С.Ибрагимовой единую и неделимую мелодическую волну с постепенными и последовательными подъёмами и спадами и с вершиной, примерно совпадающей с точкой золотого сечения (третья четверть всего развития).

Несколько кульминационных зон характеризуют и развитие песни **“Deyir gözün”**, написанной композитором в 1997 году на слова Х.Зии. В основе данной вокальной миниатюры лежит очень похожая на предыдущую структура: куплет с припевом и небольшая кода. Зонами кульминации здесь становятся начало каждого из двух припевов и кода. В отличие от предыдущего примера переход к кульминации в настоящем примере не постепенный, а скорее внезапный. Мелодическая линия вокальной партии при переходе от куплета к припеву образует широкий скачок на октаву выше, связанный с переходом ладового развития от майе лада «Раст» (ми первой октавы) к майе того же лада октавой выше (майе второй октавы). Почти столь же внезапным оказывается переход от припева к коде, выраженный стремительным (продолжительностью всего в

один такт) восхождением к майе октавой выше. Таким образом, в мелодической линии вокальной партии данной миниатюры можно отметить достаточно яркие переходы от одной тесситуре к другой, обеспечивающие столь же яркие динамические всплески в развитии. В целом же драматургия данной песни характеризуется чередованием зон меньшего и большего динамического развития. И в этом развитии легко обнаружить три кульминационных зоны.

Несколькими кульминационными зонами с выделением заключительной кульминации как главной отмечено развитие мелодической линии вокальной миниатюры **“Bir diyarın eşqinə”**, созданной С.Ибрагимовой в 1996 году на слова С.Вургуна и посвященной 90-летию юбилею выдающегося поэта. Всё развитие этого произведения направлено на постепенное достижение главной мелодической вершины – ноты си второй октавы. Поскольку в основе данного вокального опуса находится куплетная форма, каждый куплет которой имеет двухчастную структуру, мелодическое развитие здесь сосредоточено на двух тематических образованиях. При этом интонационное содержание второй части структуры по своей тесситуре выше, чем в первой. По этой причине каждое новое проведение тематизма второй части параллельно с подъёмом мелодической линии обеспечивает рост динамики. Таким образом, два этапа в развитии мелодической линии в анализируемой песни, соответствующие двум куплетам характеризуются постепенным повышением высотного уровня вокальной партии. Кроме того, поскольку развитие данной миниатюры вариантное, второй куплет отличается от первого, прежде всего, новой мелодической вершиной, знаменующей собой, начало основной кульминационной зоны. Эта вершина расположена в самом начале достаточно развёрнутого заключительного эпизода. Её местоположение определяется смысловым содержанием стихотворения. Композитор таким образом подчёркивает слово **“Vurğunun”**, как важный смысловой акцент, возникающий в этот момент в поэтическом тексте. Кроме того, в дальнейшем развитии данного эпизода С.Ибрагимова привлекает и иные средства музыкальной выразительности, способствующие ещё более яркому поведению кульминации.

Это новая ладовая краска и максимально длительное звучание заключительного устоя. В результате, несмотря на то что непосредственно мелодическая вершина в анализируемой песне чуть сдвинута от момента завершения, общая драматургия миниатюры при этом формируется такой же, как и в предыдущем примере, то есть с кульминацией в конце развития.

Ещё один пример взаимопроникновения нескольких типов развития с использованием дополнительных средств подчёркивания зоны кульминации, позволяющих определить момент наивысшего динамического напряжения, характеризуют и другие вокальные произведения С.Ибрагимовой, в частности, вокальную миниатюру **“Əziz babam Qurban Pirimovun 125 illiyinə həsr olunur”** (2005 г.).

В целом развитие этой песни можно разделить на два этапа, где каждый этап представляет собой совокупное развитие куплета и припева. Главной кульминационной зоной на каждом из двух этапов становится припев, поскольку именно припев включает в себя мелодическую фразу, построенную в самой высокой tessiture всей вокальной партии. Эта же фраза вбирает в себя и главную мелодическую вершину. Вместе с тем, по всей вероятности С.Ибрагимову не удовлетворял факт формирования драматургии с двумя равнозначными кульминациями в завершении каждого из припевов. Поэтому композитор во втором куплете и припеве вводит небольшие изменения. Эти изменения обеспечивают повышение tessitury вокальной партии ещё до завершения куплета. Таким образом, зона кульминации оказывается немного более расширенной. Помимо этого, С.Ибрагимова, как это часто мы наблюдали и в других примерах, вводит дополнительные средства подчёркивания этой зоны. В этом примере таким средством становится новая ладовая краска, связанная с появлением в вокальной партии выдержанного звука «до бекар». Так как ладовой основой данной миниатюры является лад «Раст» с майе «ми», «до бекар» здесь может быть интерпретирован как отклонение в раздел «Вилайти» одноимённого мугама. Кроме средств лада С.Ибрагимова использует и приёмы структурного преобразования развития. Так, усечённая

форма припева при втором его проведении также способствует более яркому проведению кульминации, поскольку сокращение происходит на основе исключения из развития вокальной фразы в среднем регистре. В результате совокупного действия всех привлечённых композитором средств, вторая, то есть заключительная кульминация по силе воздействия и яркости оказалась в положении главной. Так что и в этом сочинении С.Ибрагимова остаётся верна себе и создаёт в вокальной миниатюре драматургию, в которой главная кульминация располагается в конце.

Таким образом, второй параграф освещает особенности драматургического развития вокальных миниатюр С.Ибрагимовой, акцентируя типы кульминации и ее местоположение в вокальных произведениях. На основе подробного анализа исследуются проблемы драматургии мелодического развития в вокальных миниатюрах композитора.

Глава II. ОСОБЕННОСТИ МЕЛОДИКИ И ЛАДОТОНАЛЬНОГО РАЗВИТИЯ ВОКАЛЬНЫХ МИНИАТЮР И ВОКАЛЬНЫХ ЦИКЛОВ СЕВДЫ ИБРАГИМОВОЙ В КОНТЕКСТЕ СВЯЗЕЙ С НАЦИОНАЛЬНО- МУЗЫКАЛЬНЫМИ ТРАДИЦИЯМИ

2.1. Мелодический язык вокальных миниатюр и вокальных циклов С.Ибрагимовой в контексте жанровой специфики и национально- стилистических особенностей

Занимаясь вопросом исследования стилистических черт вокальных миниатюр композитора С.Ибрагимовой, мы один из существенных этапов своей научной работы посвятили изучению мелодического языка этих произведений. Изучение данной проблемы всегда являлось необходимой частью такого рода исследований. Но особенно острую актуальность вопрос стилистики мелодического языка вокальных произведений получил в недавнем прошлом. Поскольку, когда в последнее столетие среди прочих средств выразительности мелодия почти во всех музыкальных жанрах утратила свои ведущие позиции, именно в области вокальной музыки мелодическая интонация остаётся главным выразителем образного содержания произведения.

В процессе анализа мелодического языка вокальных миниатюр композитора С.Ибрагимовой, мы сосредоточили своё внимание на трёх основополагающих, на наш взгляд, аспектах этой проблемы. Первый – это, вопрос общей линии мелодического развития. Второй – отражение в вокальной партии произведения особенностей поэтического текста. Третий - проблема интонационного словаря композитора и его связи с национальными традициями в области устного музыкального творчества.

В области первой, обозначенной нами проблемы, мы смогли определить следующие характерные черты. Исследуя два основных типа драматургии мелодического развития в вокальных миниатюрах С.Ибрагимовой, мы

обратили внимание на один очень важный факт. Как оказалось очень часто общая линия мелодического развития в песнях С.Ибрагимовой либо (что реже) отдельной её часть организует своего рода мелодическую волну. Кроме того, как показал анализ, данный принцип организации мелодической линии не противоречит ни одному, ни другому из распространённых в песнях композитора типу драматургии. Обратимся к примерам.

Песня **“Gözlərəm səni”** в рамках настоящего диссертационного исследования уже неоднократно была проанализирована нами в качестве примера, образца, наглядно демонстрирующего драматургию мелодического развития с кульминацией на последнем этапе. При этом для подчёркивания кульминационного характера завершающего эпизода С.Ибрагимова привлекает сразу несколько средств (именно по этой причине, к примеру данной песни мы обращались дважды). Этими средствами становятся мелодическая вершина в самой последней фразе и ладовое отклонение в преддверии этой вершины. Вместе с тем, мелодическая линия совокупного развития куплета и припева формирует чётко выраженную мелодическую волну с вершиной в начале припева.

Аналогичное мелодическое развитие в виде своего рода волны демонстрируют и примеры с иной драматургией в основе. Это песни **“Yar gəldi”** («Пришла любимая») и **“Ağlar”**, также проанализированные нами выше, имеющие в качестве кульминации тот самый момент начала припева, который и содержит в себе вершину мелодической волны.

Очевидно, что главное сходство между всеми последними примерами это структура куплета с припевом, в которой мелодическая линия развивается в направлении последовательного восхождения и нисхождения, а её центральная вершина совпадает с началом припева. Разница же между примерами с различными типами драматургии заключается в наличии либо отсутствии заключительной фразы или эпизода, содержащей в себе главную мелодическую вершину. То есть в песнях с кульминацией в завершении развития такая фраза или эпизод имеется, а в миниатюрах с иным типом развития такого эпизода нет.

Для подтверждения этой мысли обратимся к ещё одному примеру, песне “**Deyir gözün**”. Имея в своей основе структуру куплета с припевом, данная песня демонстрирует развитие в виде мелодической волны с вершиной в начале припева. Диапазон её куплета ре диез-си первой октавы, а припев начинается с вершины – ми второй октавы и в процессе развития достигает нижнего предела вокального диапазона этой песни – ре диез первой октавы. Таким образом, при первом взгляде может показаться, что перед нами пример развития с кульминацией в центре произведения. Однако по завершению второго припева в развитии песни наступает кода, которая содержит заключительную каденцию, являющуюся главной кульминацией всего развития. В этой каденции имеются сразу несколько признаков кульминационного этапа: ритмическая остановка в виде ферматы на майе октавой выше (лад «Раст»), мелодическая вершина и в целом много высоких выдержанных звуков. В результате только заключительная каденция из драматургии с центральной кульминацией превращает развитие этой песни в миниатюру с кульминацией в конце.

Одним из самых существенных вопросов, который мы сочли необходимым раскрыть в рамках своего исследования, стал вопрос отражения в мелодической линии вокальных партий особенностей стихотворного текста. Хорошо известно, что *«вокальные музыкальные формы требуют своего собственного метода анализа, отличного от подхода к формам инструментальным»* [180, с.496]. Этот собственный метод анализа, отличный от метода анализа инструментальной музыки, заключается в первую очередь в определении степени взаимодействия музыкальных средств с избранной композитором словесной основой. Как правило, музыковеды при исследовании вопроса взаимодействия музыки и слова в тех или иных произведениях, признают лидирующее положение музыкальных средств. *«В песне текст и музыка представлены будто равноценно, но в действительности музыкальный образ покоряет себе и поглощает образ словесный, стиховой. Да, музыка торжествует над поэзией»* [134, с.64]. Однако, несмотря на то что подобный взгляд на данную проблему в научных кругах музыкального искусства

превалирует, необходимо понимать, что в каждом конкретном музыкальном произведении композитор способен по-особому решить этот вопрос, в зависимости от тех творческих задач, которые он перед собой ставит. С этой точки зрения особенно важно, что как композитор решает в своих произведениях обозначенную выше проблему взаимодействия средств мелодики и стихотворной основы.

При изучении этого вопроса мы смогли выявить одну весьма примечательную особенность. А именно – это отражение фразеологического строения поэтического текста во фразеологическом строении мелодической линии вокала. В результате практически во всех вокальных миниатюрах С.Ибрагимовой мы можем наблюдать данную особенность. При этом подобного рода характеристика вокальной партии отличает песни самого разнообразного содержания и различной же жанровой основы.

Так, развитие мелодики вокальной партии патриотической по своему характеру и жанру песни **“Gültəkin”** характеризуется такой важной особенностью, как строгое соответствие мелодических фраз стихотворным. Мелодика песни структурирована таким образом, что каждая стихотворная фраза по завершению сопровождается в мелодике ритмической остановкой. Такую остановку ритмического пульса обеспечивают длительный звук либо пауза

Пример 2.1.1

Песня **“Gültəkin”** (сл. А.Курбана)

1. Sən xal - qi - min i - gid, meğ-rur qi - ziy - din,

Соответствие мелодических фраз стихотворным отличает и такой яркий образец вокальной лирики композитора, как миниатюра **«Ночь»**, написанная

С.Ибрагимовой в 2014 году. В качестве поэтической основы песни «Ночь» композитор избирает отдельные фрагменты одноимённого стихотворения Лейлы Алиевой. При этом данная миниатюра с точки зрения жанровой принадлежности и характера содержания кардинально отличается от примера, рассмотренного нами выше. Текст данной песни выдержан в характере лирического монолога. Неслучайно, что все мелодические фразы и интонации в данной песне композитор наделяет удивительной гибкостью. Фразы вокальной партии не просто соответствуют стихотворным, они буквально по-речевому выразительны. Как следствие существенное место в мелодике отводится речитативно-декламационным интонациям.

Пример 2.1.2

Песня «Ночь» (сл. Л.Алиевой)

Оригинальный пример по интересующей нас проблеме демонстрирует также Элегия-воспоминание **“Qurbansız qalan tarım”**. Всё развитие этой вокальной миниатюры построено на равновеликих небольших фразах, каждая из которых состоит из равного же количества звуков – семи. При этом не только количество звуков, но и их длительности также остаются неизменными. В основе каждой фразы имеются шесть восьмых нот и одна половинная в самом конце. Кроме того, каждая из фраз строго соответствует одной строке

стихотворного текста, а количество звуков во всех этих фразах определяется количеством слогов каждой строки. В развитии мелодической линии вокальной партии данной миниатюры лишь однажды, на самом последнем слоге мы встречаем распев гласной на слове “tarım”.

Пример 2.1.3

Элегия-воспоминание “Qurbansız qalan tarım” (сл. И.Сафарли)

2

1

S-1
T-2

1.Yet-miş il bir si-nə-də
2.İn-cə pər-də zə-rif xal

yur-du-mu-za car ol dun
hə-zin miz-rab har-da-di.

Sə-dəftər-lar - i - çin-də
Hə-qi-qə-tin Bül-bü-lün

Таким образом, на примере нескольких, существенно отличающихся между собой вокальных миниатюр, мы смогли убедиться в том, как деликатно и бережно композитор С.Ибрагимов относится к ритму поэтической основы своих песен, к его фразеологическому строению. Все тонкости и нюансы поэзии композитор стремится максимально сохранить в интонационном и фразеологическом развитии мелодики своих вокальных произведений.

Определив особенности целостного мелодического развития в песнях С.Ибрагимовой и взаимодействия в вокальной партии интонации и слова, мы обратились к решению другой важной задачи в области исследования мелодического языка С.Ибрагимовой, а именно вопроса интонационного словаря композитора и его связи с национальными традициями.

Занимаясь подробным изучением особенностей мелодического языка композитора С.Ибрагимовой в контексте его связи с национальными музыкальными традициями, мы смогли выделить в нём некоторые наиболее характерные интонации.

Одной из самых типичных, можно даже сказать, базовых интонаций в мелодическом словаре С.Ибрагимовой является опевание. Именно опевание в большинстве своём становится основой мотивов, фраз и даже целых построений в песнях композитора. Как правило, эти мотивы, фразы и построения связаны с ладовым развитием, а именно с имеющиеся в их основе интонации связаны с опеванием определённых ладовых устоев.

В творчестве С.Ибрагимовой есть немало произведений, в которых всё развитие мелодической линии основано на опевающих мотивах. В частности, такой вокальной миниатюрой является песня “Vətən desin”. Основу развития мелодической линии в этом произведении составляют достаточно краткие (по 1-2 такта) фразы. Внутреннее интонационное содержание каждой из таких фраз направлено на опевание того или иного устоя, выраженного заключительным звуком и ритмической остановкой на нём. Характерен узкий диапазон каждой фразы, обычно не превышающий кварты. Не менее характерным оказывается постепенное развитие мелодической линии, когда каждый шаг от одного до другого звука обычно составляет секунду, существенно реже терцию. Исключением становится квинтовый скачок при переходе развития к кульминации. Все перечисленные выше характеристики интонационного развития песни “Vətən desin” в полной мере соответствуют принципам мелодического развития очень многим образцам азербайджанской музыки устной традиции, начиная с мугамов и ашыгских напевов, заканчивая народными песнями.

По характеру своего интонационного развития предшествующему примеру очень близка вокальная миниатюра “Əbədi yurdum”. Краткие фразы (ещё более краткие, чем в песне “Vətən desin”), составляющие основу развития мелодики этого произведения, также характеризуются узким диапазоном и

абсолютным господством постепенности. Точно также здесь только кульминация становится тем исключением, которое позволяет в развитие мелодической линии появиться восходящему скачку. При этом появление данного скачка обусловлено ладовым развитием. И в целом сама направленность мелодики, цезуры и ритмические остановки, особенности интонационного содержания и развития в этой песни самым тесным образом связаны с ладовой основой. Подтверждением тому может служить следующий факт. Характерной особенностью именно этого примера становится парность опевающих фраз в развитии мелодической линии. При этом в каждой паре фраз второй заключительный звук оказывается длиннее первого. А причиной тому становится функциональное значение каждого из этих двух звуков. Так, первая фраза в каждой паре всегда заканчивается неустоем, в то время как второе заключение – более устойчиво. В результате на основе каждой пары опевающих фраз образуется развитие по типу вопроса и ответа.

Пример 2.1.4

Вокальная миниатюра “Əbədi yurdum” (сл. Х.Биллури)

Ещё одним примером повсеместного господства в развитии мелодики интонации опевания является вокальная миниатюра “Laylay”. Жанровая принадлежность этой песни обуславливает определённую характерность мелодики. Мягкие, успокаивающие, убаюкивающие интонации на основе

опевания образуют развитие всей мелодической линии. Отметим также, что все характеристики мелодики, которые мы определили в предыдущих примерах, применимы и в отношении мелодического развития данной песни. Это краткость (всего один такт) фраз с ритмической остановкой на устое в завершении, узкий (в данном примере не более терции) диапазон, господство развития на основе постепенности и повторности звуков (в мелодике “Laylay” исключены даже терцовые ходы).

Опевание пронизывает всё интонационное развитие песни **“Deyir gözün”**. Основной мелодической линией данной вокальной миниатюры являются однотоковые фразы, каждая из которых завершается определённым выдержанным ладовым устоем. При этом предшествующие этому устою интонации есть не что иное, как опевание. Внутреннее содержание этих интонаций представляет собой почти исключительно постепенность с некоторыми повторами отдельных звуков в небольшом (обычно не более терции, иногда квинты и ещё реже квинты) диапазоне.

Таким образом, во всех проанализированных нами выше примерах, в которых мелодическая линия целиком и полностью опирается на интонацию опевания, имеются очень схожие характеристики. Среди них краткость составляющих мелодическую линию фраз, узость диапазона этих фраз, полное господство постепенного принципа мелодического развития. Кроме того, мы смогли определить, что, само развитие этих фраз, их следование друг за другом, как правило, обусловлено логикой ладового развития.

Необходимо отметить, что помимо примеров вокальных миниатюр С.Ибрагимовой, целиком опирающихся в развитии мелодической линии на опевающие интонации, в творчестве этого композитора существует большое количество примеров, в которых опевание является не единственной, а одной из главных интонаций в развитии мелодики песни. Более того, в вокальном наследии этого композитора практически нет ни одного произведения, в мелодической линии которого не было бы интонаций опевания.

Ещё одной важной характеристикой мелодического языка С.Ибрагимовой в её вокальных миниатюрах, которая непосредственно связывает творчество композитора с национальным музыкальным искусством устной традиции, становится секвенция. Как и опевание, секвенция относится к той характеристике мелодики композитора, без участия которой не обходиться практически ни одно произведение С.Ибрагимовой. При этом что очень важно, не только факт наличия большого количества секвенций в мелодике песен С.Ибрагимовой связывает стилистику этого композитора со своими родными национальными музыкальными традициями, но и сам характер этих секвенций определяет такую связь. Достаточно для этого обратиться к примерам.

Ярким примером большой роли секвентности в развитии мелодической линии вокальной партии песен С.Ибрагимовой является песня **“Vətənin hüsni”**. Секвентность пронизывает почти все фразы, составляющие мелодию этой миниатюры. По характеру своего развития мелодическая линия этой песни условно делится на три этапа, что соответствует её куплетно-припевной структуре по принципу куплет – один этап, припев – два этапа. При этом на каждом из этих этапов роль секвенции существенна. На первом этапе, в куплете, секвенция составляет среднюю часть всех без исключения фраз, составляющих мелодическую линию куплета. Это краткая секвенция, всего в два этапа. Её характер, а именно секундовый шаг и нисходящая направленность весьма типичен для секвенций в произведениях азербайджанской музыки устной традиции.

На втором этапе секвенция также характеризуется секундовым шагом развития при нисходящем направлении. Сохраняются также такие важные интонационные характеристики, как небольшой, а точнее даже узкий диапазон мелодического звена секвенции, использовании исключительно поступенного движения в организации мелодического развития. Данные интонационные свойства ничуть не меньше, чем характер секвентного развития, определяют непосредственную близость анализируемой песни к образцам вокальной лирики в азербайджанском фольклоре. Вместе с тем в секвенции припева есть

несколько весьма важных и очень существенных отличия от предшествующей секвенции. Одно из них заключается в продолжительности самого секвентного звена. В куплете его продолжительность составляла один такт, в то время как на стадии припева длина звена составляет уже четыре такта. Благодаря такому своему свойству вторая секвенция оказывается уже не составной частью мелодической линии, как в куплете, а занимает собой всё пространство первой части припева (16тт.).

Таким образом, на примере даже одной песни можно наблюдать сразу за двумя примерами воплощения характера интонационного развития, свойственного азербайджанским народным песням, проявляющегося в секвенциях. При этом используя для двух примеров схожие характеристики, такие как диапазон звена, характер мелодической организации, шаг и направленность секвенции, композитор, благодаря отдельным нюансам сумела создать примера разного типа. В то же время каждый из этих примеров в одинаковой степени близок секвенциям, имеющим место в образцах народной музыки.

Ещё одним примером формообразующей роли секвентности в организации мелодической линии вокальной партии является песня **“Vətən desin”**. Имея так же, как и предыдущий пример, форму куплета с припевом, данная песня точно также характеризуется различными формами секвенции, искусно использованные композитором на разных этапах развития песни.

Так, в рамках куплета мы можем наблюдать сразу за двумя секвенциями, составляющими собой два этапа развития этой части формы. Очень интересную форму имеет первая секвенция. Композитор для её структурной и интонационной организации использует все типичные для азербайджанской вокальной музыки устной традиции характеристики, начиная от постепенности мелодического развития и узкого диапазона, заканчивая секундовым шагом развития самой секвенции. При этом данную секвенцию отличает весьма примечательный нюанс. Это ритмическая микровариантность в соотношении звеньев секвенции (речь идёт о чередовании триольного и дуольного ритма в

начале каждого звена). Подобное свойство очень характерно для азербайджанской народной музыки, не только вокальной. При этом, как правило, такого рода микровариантность в ритмическом развитии не всегда даже фиксировалась при записи народных образцов. Однако думается, что С.Ибрагимова сознательно ритмически подчёркивает эту особенность секвенции, тем самым упрочивая её близость народной музыке.

Ещё одно важное отличие данной секвенции заключается в особенностях её развития. Композитор как бы делит данную секвенцию на два этапа по два звена в каждом. В первой паре направление секвенции нисходящее, в то время как на втором этапе – восходящее, что позволяет подготовить наступление следующего этапа куплета, то есть второй секвенции.

В отличие от первой секвенции, вторая секвенция куплета существенно скромнее и по своей продолжительности, и по функциональной нагрузке. Данная секвенция представляет собой лишь первую часть более широкого построения - суммирования. Звенья этой секвенции гораздо более краткие и вбирают в себя всего один мотив. При этом все типичные для национальной музыки характеристики в данной секвенции сохранены.

Ещё один тип секвенции представлен в данной песне на этапе припева. Это своего рода секвентный комплекс, четырежды повторенная секвенция, состоящая из четырёх звеньев. Краткость самих звеньев, нисходящая направленность как секвенции, так и мелодической линии вкупе с поступенным характером мелодики и узким диапазоном отвечают всем основным характеристикам тех секвенций, которые мы встречаем в азербайджанской традиционной музыке. Но, помимо этого, в данной секвенции имеют место и иные, не менее типичные для национального фольклора, музыкальные свойства секвенции. Одно из них связано с повтором звеньев секвенции. Очень часто многие из секвенций азербайджанской традиционной музыки начинаются с повтора основного мотива. Другое свойство – это микровариантное преобразование заключительных звеньев, что также весьма свойственно азербайджанским секвенциям и о чём мы уже говорили выше в связи с

ритмическими микроизменениями в рамках другой секвенции. В русле этой же тенденции изменения, которые происходят при последнем четвёртом проведении секвенции. Таким образом, настоящий пример ещё более, чем предыдущий пронизан секвентным развитием. Три секвенции, составляющие основу развития мелодической линии вокальной партии данной песни, фактически и составляют всю мелодическую линию, почти не оставляя свободного пространства для иного типа интонационного развития.

В целом, в камерной вокальной лирике С.Ибрагимовой практически невозможно встретить такого произведения, в котором не встречалась бы секвенция, хотя бы единожды. А в большинстве песен секвенция вообще является одним из ведущих принципов развития мелодики.

Не менее важной характеристикой мелодического языка вокальных миниатюр С.Ибрагимовой, чем секвенция, связывающей творчество композитора с национальной музыкой устной традиции, является вариантность. Уже в предыдущих примерах мы смогли убедиться в значении вариантности в том числе в рамках секвенции.

В качестве ведущего принципа развития мелодической линии вокальной партии вариантность так же, как и секвенция, достаточно часто становится основополагающим приёмом в структурировании вокальной миниатюры. Одним из самых ярких примеров формообразующей роли вариантности является вокальная миниатюра “Yüksəlik göylərə bil ahi-fəqanım mənim”.

Пример 2.1.5

Вокальная миниатюра “Yüksəlik göylərə bil ahi-fəqanım mənim”(сл.Физули)

The image shows a musical score for a vocal miniature. It consists of two systems of music. Each system has a vocal line on a treble clef staff and a piano accompaniment on a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are written below the vocal line. The first system's lyrics are "Yük-sə-lir göy-lə-rə bil a-hi fə-qa-nım mə-nim,". The second system's lyrics are "Nə-yə la-zım-dı ke-çir öm-rü zə-ma-nım sən-siz." The piano accompaniment features a steady rhythmic pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Развитие мелодической линии этой миниатюры, особенно в первой её половине, выстроено композитором как следование нескольких пар фраз. При этом соотношение между фразами внутри каждой из пар является вариантным. С этой точки зрения пары фраз напоминают неквадратные периоды из двух предложений с повторным строением. Что касается приёмов, которые избирает композитор с целью придания повторному проведению фразы черт вариантности, то здесь С.Ибрагимов целенаправленно стремится оставаться в русле тех методов преобразования, что характерны национальной традиционной музыке. По этой причине приёмы вариантности в мелодике анализируемой миниатюры максимально деликатны и соответствуют микровариантным методам развития. Не изменяя русло развития мелодической линии, С.Ибрагимов повторяет только что отзвучавшую фразу с минимальными ритмическими или интонационными преобразованиями.

В масштабах целостного развития настоящей миниатюры следует отметить, что по мере приближения мелодической линии к кульминационному этапу, приёмы вариантного преобразования становятся всё более заметными и даже смелыми. Особенно данная характеристика заметна при переходе от одного этапа миниатюры к другому. Вариантный повтор помимо микроизменений порой включает в себя и более существенные преобразования, в частности связанные с изменением контуров мелодической линии, чего не наблюдалось на первом этапе развития.

Особая роль вариантности, как принципа интонационного развития мелодической линии вокальной партии характеризует песню **“Bir diyarın eşqinə”**. Уже сама куплетно-вариантная структура произведения подразумевает значительную роль принципов вариантного преобразования интонаций в развитии данной миниатюры. Особенно хорошо это заметно на примере первого предложения второй части куплета. Каждое новое вариантное повторение этого предложения связано с небольшими интонационными изменениями, благодаря которым мелодическая вершина фразы с каждым разом становится всё выше, в конце второго куплета достигая главной

кульминации в развитии. Отметим также, что небольшие вариантные преобразования характеризуют также повторные проведения и некоторых других мелодических фраз.

Кроме упомянутых нами вокальных миниатюр “Yüksəlir göylərə bil ahifəqanı mənim” и “Bir diyarın eşqinə”, большая роль принципов и методов вариантного преобразования в развитии контуров мелодической линии хорошо заметна в таких вокальных произведениях С.Ибрагимовой, как “Yaşa, ülviməhəbbətim”, “Azərbaycanım”, “Tez gəl” и др.

Гораздо чаще, чем предпочтение в мелодическом развитии тех или иных фраз, среди вокальных миниатюр С.Ибрагимовой можно встретить образцы, в которых все характерные для азербайджанской традиционной музыки интонации представлены в разного рода сочетаниях. К слову, именно органичное сочетание определённого рода интонаций является характерным свойством фольклорных образцов азербайджанской вокальной музыки.

Одним из характерных примеров такого рода сочетаний может служить песня “**Ana mahnısı**”. В основе её развития имеются всего две мелодические фразы: одна из них составляет мелодической линии куплета, другая - припева. Каждая из этих фраз по характеру интонаций относится к опеванию. При этом в развитии самой фразы композитор использует вариантность и секвентность. Вариантность в куплете выражается в чередовании каденций, половинной и полной, завершающих мелодическую фразу. В припеве вариантное проведение фразы помимо изменения каденции включает и некоторые интонационно-ритмические изменения. Секвентность же в припеве выражается в повторении основной фразы на ступень ниже.

Ярким примером большой роли интонации опевания служит вокальная миниатюра “**Əziz babam Qurban Pirimovun 125 illiyinə həsr olunur**”. Как это часто бывает в песнях С.Ибрагимовой, развитие здесь опирается на многочисленные, интонационно очень близкие друг другу небольшие замкнутые фразы. Каждая из этих фраз завершается выдержанным устоем, которое предваряет опевание. Именно опевание становится главной

интонацией и главным методом развития каждой из фраз. Но при этом иногда в это развитие включаются очень лаконичные микросеквенции. Характерной особенностью данной миниатюры следует считать часто встречающиеся повторения звуков и микроинтонаций.

Очень близкий описанному выше тип интонационного развития демонстрирует вокальная миниатюра **“Sevirəm”**. Основной интонацией, пронизывающей мелодическую линию всей вокальной партии в этом произведении, также следует считать опевание. На основе опевания выстраивается восходящее движение в первой части миниатюры. Опевание лежит в основе каденций и предваряющих их интонаций во втором, третьем и четвёртом периодах. Однако, как и в предшествующем примере, определённое значение в мелодике данной песни играют также лаконичные микросеквенции, а также повторения отдельных звуков и микроинтонаций.

Точно так же, как и в предшествующих примерах в интонационном содержании мелодики песни **“Gültəkin”** композитор использует средства и приёмы, очень типичные для азербайджанских народных песен. К таковым следует отнести краткость фраз, развивающихся в небольшом диапазоне, повсеместное использование опевания, а также средств секвентного развития, в том числе сложно организованные секвенции.

Органическое сочетание, взаимодействие и взаимопроникновения основных типов интонаций демонстрирует мелодическая линия Элегии-воспоминания **“Qurbansız qalan tarım”**. С точки зрения интонационного содержания данная миниатюра от первой и до последней фразы построена исключительно на двух типах развития – опевания, секвенции и, отчасти, вариантности. Так, на основе опевания строится каждая фраза песни, завершающаяся опорным звуком. А в отношении друг к другу эти фразы организуют секвентное развитие. Кроме того, во внутреннем развитии каждой фразы также можно обнаружить интонацию, построенную на основе секвенции. Главным этапом вариантного, а точнее микровариантного преобразования становится завершение припева, когда композитор вместо унисонного

завершения фразы разделяет голоса на две мелодические линии. Таким образом, на всём протяжении мелодического развития миниатюры сохраняется её моноинтонационность, так как, по сути, вся линия мелодики вырастает из секвентного и, отчасти, вариантного развития одной единственной фразы.

Помимо опоры мелодической линии на столь традиционные для азербайджанской фольклорной и профессиональной музыки устной традиции интонации опевания и секвенции, характерны для национального музыкального творчества и иные особенности мелодического развития. Это небольшой диапазон, не превышающий расстояния чистой кварты. Также к характерным чертам вокальной мелодики данной миниатюры, также типичной и для азербайджанской традиционной музыки, можно отнести постепенность и последовательность мелодического развития, без скачков и резких переходов из одного регистра в другой. В результате образуется мелодика, всеми своими стилистическими чертами максимально близкая мелодическому языку произведений традиционного национального музыкального творчества.

В целом подводя итог своему исследованию, отметим, что, избирая в качестве ведущих приёмов развития мелодической линии своих вокальных миниатюр такие формы как опевание, секвенцию и вариантность, композитор С.Ибрагимова осуществляет целенаправленную связь с национальным традиционным музыкальным искусством. Таким образом, становится очевидным, что одним из важных средств осуществления преемственной связи вокального творчества С.Ибрагимовой с азербайджанской традиционной музыкой является включение в интонационный словарь композитора наиболее характерных для азербайджанской традиционной музыки интонационных приёмов.

Отдельным этапом нашей работы по изучению особенностей мелодического языка в камерно-вокальном творчестве С.Ибрагимовой стало исследование стилистических черт мелодики в вокальных циклах. Такой сугубо индивидуальный подход к одной из частей камерно-вокального творчества композитора обусловлен весьма важным фактом.

Обращаясь к анализу мелодического языка С.Ибрагимовой в вокальных циклах, мы учитывали также один очень важный аспект. Вокальные циклы композитора, как мы убедились выше, это не просто тематические сборники, это вокальные миниатюры, объединённые в циклы в первую очередь по жанровому признаку. Вокальный сонет, как и вокализ, имеет свои жанровые особенности, в том числе в свете особенностей мелодического языка. По этой причине сам аналитический материал в данном параграфе мы сочли необходимым разделить, учитывая жанровую специфику отдельных циклов.

2.1.1. Мелодический язык вокальных циклов в жанре вокализа

Несмотря на то, что композитор объединила четыре произведения в рамки одной циклической последовательности (“Dörd vokaliz” – «Четыре вокализа», 1972 г.), каждый из вокализов цикла имеет свои весьма интересные специфические характеристики, на которые следовало бы обратить внимание отдельно.

Хорошо известно, что одной из главных жанровых особенностей вокализа является наличие в его мелодической линии определённых технических задач, преодоление которых должно помочь исполнителю совершенствовать свои природные таланты. Поэтому анализируя мелодику того или иного вокализа в циклах С.Ибрагимовой, мы должны учитывать не только художественный аспект мелодики и не только сугубо интонационную её составляющую, но и те технические задачи, которые композитор ставит в данном конкретном произведении. Для этого мы последовательно проанализировали каждый из двух циклов и пришли к следующим выводам.

В вокальном цикле **«Четыре вокализа»** первый вокализ – самый масштабный и самый развёрнутый. Главное качество, которое отличает данное произведение – это равноправие партий фортепиано и голоса. Мелодические линии обеих партий максимально взаимодействуют между собой.

Интонационные переключки, переходящие в унисонное звучание или же комплементарную, мело-ритмическую линию между фортепиано и голосом формируют полноценный полифонический дуэт равнозначных музыкальных голосов.

Пример 2.1.1.1

Первый вокализ из вокального цикла «Четыре вокализа»

Такая интерпретация С.Ибрагимовой человеческого голоса вполне укладывается в русло основной тенденции в трактовке композиторами XX века жанровых признаков вокализа – это, использование человеческого голоса как самостоятельного инструментального тембра. *«Вокализ явился как бы объединяющим звеном между вокальной и инструментальной музыкой. Отсутствие текста обусловило ту высокую степень обобщенности, которая характеризует инструментальные жанры. В свою очередь звучание человеческого голоса придало музыке проникновенную выразительность и теплоту, не свойственную ни одному инструменту»* [80, с.70 - 96].

Насыщая своё произведение глубоким художественным содержанием и необыкновенно гибкой и выразительной мелодикой, С.Ибрагимова вместе с тем не отходит от основной жанровой составляющей вокализа, а именно ставит перед исполнителем и определённые технические задачи. В первом вокализе технические задачи перед исполнителями ставят длительно выдержанные

звуки, которыми буквально насыщена вся вокальная партия, особенно в крайних частях. Линия динамического развития обуславливает и внутреннее интонационное наполнение каждой из частей формы. Так, первая часть формы как самая спокойная с точки зрения динамического наполнения, отличается очень выдержанными звуками и достаточно плавными линиями.

Динамически более напряжённая вторая часть формы, обозначенная кроме всего прочего сменой ладотональной основы, отличается и более подвижным мелодическим развитием. Подвижность мелодике придают и использование более мелких в сравнении с первой частью длительностей, и большее количество пауз между звуками, появление более сложных интонационных образований, таких как, двойные секвенции, пунктиры, опевания. Однако, при переходе к репризе мелодика вновь успокаивается, возвращаясь к первоначальным принципам развития.

Третья часть, будучи динамической репризой, характеризуется очень активными интонационными изменениями. Начавшись в русле спокойного развития первой части с длинными выдержанными нотами, данный этап постепенно, но очень последовательно насыщает вокальную мелодику более краткими звуками и паузами. В итоге в мелодии появляются самые краткие во всём вокализе звуке, как свидетельство постепенно усиливающегося напряжения развития.

Второй вокализ этого цикла более скромный по масштабам, отличается и большей интонационной целостностью, в которой не наблюдается каких бы то ни было интонационных контрастов, либо весьма очевидных изменений в характере мелодического развития.

Как и в начале предыдущего вокализа, основу мелодической линии здесь составляют долго выдержанные звуки, ставящие перед исполнителем вполне определённые технические задачи. Вместе с тем в отличие от первого вокализа интонационное содержание здесь помимо характерного поступательного движения обращает на себя внимание наличием очень широких, по большей части октавных скачков. Отметим, что именно такой широкий восходящий

скачок, уравновешенный следующим за ним опеванием становится интонационным зерном начальной фразы произведения, которая в свою очередь служит основой мотивного развития всей первой половины вокализа. Характерным интонационным приёмом на данном этапе развития мелодической линии становятся также столь характерные для мелодического стиля вокальных произведений композитора С.Ибрагимовой так называемые «ползучие хроматизмы», образуемые благодаря очень гибкому ладогармоническому развитию произведения, в котором мелодическая линия, следуя за изменениями ладогармонического языка, формирует столь характерные интонации.

С точки зрения мелодической линии развитие анализируемого произведения можно условно поделить на две части. В основе второй из них лежит другая, не менее узнаваемая интонация. Это небольшое поступательное движение вниз от вершины, сформированное очень длительными звуками. Характерным приёмом развития здесь становятся периодические замены отдельных звуков, составляющих данный мотив, своего рода интонационные переливы основного мотивного каркаса, что также помимо яркого выразительного эффекта создаёт исполнителю определённые сложности. На втором этапе развития центральное место в мелодике вокализа, помимо уже встречающихся с первого этапа опеваний, хроматизмов и широких скачков, занимает приём ритмического варьирования исходных кратких мотивов. Сродни приёму упомянутого выше приёма интонационных замен, данный приём занимает существенное место в процессе динамизации общего развития.

Ещё одним очень важным аспектом анализируемого нами произведения следует считать взаимодействие фортепианной и вокальной партий. Конечно, в сравнении с первым вокализом это взаимодействие не приводит к появлению полноценного полифонического дуэта, однако также играет весьма важную роль в организации целостного развития. Отметим также, что основным приёмом такого взаимодействия становятся многочисленные унисонные дублирования обеими партиями основных интонаций мелодической линии.

Пример 2.1.1.2

Второй вокализ из вокального цикла «Четыре вокализа»

Третий вокализ анализируемого цикла существенно отличается от двух предыдущих, прежде всего, характером интонационного развития, что в свою очередь меняет и характер тех технических задач, которые ставятся перед исполнителем. Отличие интонаций определяется в первую очередь отсутствием выдержанных длительных звуков, составлявших основу первых двух миниатюр. Более подвижная, гибкая, диатоническая, тонально определённая мелодика песенного характера, несмотря на свою кажущуюся простоту, имеет весьма специфические приёмы развития, в которых и могут возникнуть сложности в интерпретации. К таковым приёмам безусловно следует отнести уже знакомый нам приём ритмического варьирования, многочисленного перекрашивания исходных мелодических мотивов новым ритмическим рисунком. Нельзя не отметить, что данный приём является очень характерным для произведений азербайджанской традиционной музыки. И используя данный метод развития в своих произведениях, композитор тем самым подчёркивает национальный характер своего творчества. Кроме того, ещё одним важным приёмом становится ладотональное варьирование фраз, формирующееся на основе перенесения главных мотивов в новую ладотональную среду.

Анализируя данный вокализ, следует отметить, что характерной чертой в его структурной организации является полноценное дуэтное взаимодействие мелодических линий вокала и фортепиано. Многочисленные переклички,

дополнения, дублирования друг друга создают очень интересное интенсивное развитие.

Пример 2.1.1.3

Третий вокализ из вокального цикла «Четыре вокализа»

The image shows a musical score for a vocal piece in 3/4 time, key of D major. It consists of three systems of staves. The first system shows the vocal line starting with a rest, followed by a melody marked *p* (piano). The piano accompaniment features chords and a bass line. The second system includes lyrics: *cresc.*, *rosso*, and *a rosso*. The vocal line has a melodic line with lyrics, and the piano accompaniment has a rhythmic pattern. The third system shows the vocal line continuing with a melodic line, and the piano accompaniment with chords and a bass line, ending with a double bar line.

Заключительный **четвёртый вокализ** в анализируемом цикле занимает особое место, так как он единственный основан не на оригинальной, а на заимствованной мелодике. Этой мелодией становится тема алжирской народной песни. Характер самой мелодии, тоже весьма отличный от всего предшествующего развития, создаёт яркий образный контраст. Тема произведения – ритмически острая с пунктирами и синкопами - сама по себе не проста в интерпретации.

Пример 2.1.1.4

Четвёртый вокализ из вокального цикла «Четыре вокализа»

The musical score is presented in two systems. The first system contains the vocal line and the first two staves of the piano accompaniment. The second system contains the vocal line and the next two staves of the piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The piano part is marked with 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). The vocal line consists of a single melodic line with some rests.

Сложности в её исполнении добавляются благодаря тем приёмам развития, которые композитор избирает для динамической организации вокализа. Вновь для интонаций песенного характера С.Ибрагимов избирает типичный для народной музыки приём ритмического перекрашивания, бесконечного тонкого варьирования исходных мотивов. Его действие обеспечивает единую линию динамического развития, организующего с начала нагнетание, а затем и успокоение в развёртывании.

Как и в предыдущих вокализах в данном произведении весьма существенна роль фортепианной партии, периодически вступающей с вокалом в полноценный диалог. Вместе с тем, функции фортепиано здесь, как полноценного создателя мелодической линии, несколько более скромны, чем в первом или третьем вокализе и гораздо чаще сводятся к функции аккомпанемента, поддержки вокального начала.

Мелодический язык вокального цикла “**İki vokaliz**” («Два вокализа», 1974 г.) также интересен своими стилистическими особенностями.

Мелодика **первого вокализа** этого мини-цикла основана на двух типах интонационного развития, каждый из которых становится ведущим в определённой части формы. Так, для крайних частей трёхчастной структуры

миниатюры характерна мелодическая линия кантиленного типа, изобилующая движением на легато с попеременным чередованием широких распевных скачков и поступенного развития. Середина миниатюры отличается господством иных интонаций. Кантилена уступает место более декламационному мелодическому языку. Фразы становятся краткими, прерывистыми. Кроме того, интонации насыщаются хроматизмами.

Пример 2.1.1.5

Первый вокализ из вокального цикла «Два вокализа»



Соответственно вокальной партии меняется и характер фортепианного сопровождения. При этом, поскольку реприза в данной трёхчастной форме динамическая, мелодика следующей за серединой репризы имеет существенные отличия от первой части. Если первая часть формы характеризуется абсолютной диатоникой, в которой главным элементом динамизации становится ладовые «переливы» с выделением то одного, то другого устоя, то реприза в сравнении с первой частью сохраняет лишь контуры мелодической линии, основанной на всё том же чередовании скачкообразного и поступенного развития. Сами интонации существенно изменены, они насквозь хроматизированы. В таком изменении угадывается влияние интонационного развития средней части. Лишь в самом заключении репризы возвращается диатоника первой части. Таким образом, в рамках одного вокализа композитор, используя разный тип мелодического развития, ставит перед исполнителем сразу несколько важных и во многом противоположных технических задач. В первой части – это кантиленное пение на основе диатоники, во второй –

декламация с обилием хроматизма, в третьей – вновь кантилена, но уже на основе хроматизированных интонаций.

Второй вокализ анализируемого цикла характеризуется большей схожестью интонаций, составляющих развитие мелодической линии на протяжении всего произведения. В основе этой миниатюры также положена трёхчастность, правда, не столь контрастная, как в первом вокализе. Во всех трёх частях господствуют небольшие мелодические фразы, опирающиеся, в основном, на поступенно-опевающие интонации без резких скачков. Главным же средством мелодического развития здесь, кроме изменения тесситуры вокальной партии, становится хроматическое варьирование, своеобразный «переокрас» интонаций. Этим, в свою очередь, определяется главная техническая задача анализируемого вокализа.

Таким образом, в жанре вокализа, к которому композитор обращается в рамках двух небольших циклов, С.Ибрагимова сумела продемонстрировать широкую палитру художественных образов, основным выразителем которых становятся богатые и разнообразные средства мелодического языка.

2.1.2. Мелодический язык вокального цикла “Dəniz, göy, məhəbbət” («Море, небо, любовь»)

Особенности мелодического развития в данном цикле во многом обусловлены особенностями структурной организации каждой отдельной миниатюры.

Первая миниатюра “**Göylər qədər uzaq**” («Далеко как до небес») написана в куплетной форме с применением вариантного принципа развития (всего пять куплетов).

Главной особенностью в мелодической линии первого куплета становится тот факт, что интонационное содержание каждого предложения организовано на основе опевающего развития мелодии. При этом каждое предложение куплета своё развитие осуществляет на основе опевания одного конкретного, отличного от других, устоя. Этот устой каждый раз обозначен в качестве заключительного звука каденции. Так, в первом предложении таким устоем становится звук «a¹», во втором – звук «fis¹», в третьем - «h¹», в четвёртом – «e²». Уже простой перечень в следовании устоев наглядно демонстрирует главную тенденцию в развитии мелодической линии первого куплета. Это постепенное повышение уровня высотного звучания. Неслучайно заключительное предложение оказывается самым высоким и завершается одним из самых высоких звуков во всём развитии куплета. Тем самым в данном примере мы вновь можем наблюдать типичное для вокальных миниатюр С.Ибрагимовой развитие с мелодической вершиной на заключительном этапе.

Пример 2.1.2.1

Первая миниатюра “Göylər qədər uzaq” из вокального цикла “Dəniz, göy, məhəbbət” (сл. Н.Хазри)

The musical score is presented in two systems. The first system features a vocal line in G major with lyrics "Göy - lə - rin şə - fə - qi düş - dü ü - zü - nə," and a piano accompaniment. The second system continues with lyrics "mən i - sə göy - lə - ri ve - ri - rəm sə - nə," and includes a triplet of eighth notes in the piano part and a section marked with a piano dynamic and a fermata.

В мелодике второго куплета, который представляет собой вариантное проведение первого, меняется содержание второго предложения, притом, что главный устой сохраняется. Кроме того, меняется заключение в четвёртом предложении. Вместо опевания на этот раз мы видим нисходящее движение к устою «h». То есть основным средством мелодического развития на этом этапе становится вариантность.

Вариантность активно проявляет себя и на следующем этапе в третьем куплете. Здесь помимо того, что изменяется сама мелодическая линия, впервые с начала песни появляется активная восходящая квартовая интонация. Вместе с тем с предыдущими куплетами данный куплет роднит тенденция восходящего движения, которая и здесь проявляет себя постепенным и планомерным повышением tessitura вокальной партии.

Небольшие изменения характеризуют четвёртый куплет, который является собой вариант третьего куплета.

Пятый куплет интересен тем, что, повторяя мелодику первого и второго куплета, он изменяет ладовый окрас интонаций, поскольку появившейся вместо «a» звук «ais» в начале куплета и вместо звука «e» звук «eis» в заключение развития корне меняют характер звучания. Таким образом, к средствам мелодического вариантного преобразования композитор ещё добавляет средства ладового характера.

Вторая миниатюра “**Tarasaq səni**” («Найдет тебя») как и первая написана в куплетной форме с применением вариантного принципа развития, что также изначально определяет большую роль средств вариантного преобразования мелодического развития. Помимо того, что в мелодическом соотношении трёх куплетов легко можно наблюдать очевидные черты вариантности. Вариантность в этой миниатюре также проявляет себя в характере фортепианного сопровождения, точнее сказать в том, как он меняется, образуя единую и неделимую линию развития.

Каждый куплет представляет собой период из двух предложений. При этом каждое предложение очень чётко делится на фразы. В первом

предложение это буквально «говорящие», речитативные однотоковые фразы с небольшим секундовым диапазоном, организованные вновь, как и в первой миниатюре, на основе опевания – интонации столь характерной для музыкального языка вокальных произведений азербайджанской традиционной музыки. В развитии первого предложения отчётливо прослеживается наличие двух этапов развития, где второй этап оказывается выше первого. Можно даже сказать, что вариантное повторение одной фразы в двух высотных позициях. Повышение тесситуры вокальной партии становится свидетельством динамизации развития. При этом в самом мелодическом развитии куплета, в контурах его мелодической линии легко обнаружить мелодическую волну, вершина которой падает на центральную часть куплета, начало второго предложения. Характер мелодики второго предложения очень отличается от первого. Достигается мелодическая вершина, ширится диапазон, удлиняются сами фразы. Однако в заключении периода мелодика вновь возвращается к исходной высоте. Так завершается мелодическая волна.

Второй куплет сохраняет и целостную структурную организацию первого куплета, и общие мелодические контуры, но только в первом предложении. Вариантность первого предложения выражается в микроизменениях ритмического рисунка и подъёме тесситуры аккомпанемента. Изменения второго предложения более существенны. Вторая из двух его фраз меняет характер развития. Вместо нисходящего движения в заключении, как это было в первом куплете, здесь развитие сохраняет своё высотное положение, что, несомненно, свидетельствует о дальнейшем усилении динамического напряжения. Цели сохранения напряжения способствует и ладовое отклонение, наметившееся в конце второго куплета. То есть на основании одних и тех же интонаций и фраз композитор во втором куплете создаёт иной тип развития, с кульминацией во второй половине структуры.

Вариантность третьего куплета также, как и второго проявляется в первую очередь в смене характера и повышении тесситуры аккомпанемента. Точно также первое предложение структуры периода по мелодическим

контурам остаётся неизменным, а главные изменения касаются только второго предложения. Однако, в отличие от второго куплета, где изменения выражаются в смене самого характера развития, изменения во втором предложении третьего куплета в сравнении с первым куплетом не столь существенны. Мелодические контуры, как и принцип развития в целом сохраняются. Меняется ритмическая организация мелодики, благодаря чему изначально целостная фраза как бы распадается на несколько самостоятельных мотивов. Такая форма вариантности демонстрирует ослабление динамического напряжения, в силу использования принципа «распада» тематизма. Кроме того, в заключении третьего куплета и, как следствие, в конце всей песни звучит маленькое дополнение в виде распева названия и главной мысли всей миниатюры, мелодически оформленного как каденционное опевание главного устоя.

Мелодическое развитие третьей миниатюры **“Dəniz kimi”** («Как море») отличается от предыдущих. В основу этой миниатюры положена трёхчастная форма, в которой основу первой части составляет квадратный период. Интересно, что в логике развития этого периода большую роль играют мелодические средства. Имея соотношения друг с другом по принципу вопроса и ответа предложения противопоставляются на основе принципов мелодического развития: восходящим и опевающе-восходящим мотивам первого предложения отвечают нисходящие и опевающе-нисходящие мотивы второго предложения. В результате второе предложение по логике мелодического развития оказывается своего рода зеркальным отражением первого. Таким образом и в этой миниатюре главное место занимают интонации опевающего характера.

Пример 2.1.2.2

Третья миниатюры “Dəniz kimi” из вокального цикла “Dəniz, göy, məhəbbət”

В центральной части миниатюры нет чёткого деления на предложения. В основе структуры данного эпизода лежат несколько неравных по масштабам фраз. Их неравенство усугубляется сменой метрической организации, что в целом создаёт эффект текучести в развитии и непосредственного высказывания. При этом логика мелодической организации каждой фразы построена на опевании определённого устоя, а в общей линии мелодического развития осуществляется постепенный, но последовательный подъём. То есть в развитии рассматриваемого периода отчётливо прослеживается тенденция восхождения, посредством нескольких фраз, где каждая следующая фраза оказывается выше предыдущей.

С мелодической точки зрения третья часть миниатюры – реприза не имеет существенных отличий от первой части. Главное изменение связано со сменой каденционного устоя, которым завершается вся вокальная миниатюра, где вместо устойчивой тоники-маие (лад «Баяты-Шираз»), как в первой части возникает неустойчивая половинная каденция.

Таким образом, в мелодическом языке вокальной партии анализируемой миниатюры мы вновь можем наблюдать преобладание в развитии интонаций

опевания. При этом целостное развитие мелодической линии миниатюры нам вновь демонстрирует мелодическую волну.

Четвёртая миниатюра “*Sən mənimpləsən*” («Ты со мной») многими своими характеристиками напоминает предыдущие примеры. Здесь также налицо господство интонаций опевания, на основе лада «Раст» (ля-бемоль). Вместе с тем, сами фразы на основе опевания более продолжительные. Кроме того, иногда в их развитии можно заметить и скачки.

Четвёртая миниатюра так же, как и третья имеет трёхчастное строение, но с совсем иной внутренней организацией. В логике мелодической линии в первой части легко прослеживается развитие на основе мелодической волны. В развитии середины напротив осуществляется постепенный подъём тесситуры, что обеспечивает наибольшее динамическое напряжения в конце части.

Такую же, как и в средней части логику развития имеет и третья часть миниатюры – реприза. Композитор вновь использует один из своих любимых приёмов развития с насыщенной динамикой в завершении.

Таким образом, подробный анализ мелодического языка вокальных миниатюр цикла “*Dəniz, göy, məhəbbət*” С.Ибрагимовой наглядно продемонстрировал многие характерные стилистические черты композитора. Во-первых, это преобладание интонаций опевания в развитии мелодической линии. Во-вторых, это большая роль принципов вариантного преобразования в развитии мелодической линии. Обе эти характеристики позволяют нам максимально осветить связь мелодического языка композитора с национальными музыкальными традициями. В-третьих, в общей логике развития миниатюр мы неоднократно наблюдали столь свойственную мелодике С.Ибрагимовой мелодическую волну. Кроме того, данные миниатюры в очередной раз демонстрируют приверженность композитора определённой логике драматургического развития. Есть ещё одно очень важное свойство, типичное мелодике вокальных партий в миниатюрах С.Ибрагимовой, которое отчётливо проявилось и в этом произведении. Это деликатное отношение композитора к слову и к поэтическим фразам. В результате во всех миниатюрах

анализируемого цикла налицо полное соответствие мелодических фраз поэтическим.

2.1.3. Мелодический язык вокального цикла “Lirik miniatürlər” («Лирические миниатюры»)

Вокальный цикл «**Лирические миниатюры**» – яркий образец специфического мелодического языка композитора С.Ибрагимовой и индивидуального подхода композитора к решению вопроса взаимодействия мелодии и текста. Написанный на стихи Нигяр Рафибейли, этот цикл состоит из пяти миниатюр. При этом важно отметить, что, несмотря на то что миниатюры, составляющие анализируемый цикл, контрастны между собой, в мелодическом стиле каждой из них нетрудно заметить ряд общих черт и характеристик, позволяющих таким образом интерпретировать эти черты как особенности композиторского почерка.

Подробный анализ мелодического языка миниатюр позволил нам выделить два наиболее важных аспекта в вокальной мелодике данных песен. Один из них касается принципов структурной организации мелодической линии, её связи и взаимовлияния с текстовой основой в процессе развития художественного образа. Анализ мелодии с позиции данного аспекта позволяет рассматривать мелодию как единую линию, отражающую основные этапы развития произведения. Другой аспект связан с изучением интонационной основы мелодического языка. Этот аспект анализа помогает исследовать интонационный словарь композитора с точки зрения наиболее распространённых мелодических комплексов, а также изучить особенности применения автором тех или иных мотивных сочетаний в связи со стихотворной основой либо без таковой связи.

В результате занимаясь исследованием мелодического языка каждой пьесы вокального цикла «Лирические миниатюры» С.Ибрагимовой мы смогли обнаружить ряд весьма примечательных особенностей, среди которых самой яркой по праву можно считать фразеологическое строение мелодической линии в песнях композитора. Эта особенность заключается в сочетании с одной стороны краткости, а с другой существенного отличия друг от друга фраз, составляющих мелодическую линию. При этом общее развитие и структурирование мелодики в процессе развития каждого конкретного произведения индивидуально и в полной мере отвечает тому образному содержанию, которое вкладывали в него авторы музыки и слов. Поскольку в качестве примера подобной организации мелодической линии здесь можно обратиться к любой миниатюре цикла, рассмотрим данные произведения по порядку их следования.

Первым номером цикла «Лирические миниатюры» является песня **“Səni qadın çağırır”** («Тебя зовет женщина»). Интересна общая драматургия мелодической линии данной песни. В её развитии легко заметить две мелодические вершины, и обе они приходятся на наиболее крупную центральную часть структуры. При этом появление обеих вершин можно напрямую связать с воздействием словесной основы. Так, первая мелодическая вершина, появляющаяся вслед за первой же фразой, по всей вероятности, призвана ещё раз подчеркнуть главную мысль произведения, выраженную в её же названии: **“Səni qadın çağırır”**.

Пример 2.1.3.1

Песня “Səni qadın çağır” из цикла «Лирические миниатюры» (сл. Нигяр Рафибейли)

The image shows a musical score for the song "Səni qadın çağır". It consists of three systems of music. The first system (labeled '1') features a vocal line with lyrics "Sə-ni qa-dın ça-ğı-rır ü-rə-yi-nin sə-siy-lə." and a piano accompaniment starting with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system (labeled '2') shows a piano introduction with a piano (*p*) dynamic, followed by a vocal line with lyrics "Sə-ni qa-dın". The third system continues the vocal line with lyrics "ça-ğı-rır. Mə-həb-bət nəğ-mə-siy-lə." and the piano accompaniment. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, dynamics, and articulation marks.

Вторая мелодическая вершина становится результатом последовательного повышения тесситуры, которое наблюдается в развитии мелодической линии в центральной части произведения. Характерно, что данное поэтапное повышение мелодических фраз отражает усиление драматического напряжения, заложенного в развитии стихотворной основы. При этом основная мелодическая кульминация по своему местоположению, как бы, предвосхищает повторное появление главной мысли песни: “Səni qadın çağır”.

Глубинное взаимодействие стихотворения и мелодики в анализируемой песни С.Ибрагимовой особенно явно ощутимо во фразеологическом построении мелодической линии. Отмеченная нами выше краткость составляющих мелодическую линию фраз здесь, как и почти во всех других песнях композитора, обусловлена краткостью отдельной стихотворной строки. И если сама краткость мелодических фраз в вокальной лирике не представляет собой редкостное явление, то определённая обособленность ряда фраз друг от

друга, а также их отличие между собой, достигающее в некоторых произведениях до контрастного сопоставления, является ярким отличительным свойством мелодического языка миниатюр рассматриваемого вокального цикла. В песне “Səni qadın çağırır” все мелодические фразы являются точным выражением фраз текста. При этом существенной особенностью в развитии мелодической линии данной песни является отделение первых фраз друг от друга паузами, которое в дальнейшем с приближением кульминации сменяется более плавными переходами посредством выдержанных звуков в завершении каждой фразы. Таким образом, композитор средствами метрического чередования фраз (учащение метрического пульса в развитии мелодической линии) поддерживает тенденцию к усилению напряжения, имеющуюся в интонационном развитии мелодики и тем самым ещё более усиливает эффект продвижения к кульминации. Неслучайно с наступлением кульминации, когда развитие мелодики направляется вниз, расстояние между фразами вновь увеличивается.

Ощущению определённой обособленности фраз в мелодике данной песни способствует также отличие фраз друг от друга по ряду свойств. Так, каждая фраза в мелодике анализируемой миниатюры имеет свой отличный от других диапазон и звукоряд, а также свою интонационную основу. Исключением здесь являются повторенные фразы начала и конца развития. При этом отметим, что диапазон всех без исключения фраз узкий (максимально это диапазон чистой кварты), а основными принципами интонационного развития в этих фразах являются постепенность и опевание. Здесь также имеется одно-единственное исключение, и оно тоже связано с главной мыслью песни. Этим исключением становится нисходящий на чистую кварту скачок, появляющийся в повторяющейся мелодической фразе, причём всегда на словах “qadın” и “ürəyinin”. Несомненно, что, включая в мелодическую линию, целиком построенную на плавных поступенных и опевательных интонациях, всего один скачок, С.Ибрагимова сознательно стремилась выделить эту интонацию скачка из всех прочих. Тем самым композитор, вероятно, хотела подчеркнуть слова, на

которые приходится эта интонация, а вместе с ними и главный образ песни – женщина с любящим сердцем.

Вторая песня цикла “**Sevgi ilham kimidir**” («Любовь как вдохновение») – одна из двух, наряду с четвёртой, лаконичных (всего 26 тактов) вокальных миниатюр произведения. Главной особенностью в этой песне, как и в предыдущей, несмотря на разницу в области масштабов структуры между ними, следует считать с одной стороны краткость, с другой, существенное отличие мелодических фраз. Важно понимать, что и в этом произведении фразеологическое построение мелодики целиком опирается на текстовую основу. В анализируемой миниатюре таких фраз несколько, но общему развитию их можно разделить на три этапа. Подобное деление обусловлено, прежде всего, различием ладотональной основы на каждом этапе, а также разницей интонационного содержания. При этом, как и в песне “**Səni qadın çağır**” в данной миниатюре первые фразы (в данном случае первые три фразы) более обособлены. Они отделены друг от друга выдержанными устоями, но главное, контрастной ладотональной основой. Дальнейшее развитие мелодической линии, по мере продвижения к кульминации, становится более слитным. Так, до конца песни не меняется ладотональность, а фразы более плавно перетекают друг в друга.

Влияние стихотворного текста на развитие мелодической линии также хорошо заметно в следующей, третьей песне цикла – “**Gülə bilərsən**” («Можешь смеяться»). Данная песня имеет иной, отличный от предыдущих миниатюр контур мелодики. Здесь всё интонационное развитие направлено на постепенное и в то же время последовательное продвижение к главной мелодической вершине, выполняющей функцию кульминации и находящейся в самом конце произведения. Этой вершиной становится заключительная фраза, в которой словесной основой является выраженная в названии песни основная мысль произведения.

Пример 2.1.3.2

Песня “Gülə bilərsən” из цикла «Лирические миниатюры» (сл. Нигяр Рафибейли)

The image shows a musical score for the song "Gülə bilərsən". It consists of four staves. The top staff is the vocal line in 3/4 time, with lyrics: "Gü - lə bi - ləy - dim gü -". The second and third staves are the piano accompaniment in 3/4 time, featuring a rhythmic pattern of eighth notes and chords. The fourth staff is a continuation of the piano accompaniment in 4/4 time, with lyrics: "lə bi - ləy - dim." The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings.

Таким образом, композитор выделяет главную мысль стихотворения самым проверенным среди средств мелодического развития инструментом – мелодической вершиной.

Важно также отметить, что с точки зрения фразеологического строения мелодии, данная песня имеет очень схожие характеристики. Очень краткие, обособленные при помощи пауз и контрастные в своей ладотональной основе и своему интонационному содержанию фразы, в середине песни, там, где начинается непосредственный подъём к кульминационной вершине, сменяются более слитной мелодикой на основе менее контрастных фраз.

Очень интересный пример взаимодействия мелодического начала и словесного содержания демонстрирует четвёртая миниатюра цикла “**Gəlsən**” («Если придешь»). Эта песня состоит всего лишь из четырёх мелодических фраз, буквально проецирующих на мелодическую линию структуру четверостишия. Помимо уже знакомых нам качеств мелодических фраз – краткости (по 3-4 такта), обособленности (отделение длинными звуками или паузами) и контрастности, выраженной в данном случае разницей диапазона и интонационного содержания – в самом принципе контрастности в данной песне легко заметить влияние содержательной стороны стихотворения. Ключевыми

понятиями в данном случае следует считать два слова, выражающие главную тревогу героя или героини песни: “gəlsən” и “gəlməsən”. Оба слова в тексте песни появляются дважды – в начале и в конце развития. Оба раза слово “gəlsən” звучивается восходящей интонацией, по традиции семантически выражающей надежду, а слово “gəlməsən” – нисходящим мотивом, также традиционно символизирующим потерю этой самой надежды. Кроме того, и фразы, в которых встречаются эти слова, наполнены контрастным интонационным развитием. Первая фраза, начинающаяся словом “gəlsən”, представляет собой многократное повторение устоя, сопровождаемое опевание. Вторая фраза, где главным словом становится слово “gəlməsən”, построено на нисхождении, завершённым ярким скачком. Таким образом, хорошо заметно, как в данной песни смысл конкретных слов и связанных с ними фраз буквально конструируют мелодическую линию.

Пример 2.1.3.2

Песня “Gəlsən” из цикла «Лирические миниатюры»

Отличительным свойством пятой заключительной миниатюры цикла “**Ö sənsən**” («Это ты») является уже хорошо знакомый нам принцип выделения средствами мелодики основной мысли стихотворения. При этом все особенности мелодического развития с точки зрения фразеологического

деления, такие как краткость, обособленность и контрастность, которые мы встречали в предыдущих примерах, в данной песне так же соблюдены. В то же время главным принципом контрастности во второй части песни становится выделение тех мелодических фраз, которые озвучивают главную мысль текста стихотворения: “O sənşən Təranəm”. В качестве основных средств контрастного выделения этих слов композитор использует смену лада и интонаций (в первом случае), смену метроритма (во втором случае), смену лада, интонаций и главную мелодическую вершину (в третьем случае).

Таким образом, анализируя мелодический язык песен вокального цикла «Лирические миниатюры» композитора С. Ибрагимовой, мы смогли определить ряд весьма интересных решений автора в вопросе взаимодействия средств мелодики и словесного содержания стихотворения.

2.1.4. Мелодический язык вокального цикла “Yeddi sonet” («Семь сонетов») С.Ибрагимовой

Анализ сонетов С.Ибрагимовой продемонстрировал не только наличие определённых свойств музыкального развития, но и их связи с жанровыми особенностями поэтического сонета.

Обращаясь к характеристике стилистических свойств сонетов С.Ибрагимовой прежде всего следует отметить, что как и во всех своих произведениях в области камерной лирики, композитор и здесь проявляет максимально возможное внимание к содержанию поэтического текста и стремится отразить в музыке не только общий характер содержания, но и наиболее тонко и гибко в каждой интонации передать речевую выразительность отдельно взятой фразы. Отсюда в мелодике анализируемого цикла так много черт декламационно-речитативной выразительности, которая нисколько не отменяет в мелодическом стиле произведений наличие элементов

песенного и кантиленного свойства. Кроме того, развитие каждого без исключения сонета характеризуется делением на фразы почти всегда совпадающими с строками стихотворного текста.

Внимательность к поэтическому тексту в рассматриваемых сонетах проявляется также в такой интересной их особенности как идентичность поэтического и музыкального слова в развитии. Этот сознательный шаг композитора по своему драматургическому значению напоминает о таком хорошо известном принципе как лейттема и лейтинтонация. В качестве примеров, подтверждающих нашу мысль, можно обратиться к сонетам «Sənin sədaqətin» и «Getdin». В сонете **“Sənin sədaqətin”** («Твоя верность») практически каждое повторение слов «sən mənim...» в поэтическом тексте сопровождается одной и той же музыкальной интонацией.

Пример 2.1.4.1

Сонет “Sənin sədaqətin” из вокального цикла «Семь сонетов» (на сл. народные баяты)

В сонете **“Getdin”** («Ты ушел») на основе схожего приёма, использованного в самом начале и в самом конце развития, формирует так называемую тематическую арку.

Сонеты С.Ибрагимовой также характеризуются многими свойствами, типичными для поэтической формы сонета. Так одной из определяющих

стилистических черт жанра сонета с точки зрения его содержания, по мнению В.Шарпа, является продолжительность в сонете мысли, идеи или эмоции, которая должна быть абсолютно неразрывной, при этом неразрывное звучание должно сохраняться от первой до последней фразы [220]. С этой точки зрения каждый из сонетов С.Ибрагимовой в полной мере отвечает данным требованиям. Более того, такого рода единство содержания и эмоции достигается не только посредством выдержанности при помощи средств выразительности целостного эмоционального строя, но и путём использования в развитии музыкальной ткани определённой тенденции. Такой магистральной тенденцией в большинстве сонетов становится тенденция восходящего движения в развитии мелодической линии. Данная тенденция проявляет себя на самых разных масштабных уровнях мелодики: от масштабов в интонационной организации фраз до масштабов в соотношении частей целого, либо в организации единой и неделимой целостной мелодической линии произведения. Примерами, воплощающими в своём развитии данную тенденцию, могут служить все без исключения произведения анализируемого цикла, начиная с самого первого сонета “Arzum”. Здесь каждая из структурных частей произведения в развитии своей мелодической линии характеризуется планомерным подъёмом тесситуры звучания. Более того, каждая следующая часть сонета своей мелодической линией захватывает всё более и более высокие звуки: еs второй октавы в первой части, f второй октавы во второй части, gis второй октавы в третьей части. Самой же максимальной вершины мелодическая линия достигает в самом заключении развития. То есть последний звук сонета является самым высоким звуком в развитии всего произведения.

В целом среди сонетов цикла самым распространённым принципом, в котором получает воплощение тенденция восходящего развития мелодики – это принцип мелодической организации фраз (принцип, господствующий в развитии мелодии миниатюр других вокальных циклов). Этот принцип охватывает интонационное развитие каждого сонета. Помимо того, что

проявляется он в том, что почти фразы вокальных миниатюр за редким исключением построены по принципу подъёма тесситуры звучания к концу фразы, существует ещё множество других вариантов проявления данного принципа в мелодике произведений. Так, в сонете “**Sən bir arzu kimi ürəyimdəsən**” («Ты – как желание в моем сердце») это принцип проявляет себя при повторе в развитии первой фразы, когда внезапно, сразу после начала за счёт повышения тесситуры охватывается более широкий диапазон. При этом данный принцип проявляет себя как в развитии первой части структуры, так в построении второй части, где при первом звучании главной мелодической фразы верхний предел достигается только через 10 тактов, а при повторе уже на 4-ом такте. Интонационное оформление фраз уже в самом начале развития сонета “**Getdin**” направлено на постепенное расширение диапазона и охвата всё более высоких звуков. В результате образуется интересное последование интонаций с точки зрения их диапазона: б2 – м3 – ч4 – ч5 – ум 7, за которым следует резкий подъём тесситуры. Точно также здесь при повторе фраз после интонаций с диапазоном б2 – м3 происходит активный восходящий скачок и подъём уровня звучания.

Пример 2.1.4.2

Сонет “Getdin” из вокального цикла «Семь сонетов»

Andante

Get - din e - lə bil - din u - nut - dum se - ni, kūs -

dün, e - lə bil - din e - ti - bar - sı - zam. Eş - qi - min bu hə - zin

xa - ti - rə - si - ni gə - rək a - him i - lə qəl - bi - mə ya - zam. Get -

Ещё один интересный пример воплощения тенденции восходящего развития в мелодической линии демонстрирует сонет “*Məhəbbət ürəyimdədir*” («Любовь в моем сердце»). Помимо подавляющего преобладания фраз восходящей мелодической направленности в его развитии, данная тенденция здесь проявляет себя в организации соотношения частей целого. Так, мелодическая реприза произведения начинает своё развитие на кварту выше первоначального уровня проведения темы. Таким образом, композитор, даже тогда, когда обращается к структуре с репризными повторами в качестве средств динамизации этого самого повтора использует принцип повышения тесситуры звучания. Учитывая, что *«выразительные возможности и закономерности мелодической линии в значительной мере опираются на естественную связь восходящего движения с нарастанием напряжения, нисходящего – со спадом, успокоением, исчерпанием энергии»* [140, с.375], можно с очевидностью предположить, что с главной тенденцией в развитии сонетов С.Ибрагимов, а именно с тенденцией восхождения мелодики связана тенденция постепенного, но неуклонного подъёма нарастания напряжения. С этой точки зрения интерпретация С.Ибрагимовой жанровых свойств сонета вновь пересекается с пониманием данного жанра со стороны литературоведов: *«на минимальной площади (сонета) концентрируется наибольшая поэтическая сила»* [95, с.441].

Средством интенсификации развития посредством интонационного содержания мелодической линии для С.Ибрагимовой в её сонетах становится также смена самого характера интонаций в процессе развития. Так, большинство сонетов композитора построены таким образом, что первую часть развития составляют интонации поступенного либо опевающего характера, а вторую часть начинают наполнять интонации со скачками. При этом преимущественно роль скачков выполняют восходящие на чистую кварту интонации. Примеры такого рода можно наблюдать в развитии сонетов “*Bir dəfə gəlirik bu dünyaya biz*», “*Sənin sədaqətin*”, “*Fikrimdə yaşayırsan*”.

Уже упомянутый нами исследователь И.Бехер в качестве базисного свойства сонета как литературного жанра называет такую его содержательную организацию, при которой конец должен быть более впечатляющим, чем начало – завершение не должно быть второстепенно, но должно превосходить то, что было прежде [95, с. 441]. Если рассмотреть сонеты С.Ибрагимовой с этой позиции, то мы увидим, что и с точки зрения данной характеристики есть ряд весьма существенных черт сходства. Так, большинство сонетов композитора в своей музыкальной конструкции имеют коду, которая нередко интонационно оказывается гораздо более впечатляющей или, по меньшей мере, будучи интонационно существенно отличной от предыдущего развития создаёт на основе принципа контраста очень яркое эмоциональное впечатление. Примером здесь может служить сонет “**Bir dəfə gəlirik bu dünyaya biz**” («Мы приходим в этот мир лишь раз») с его ярко контрастной кодой – заключением *Maestoso*.

Пример 2.1.4.3

Сонет “*Bir dəfə gəlirik bu dünyaya biz*” из вокального цикла «Семь сонетов»

4

A-dam-lar ha-le-da yer ü-zün-da var.

f *ff* *allarg.*

Maestoso

U-ca-lib ya-şa-yaq, ya-nib-ya-şa-yaq,

he-ya tın yü-kü-nü se-vib-da şı-yaq, ka-l nat bi-zim-le

et-sin if-ti-xar.

Своего рода объединением свойств подъёма уровня развития мелодической линии и наличия яркого заключения можно считать такую стилистическую особенность сонетов С.Ибрагимовой как завершение развития на вершинном звуке, либо фразой интенсивно восходящего характера.

Таким образом, параграф, посвящённый анализу сонетов в цикле, продемонстрировал не только наличие определённых свойств музыкального развития, но и их связи с жанровыми особенностями поэтического сонета.

2.2. Особенности ладотонального развития вокальных миниатюр С.Ибрагимовой

Характеризуя композиторский стиль Севды Ибрагимовой в отдельных его компонентах, мы неоднократно говорили об органическом слиянии в нём классических традиций, некоторых ведущих тенденций современной академической музыки, а также азербайджанских национальных традиций. Подобная характеристика в полной мере отвечает сущности интонационно-ладового языка композитора. К какой бы миниатюре вокальных циклов С.Ибрагимовой мы не обратились, в каждой из них в той или иной степени ощутимы интонации национальной ладовой основы. При этом в зависимости от образной сферы миниатюры национальная ладовая основа проявляет себя по-разному, в соответствии с той концепцией, которую воплощает в ней автор.

Прежде чем непосредственно перейти к анализу конкретных музыкальных примеров, хотелось бы отметить одну очень важную черту ладогармонического языка С.Ибрагимовой, которую композитор демонстрирует в своих вокальных циклах. Это склонность к ладотональной или просто тональной переменности. Данная черта проявляется в неоднократном

изменении на протяжении развития одной миниатюры ладотональной или тональной основы.

Анализируя стилистические особенности вокальных миниатюр С.Ибрагимовой, мы заметили, что зачастую переход от одной части формы произведения к другой композитор подчёркивает сменой ладотональной основы развития. В целом такого рода изменение тональности и даже лада в различных структурных частях формы не является чем-то особенным. Однако подобные смены более присущи развитию в сложных формах. С.Ибрагимова же использует распространённый в классической музыке приём для простых форм, создавая тем самым очень гибкое и в тоже время интенсивное ладотональное развитие.

Важно при этом отметить, что не только части формы служат для композитора поводом смены лада или тональности. Любая новая фраза в тексте стихотворения, овеянная новым эмоциональным настроением, становится фактом, влияющим на изменения не только в развитии мелодики, но и в смене лада или тональности. В результате среди миниатюр вокальных циклов С.Ибрагимовой практически нет ни одного примера, который бы характеризовался единой ладотональной основой на протяжении всего произведения. Можно предположить, что для композитора именно лад является одним из важных средств выстраивания линии драматургического развития. Изменения лада или тональности в этом смысле служит ярким показателем смены драматического накала в сторону его усиления (что наблюдается значительно чаще) или ослабления.

В целом ладотональная переменность – свойство весьма характерное для музыкального языка многих композиторов последнего столетия. Характерно, что в этой связи большинство из таких композиторов даже отказываются от выписывания ключевых знаков. С.Ибрагимова в этом вопросе остаётся верна многовековой традиции. При этом смену лада или тональности композитор обычно подчёркивает изменением ключевых знаков. Такого рода изменение знаков, свидетельствующая о смене лада или тональности может быть

неоднократной. Всё зависит от степени сложности замысла произведения и связанной с ним структуры развития.

Наиболее частые примеры связаны такими миниатюрами, в которых имеется куплетное ли куплетно-припевное строение. При этом на одном из этапов проведения очередного куплета или припева внезапно меняется тональность. Следует при этом отметить, что такая смена, как правило, происходит в сторону повышения главного устоя и, как следствие, всей тесситуры. Такого рода развития косвенным образом может свидетельствовать об очередном способе воплощения композитором излюбленного рисунка динамического развития, направленного на усиление напряжения на заключительном этапе.

Один из ярких примеров такого рода мы можем наблюдать в развитии вокальной миниатюры **“Gültəkin”**. Стремясь воплотить музыкальными средствами главную идею произведения – создание образа народной героини средствами, максимально сближающими данную песню с народными образцами, композитор сознательно отходит от типичных для себя приёмов в области гармонического языка и форм ладотонального развития. Гармонический язык песни характеризуется использованием традиционной классической традиционной аккордики, имеющей ярко выраженную функциональную основу. В то же время С.Ибрагимов на заключительном этапе развития песни – последний куплет и припев – внезапно сменяет тональную основу развития в сторону повышения на полтона (из *gis-mol* в *a-moll*).

Пример 2.2.1

Вокальная миниатюра “Gültəkin” (сл. А.Курбана)

Данный внезапный переход связан не только с использованием композитором типичных для себя приёмов тонального развития. Характерная особенность ладотонального развития в песнях С.Ибрагимовой в настоящем произведении становится средством передачи драматургического развития данной конкретной миниатюры, что отражено в её текстовой основе. В последнем куплете на первый план в содержании выходит тема тоски и светлой печали по утрате народом своего героя. Таким образом, в этом произведении смена тональной основы на последнем этапе развития отражает не только и, даже не столько, стилистическую особенность ладотонального развития песен С.Ибрагимовой, сколько позволяет точнее передать все тонкости драматургического развития песни и её содержательный аспект.

В качестве других примеров можно привести такие вокальные миниатюры, как “Oyan bülbül” (fis-g), “Ağlar” (f-fis) “Gətir Vətənə” (h-cis) “Ürəyimdəsən” (c-cis), “Nə deyim, necə deyim” (d-f). Как видно из обзора тонального развития в этих произведениях почти все они (кроме последнего) имеют секундовый шаг подъёма. Такой шаг также можно отнести к характерным чертам ладотонального развития в вокальных миниатюрах С.Ибрагимовой. Важно также подчеркнуть, что во всех отмеченных образцах

смена тональности не означает смену тематического материала. То есть в новой тональности проводятся уже знакомые темы.

О степени распространённости ладотональной переменности в камерно-вокальных произведениях композитора свидетельствует тот факт, что четыре из пяти миниатюр цикла **“Əziziyəm”** характеризуются тональной переменностью.

Первая миниатюра **“Neyləsin”** («Что сделать») характеризуется использованием двух тональностей: e-moll на первом этапе и gis-moll, в которой главная тема повторяется на втором этапе. Помимо смены тональности сопровождается тембровыми изменениями.

Вторая миниатюра **“Yar alması”** («Яблоко возлюбленной») в качестве главной тональности имеет E-dur, который на определённом этапе сменяет As-dur. Здесь также главная тема проводится в обеих тональностях.

Четвёртая миниатюра **“Yaxşı yar”** («Хороший возлюбленный») в своём тональном развитии опирается на те же тональности, что и вторая (E-dur и As-dur), только в обратном порядке (As-dur и E-dur).

Пятая миниатюра **“Yenə könül”** («Снова душа») осуществляет ладотональное развитие в два этапа на основе двух минорных тональностей d-moll и b-moll.

Отметим, что ладотональная переменность в вокальных миниатюрах С.Ибрагимовой может проявлять себя и иным способом.

Так, в песне **“Görüş həsrəti”** («Тоска о встрече»), имеющей в основе форму куплета с припевом ладотональная основа этих частей структуры различна. Куплет развивается на основе e-moll, а припев на основе E-dur.

Пример 2.2.2

Песня “Görüş həsrəti” (сл. Х.Биллури)

o an o - lay - di bir - də gö - rüş - mə - ye
ya - lan o - lay - di

im - kan o - lay - di.
Kaş sə - ni sev - di - yim

Nəqarət
(repriza II kupletden sonra)

Трёхчастные структуры двух вокализов из цикла «Четыре вокализа» также находят отражение в особенностях ладотонального развития. В вокализе №1 крайние части формы имеют ладотональную основу B-dur, а середина осуществляет развитие на основе es-moll. В вокализе №3 основной тональностью крайних частей является As-dur. В центральной части развитие опирается на h-moll. Важно также сказать, что статическая реприза в развитии ладотональности компенсируется активными динамическими преобразованиями в иных компонентах развития.

Более сложное ладотональное развитие связано с господством более сложных структур, склонных или имеющих в наличие черты сквозного развития. В качестве примеров здесь можно привести вокальные газеллы “Tez gəl” на слова Низами, “Yüksəlir göylərə bil ahi-fəqanı mənım” и “Zülfün qəmilə oldu könül mübtəla sənə” на слова Физули. Таким образом, три из четырёх вокальных газелл композитора имеют переменное ладотональное развитие. Ещё одним очень ярким примером является “**Poema-İthaf**”, посвящённая памяти У.Гаджибейли.

Также анализируя особенности ладотонального развития в вокальных миниатюрах С.Ибрагимовой, мы смогли определить, что зачастую

ладотональную переменность в развитии во многом определяется мелодическим языком произведения, что особенно хорошо заметно на примере вокальных миниатюр из циклов. В качестве примеров можно назвать такие произведения, как миниатюры “Sevgi ilham kimidir”, “Gülə bilərsən”, “O sənən” из цикла «Лирические миниатюры», “Bir dəfə gəlirik bu dünyaya biz”, “Fikrimdə uşağırsan” из цикла «Семь сонетов» и упомянутые выше №№1,3 из цикла «Четыре вокализа».

Интересный приём переменности лада демонстрирует начало развития Вокализа №1 из мини-цикла «**Два вокализа**». Вся первая часть этой миниатюры характеризуется не только отсутствием смены ключевых знаков, но и отсутствием случайных знаков альтерации в мелодической линии партии вокалиста. Вместе с тем благодаря особому интонационному развитию, способствующему попеременному выявлению то одного, то другого устоя за счёт восходящих и нисходящих опеваний опорных устоев и ритмических остановок на этих устоях, возникает ладовая переменность. Так, первые шесть тактов мелодического развития подчёркивают устой «фа», а следующие за ними пять тактов направлены на подчёркивание устоя «ре». В рамках классической мажоро-минорной системы такая переменность устоев, наряду с ключевым знаком «си бемоль», создаёт переливы параллельных мажора и минора (F-dur, d-moll). Вместе с тем опора на квартовость в развитии мотивов мелодии напоминает о тетрахордовости азербайджанских ладов. А подобные переливы в такой же мере могут быть отнесены к сфере переменности между ладами «Раст» и «Шур».

Таким образом, исходя из вышеобозначенной нами особенности ладоинтонационного языка С.Ибрагимовой, национальные ладовые интонации в её музыкальном языке также характеризуются большой гибкостью, благодаря переменности развития.

Одной из существенных характеристик ладотонального развития в камерно-вокальных произведениях С.Ибрагимовой можно считать тот факт, что интонационно-ладовые характеристики в разных произведениях

С.Ибрагимовой несколько отличаются друг от друга. Наиболее традиционными эти характеристики оказываются в вокальных миниатюрах, созданных как одночастные произведения, а также в пьесах, вошедших в вокальный цикл “Dəniz, göy, məhəbbət”. Более сложный ладогармонический и ладоинтонационный язык отличает вокальные циклы «Лирические миниатюры» и «Семь сонетов». И, возможно, самый новаторский подход в области ладовых интонаций композитор С.Ибрагимова использует в миниатюрах вокальных циклов «Четыре вокализа» и «Два вокализа», а также в “Roema-İthaf”, посвящённая памяти У.Гаджибейли.

Ещё одной существенной стилистической чертой ладотонального развития в вокальных миниатюрах и в вокальных циклах С.Ибрагимовой следует считать национальную ладовую характерность её произведений. При этом характер национальной ладовой основы в циклах в точности определяется концепцией произведений.

Интересно, что наиболее однозначные с точки зрения ладовой основы в вокальных произведениях С.Ибрагимовой являются те миниатюры, в которых интонационное развитие связано с ладом «Раст». В качестве примеров здесь можно обратиться к седьмому сонету “**Həyat istəyirəm həyatdan**” («Хочу жизнь от жизни») из цикла «Семь сонетов». Эта вокальная пьеса – один из единичных примеров ладовой целостности среди вокальных миниатюр композитора. Всё развитие этого произведения от начала и до самого конца выдержано в рамках одного лада – «Раст».

Пример 2.2.3

Сонет “Нəyat istəyirəm həyatdan” из цикла «Семь сонетов» (сл. А.Бабаева)

The musical score is presented in two systems. The first system shows the vocal line in a bass clef and the piano accompaniment in a grand staff (treble and bass clefs). The tempo is marked 'Maestoso'. The lyrics for the first system are 'He- yat is - tə - yi - rəm'. The second system continues the vocal line and piano accompaniment, with lyrics 'an- caq he - yat - dan şan şö-rət mal döv- lət de- yil gə - rə- yim.' The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and block chords in the right hand.

Практически все мелодические фразы миниатюры небольшие, в основном, протяжённостью в два такта. При этом почти каждая из этих фраз направлена на утверждение на основе опевания устоя «ля бемоль». Опевание устоя осуществляется через характерные для лада «Раст» интонации, построенные в диапазоне нижней кварты майе и верхнего вводного тона майе. Композитор не случайно обращается именно к этому ладу, так как своей образной сферой лад «Раст» наиболее близок тому эмоциональному строю, который С.Ибрагимова стремилась воплотить в этом произведении. Созданию эмоционально приподнятого образного строя помимо лада способствуют также маршеобразное метроритмическое оформление мелодической линии, а также выбор темпа, который композитор указала при помощи термина, имеющего, в том числе, эмоциональную основу – *Maestoso*.

Ещё одним примером воплощения в мелодике вокальных миниатюр циклов С.Ибрагимовой характерных интонаций лада «Раст» является пьеса “*Tarasaq səni*” («Найдет тебя») из цикла “*Dəniz, göy, məhəbbət*”. Однако здесь в отличие от предыдущего примера ладовые интонации проявляют себя в несколько других мотивах, что, возможно, связано с иной, более лирической эмоциональной сферой данной пьесы. В основе начального развития

мелодической линии анализируемой миниатюры лежит своеобразный диалог между двумя очень краткими интонациями. Эти интонации основаны на весьма скупом (всего в диапазоне секунды) и вместе с тем очень характерном опевании двух важных устоев лада «Раст» – майе и квинты майе. Характерно, что опевание квинты майе его верхним вводным тоном композитором даётся поочерёдно в двух вариантах: диатоническом и альтерированном (то есть с понижением верхнего вводного тона квинты майе), так как это происходит в развитии мугамной мелодии мугама «Раст». Любопытно, что в целом развитие мелодической линии каждого куплета анализируемой миниатюры напоминает логику развития мугама. Первый этап – опора на майе. Второй этап – следующая важная опорная точка, устой квинты майе. Третий этап – кульминация, связанная с разделом мугама Ирак, построенного на опевании майе октавой выше. Следующий этап – интенсивный спуск к майе. Однако поскольку данная вокальная пьеса имеет куплетное строение, композитор связывает части структуры между собой за счёт остановки в конце развития каждого куплета не на полной каденции (то есть не на майе), а на половинной (верхний вводный тон майе). Таким образом, начало каждого следующего за этим куплета становится одновременно и разрешением вводного тона из последней каденции, и началом нового этапа развития. И только в заключение третьего последнего куплета возникает столь долгожданное разрешение верхнего вводного тона в майе.

Развитие на основе лада «Раст» имеют также такие вокальные миниатюры, как “Əbədi yurdum” (написанной в ладе «Раст» с майе «до»), “Əziz babam Qurban Pirimovun 125 illiyinə həsr olunur” (лад «Раст» с майе «ми»), “Deyir gözün” (лад «Раст» майе «ми»).

Существенное распространение в ладотональном развитии вокальных миниатюр композитора имеют интонации лада «Баяты-Шираз». В качестве примеров можно обратиться к миниатюрам “**Bir gün səni görməyəndə**” («Когда вижу тебя один день», (2001 г.), “**Gözlərəm səni**” (1998) и др.

Пример 2.2.4

Вокальная миниатюра “Gözlərəm səni” (сл. Ю.Гасанбейли)

1. U - zaq ul - duz - lar sô - nər
2. Gü - nəş çi - xar sə - fə - rə

göz-lə-rəm sə - ni ü - fûq bay - ra - ğa dö - nər göz-lə-rəm sə -
bu-lud bü - rü - nər zə - rə nəğ - mə - lə nər dağ də - rə

Справедливости ради отметим, что такого рода однозначность с точки зрения ладового развития в вокальных миниатюрах циклов С.Ибрагимовой представляет собой скорее исключение, чем правило. Обычно композитор в ладоинтонационном развитии своих вокальных пьес использует национальные ладовые ресурсы не столь очевидно, а подспудно, соединяя их эмоциональный потенциал со своеобразием интонаций современной академической музыки.

Иногда такого рода синтез С.Ибрагимова демонстрирует за счёт попеременного чередования эпизодов с чёткой и конкретной национальной ладовой основой с эпизодами с более сложной тонально-ладовой организацией. Примером такого рода может служить вокальная миниатюра “**O sənsən**” из цикла «Лирические миниатюры». Второй эпизод этой пьесы композитором подчёркнуто выделен от предыдущего и последующего развития, благодаря внезапному и резкому переключению из бемольной в диезную тональную сферу. Точно также эпизод выделяется своей ладовой характерностью. В развитии мотивов, составляющих мелодическую линию данного эпизода, легко угадываются интонации лада «Шуштэр».

Весьма интересное ладовое развитие можно наблюдать в одном из фрагментов сонета “**Bir dəfə gəlirik bu dünyaya biz**” из цикла «Семь сонетов».

С самого начала развития этого сонета его мелодическая линия образует две чётко оформленные фразы, интонации которых выявляют два азербайджанских лада. Первая фраза – это лад «Раст» с майе «ми бемоль», вторая фраза – это лад «Баяты-Шираз» с майе «си». При повторном проведении этих фраз ладовый контраст композитор сохраняет. Однако выявляется этот контраст на основе уже иного интонационного содержания. Первая фраза повторяется почти без изменений. Вторая же фактически повторяет мелодику первой, но на иной высоте (на m_3 ниже) и на иной ладовой основе (всё тот же «Баяты-Шираз», но на этот раз уже с майе «соль»). Такой приём создаёт ощущение излома мелодического развития и, как следствие, надломленности общего эмоционального содержания.

В завершении анализа этой вокальной миниатюры отметим, что заканчивает этот сонет совершенно контрастный предыдущему развитию эпизод. Главным его отличием становится строго выдержанная ладовая основа. Вновь этой основой является лад «Раст». И вновь для интонаций этого лада композитор обращается к соответствующему по её представлению оформлению с помощью иных средств выразительности. Это чёткая метро-ритмическая основа, маршеобразное развитие, терминологическое обозначение *Maestoso*. По-видимому, именно эти характеристики, по мнению композитора, оказываются наиболее подходящими для создания того эмоционально-образного строя, который воплощает собой лад «Раст».

Отдельные интонации, напоминающие некоторые интонации азербайджанских ладов, но без выделения опорного устоя, можно также наблюдать в развитии некоторых эпизодов вокальных миниатюр С.Ибрагимовой. Так, в пьесе “**Səni qadın çağırır**” вокального цикла «Лирические миниатюры» в первых же фразах угадываются контуры интонаций, напоминающих интонации лада «Чаргях». Вместе с тем сама мелодика не направлена выделение главного устоя этого развития «до» и с каждой новой интонацией останавливается на вводных неустоях, окружающих майе. Более очевидной опорой на ладовые интонации «Чаргях» проявляется в

эпизоде с цифры 3, когда мелодика фрагмента буквально прорисовывает своей линией звукоряд лада «Чаргях», но на этот раз с майе «фа». Однако вскоре мелодическая линия вновь уводит развитие от конкретной ладовой основы, наполняя фразы множеством нехарактерных побочных тонов.

Таким образом, ладоинтонационная национальная характеристика музыкального языка Севды Ибрагимовой, как показал анализ, проявляется во всей палитре приёмов и способов воплощения. Это и абсолютное следование всем критериям какого-либо одного конкретного азербайджанского лада на протяжении всего произведения, и смена ладовой основы в разных фрагментах развития миниатюры, и переходы от одной ладовой краски к другой в рамках одного и того же эпизода, и, наконец, новый взгляд на традиционные азербайджанские лады на основе переосмысленного отношения к их интонационной составляющей.

Глава III. ПРИНЦИПЫ ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СЕВДЫ ИБРАГИМОВОЙ

3.1. Формообразование вокальных миниатюр и цикла “Əziziyəm” (Я, дорогой») для смешанного хора a capella С.Ибрагимовой в контексте национальных стилистических особенностей

Севда Ибрагимова – композитор, в чьём творчестве органично переплелись традиции национальной музыки и классического академического музыкального искусства. При этом автор всегда очень творчески, по-особенному интерпретирует эти традиции, выявляя в каждой составляющей каждого конкретного музыкального произведения свой неповторимый индивидуальный композиторский почерк. К какому бы аспекту творчества С.Ибрагимовой с целью исследования мы бы не обратились, везде мы сможем найти подтверждения этому выводу.

Изучив проблему формообразования вокальных миниатюр композитора, мы смогли убедиться, что и в этом вопросе автор предпочитает оставаться верной классической традиции и опираться на проверенные временем формы и структуры.

Одно из самых важных мест в структурном оформлении своих песен С.Ибрагимова отводит традиционной для представленного жанра форме куплета и припева. Такую традиционную форму куплета с припевом, в котором при многократных повторах в припеве не меняются ни музыка, ни слова, а в куплете сохраняется лишь мелодика, имеет песня “**Xatirə**” («Воспоминания»), написанная композитором в 1988 году и посвящённая памяти матери композитора – Сары Ханум Примовой, которая является одной из первых профессиональных пианисток Азербайджана.

В традициях жанра песни композитор начинает своё сочинение достаточно развёрнутым для масштабов данного произведения фортепианным вступлением, оформленным в структуру восьмитактового периода.

Пример 3.1.1

Песня “Хатирэ” – Вступление (сл. М.Ибрагимова)

The image shows a musical score for the introduction of the song "Хатирэ". It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (treble clef) which is mostly silent, and a piano accompaniment (grand staff) with a right-hand part (treble clef) and a left-hand part (bass clef). The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the left hand and a more complex melodic line in the right hand. The second system continues the piano accompaniment with similar rhythmic and melodic patterns. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4.

Основой куплета этой песни становится очень миниатюрная простая двухчастная форма. Составляющие эту форму два периода не имеют никаких общих интонационных комплексов, поэтому эта двухчастность носит безрепризный характер. Одной из особенностей вокальных миниатюр С.Ибрагимовой, который мы можем наблюдать и в данном конкретном примере, является стремление композитора сохранить в области масштабов и формы присущий песне лаконизм, который является одним из характерных свойств этого жанра.

В анализируемой песни лаконичность формы отражена в масштабах составляющих её частей. Оба периода куплета состоят всего из четырёх тактов. При этом первая из частей двухчастной формы представляет собой классический квадратный период повторной структуры. Вторая же часть имеет точно такую же структуру с той лишь разницей, что дополнительный продолжительный звук в завершении периода превращает его из квадратного в неквадратный. Составляющие периоды предложения отличаются между собой лишь каденционным завершением. Таким образом, в структурной организации куплета песни “Хатирэ” налицо все признаки классических европейских форм,

среди которых особенно типичны тотальная квадратность на всех уровнях структурирования и чёткое следование классической структуре простой двухчастной формы. При этом даже тот факт, что двухчастность в данном случае имеет безрепризный характер, также весьма характерен, поскольку именно вокальная музыка, имеющая в своей основе в качестве объединяющего фактора слово, не нуждается в дополнительных связующих средствах, коим является реприза. В то же время сам характер мелодики куплета и то, что его мелодическая линия достаточно чётко делится на весьма маленькие лаконичные фразы (по одному такту), а также дополнительный устой в завершении, как средство ухода от слишком повсеместной квадратности, обращает нас к традициям национальной вокальной музыки, особенно учитывая опевающий характер каждой составляющей развитие фразы.

Припев данной песни масштабно значительно более развит, чем куплет (24 такта вместо 9). Вместе с тем и в этой части песни композитор в качестве основы обращается к простой двухчастной форме. Вновь двухчастность не имеет репризы и более того периоды припева гораздо более отличны друг от друга, чем в куплете. Различна также и форма этих частей. Первый период организован целиком исключительно под действием развития мелодической линии. И в этом вновь угадывается традиция национальной музыки, когда не метр высшего порядка, а энергия мелодического развития становится основой структуры произведения. Первая часть куплета – это неделимый целостный период, в основе которого лежат уже знакомые нам краткие однотоковые интонации. Вариантность и секвентность в их развитии становится средством, объединяющим отдельные фразы в единую форму периода.

Пример 3.1.2

Песня “Хатирə” – Припев (сл. М.Ибрагимова)

The image shows a musical score for the chorus of the song "Hatirə". It consists of two systems of music. Each system has a vocal line and a piano accompaniment. The first system's vocal line has the lyrics "nu. Bir za- man çox din - la - dim". The second system's vocal line has the lyrics "ei - la - rin... ha - va - si - ni a - par - di sei - lər". The word "Neqarət" is written above the second system's vocal line. The piano accompaniment consists of chords and moving lines in both hands.

Структура второй части припева иная. Она представляет собой период с характерной для данной формы повторностью предложений и изменённой каденцией, так как это было в обоих периодах куплета. В то же время в отличие от куплета в припеве Ибрагимова несколько отходит от квадратности. Единой структуре первой части припева отвечает неквадратность второй части (3 такта + 4 такта). При этом вторая часть звучит дважды. Всё это в совокупности ещё больше сближает припев песни к образцам вокальной лирики национальной музыки.

Таким образом, в форме анализируемой песни мы смогли легко усмотреть традиции классические и национальные, интегрирование которых друг в друга выявляет авторский взгляд композитора на вопрос структурного развития песни.

Одну из характерных черт вокальных миниатюр в области формы куплета с припевом демонстрирует песня “**Oyan bülbül**” («Проснись соловей», 1987 год, сл. М.Дильбази), которая по своей мелодической структуре близка к лирическим народным песням и основана на лад Баяты-Шираз. Данная особенность связана с тональным развитием миниатюры в контексте её структурной организации. Вместе с тем в иных своих особенностях это произведение весьма традиционно. Как и предыдущий пример, эта песня также имеет традиционную структуру куплета с припевом, но реализованную несколько в иной форме. Общим для обеих песен является форма куплета. Это

безрепризная двухчастная форма. Кроме того, внутренняя структура этой формы также очень схожа. В её основе два кратких периода повторной структуры (по 4 и 5 тактов соответственно, с расширенным вторым периодом, благодаря длительному звуку в заключение). Точно также, как и в предыдущем примере предложения обоих периодов отличаются друг от друга лишь каденциями. Вместе с тем, в песне “Oyan bülbül” внутренняя фразировка несколько иная.

Как и в предыдущей миниатюре, куплет данной песни гораздо меньше следующего за ним припева. При сохранении краткости и чёткости фраз структура припева гораздо менее квадратна. Сочетание секвентности, вариантности в различных комбинациях создают очень целостное непрерывное развитие.

Но самое главное в развитии песни происходит при переходе ко второму куплету. Композитор здесь внезапно меняет тональность, повышая её на полтона (из *fis-moll* в *g-moll*). Тем самым подчёркивается усиление динамического напряжения развития. Новая тональность удерживается до конца развития (в песне всего два куплета и два припева). При этом в вокальной мелодике не происходит каких-либо существенных изменений. Помимо тональности объектом преобразования на втором этапе становится фортепианная партия сопровождения. Изменения, происходящие в ней, также способствуют созданию более напряжённого характера в развитии. В целом такой приём, связанный с повышением тональности с переходом на новый этап развития, является характерной стилистической чертой в развитии вокальных миниатюр Севды Ибрагимовой.

Имеющая такую же традиционную форму куплета и припева, миниатюра “Nə deyim, nə deyim” отличается от предшествующего примера несколько иной внутренней организацией. Её куплет представляет собой повторенный дважды период, что организует структуру пара периодичностей. Сам период имеет достаточно традиционную, можно даже сказать классическую форму. Он состоит из двух равнодлительных (по 4 такта каждый) предложений, отличающихся небольшими вариантными изменениями и каденциями (половинная и полная каденции соответственно). В итоге формируется квадратный период повторной структуры, форма весьма распространённой в вокальных миниатюрах С.Ибрагимовой, как нам демонстрирует анализ.

Пример 3.1.4

Миниатюра “Nə deyim, nə deyim” (сл. Х.Биллури)

Продолжительность припева в данной песни сравнима с продолжительностью куплета. Вместе с тем развитие припева – это не повторность чётких структур, как в куплете, а более плавное, текучее развитие, создающее непрерывную сквозную линию нарастаний и спада, благодаря сплетению вариантности и секвентности. При этом чёткое фразеологическое деление на двутакты в припеве сохраняется.

Данная песня, как и в предыдущая имеет два куплета и два припева. И точно также здесь, как мы отметили выше, при переходе ко второму куплету происходит повышение тональной основы развития на полтора тона.

Микровариантные изменения в мелодике второго куплета не меняют целостного характера развития. Гораздо более существенны изменения, происходящие в развитии второго припева. Изменение партии аккомпанемента, а также расширение самой структуры припева демонстрируют кульминационный этап развития.

Достаточно часто в форме куплета с припевом можно заметить черты структуры с развитием в три интонационно различных этапа. В качестве примера можно обратиться к песне **“Vətənin hüsni”**.

Данная песня была написана композитором в 1996 году на слова её дорогого отца, поэта Мирзы Ибрагимова и посвящена памяти этого выдающегося человека. Структурно каждый куплет с припевом анализируемой песни состоит из трёх интонационно различающихся разделов, очень краткой коды, фортепианного вступления и заключения. При этом несмотря на то, что непосредственных интонационных и мотивных связей между разделами формы не имеется, развитие мелодики песни не контрастное и направлено на раскрытие единого художественного образа. Кроме того, определённое сходство, однако не в интонациях, а в направлении развития мелодической линии, а также в опевании определённых опорных тонов имеют между собой вступление и третий раздел песни. Все эти приёмы в совокупности позволяют композитору избежать нарушения целостности единой структуры, даже при отсутствии непосредственных интонационных связей на протяжении интонационного развития.

В анализируемой миниатюре каждый из трёх составляющих структуру песни интонационных разделов имеет достаточно чёткую и конкретную форму. Первый раздел, состоящий из четырёх предложений, представляет собой дважды в точности проведённый период. При этом это квадратный период (4т.+4т.) повторного строения с развитием aa_1aa_1 . Главным средством отличия предложений друг от друга становятся каденции. Интересно, что их чередование по типу половинная в первом предложении и полная во втором, не

противоречит ни классической традиции, ни национальной, подчерпнутой композитором из народного вокального фольклора.

Пример 3.1.5

Песня “Vətənin hüsni” (сл. М.Ибрагимова)

Второй раздел песни, представляющий собой начало припева, тоже состоит из четырёх четырёхтактовых предложений. Точно также по своему интонационному содержанию первое предложение здесь оказывается близким третьему, а второе – четвёртому. Однако более детальный анализ позволяет заметить существенные отличия между двумя этими разделами. Благодаря иному расположению каденций, а также небольшим различиям в мелодическом развитии, структурой второго раздела становится уже сложный период с развитием ава₁v₁. В данном периоде первое и третье предложения отличаются между собой небольшим мелодическим изменением, связанным с более высокой кульминационной точкой, а второе и четвёртое предложения различаются каденциями. При этом второе и четвёртое предложения не контрастны предыдущим, а представляют их вариант, изложенный на ступень ниже по типу секвентного развития.

Третий заключительный раздел припева вновь имеет структуру из четырёх равных между собой предложений. Однако эти четыре предложения организуют структуру, отличную и от первого, и от второго разделов. Эта структура, которую схематически можно изобразить следующим образом:

авсв₁, близка простой двухчастной репризной форме. Отметим, что изменения, которые происходят в мелодике третьего предложения, а также изменение каденции в четвёртом предложении связаны с кульминационной ролью данного этапа развития. Композитор эту роль подчёркивает не только мелодически, но и при помощи небольшого замедления темпа. Таким образом, несмотря на, казалось бы, одинаковую структурную организацию всех трёх интонационных разделов формы (четыре предложения по четыре такта), каждый из них имеет своё собственное отличное строение. При этом важно отметить, что с развитием организация структуры каждого из разделов усложняется: от простого периода повторной структуры через сложный период к простой двухчастной репризной форме.

Очень схожие принципы структурной организации демонстрирует песня **“Vətən desin”**, созданная С.Ибрагимовой в 1997 году на слова Мамеда Араза. Её развитие также основано на форме куплет с припевом, интонационно состоящей из трёх отличающихся между собой разделов и инструментального вступления. Характерно и отсутствие мелодического контраста в развитии песни. При этом внутренняя организация каждого из разделов формы несколько иная, чем в предыдущем примере. В первую очередь, это касается распределения интонационных разделов между двумя частями формы – куплета и припева. В отличие от предыдущего примера в данной песне на развитие куплета приходится два интонационных раздела. В то время как припев развивается на основе одного интонационного раздела.

Первый интонационный раздел песни **“Vətən desin”** представляет собой единый квадратный период повторной структуры (4т.+4т.), в котором предложения отличаются между собой отчасти интонационно, но в первую очередь каденциями, по типу aa₁. При этом в отличие первого раздела предшествующего примера, каденции в данном случае сменяются в сторону большей неустойчивости. Несовершенную каденцию первого предложения сменяет половинная второго. Необходимо также отметить очень чёткое деление предложений анализируемого периода на двухтактовые мотивы.

Пример 3.1.6

Песня “Vətən desin” (сл. Мамеда Араза).

Bu gün ge-rək hər a - ni - miz Və - tən de - sin qı - lın - cı - miz qal - xa - ni - miz
Qo - ca mil - lət hər an - dı - miz a - ma - lı - miz ə - ger var - sa zər - rə qə - dəs

Və - tən de - sin Bu gün ge-rək hər a - ni - miz Və - tən de - sin
i - ma - ni - miz i - ma - ni - miz Və - tən de - sin Və - tən de - sin

qı - lın - cı - miz qal - xa - ni - miz Və - tən de - sin Ö - lən - le - rin
hər yax - şı - miz ya - ma - ni - miz Və - tən de - sin Qo - ca mil - lət

Второй раздел куплета данной песни вновь простой период повторной структуры, каждое предложение которого состоит из четырёх тактов. Но его отличие от первого периода состоит в том, что на этом этапе во втором предложении ни интонации, ни каденции не изменяются. В итоге форма периода здесь выглядит следующим образом: аа. В результате С.Ибрагимова и в этой песни при известной ограничительной роли заданного формой поэтического текста размера каждого раздела использует отличные между собой структуры.

Будучи припевом, третий интонационный раздел песни “Vətən desin” – самый широкий в песни. Несмотря на то, что структуру припева также составляет период повторного строения, его развитие не ограничивается двумя предложениями. Трём совершенно одинаковым предложениям отвечает четвёртое, заключительное, содержащее в себе главную кульминационную вершину всего развития песни.

Ещё один пример – песня “**Azərbaycanım**”, созданная композитором в 1998 году на слова Мамеда Араза. В развитии этой вокальной миниатюры, имеющей структуру куплета и припева, мы вновь наблюдаем три этапа,

формирующих три интонационных различающихся раздела. Как и два первых примера, разделы этой песни имеют чёткую классическую структуру.

Первый раздел, представляющий собой куплет – это квадратный период повторного строения с половинной и полной каденцией в конце соответственно первого и второго предложений. Характерна и протяжённость предложений, по четыре такта в каждом.

Пример 3.1.7

Песня “Azərbaycanım” (сл. М.Араза)

Начало второго интонационного раздела, символизирующего собой начало припева, вновь образует квадратный период повторного строения. Однако в нём предложения отличаются не заключительными каденциями, а небольшими внутренними интонационными изменениями. Таким образом

перед нами вновь приём одинаковой протяжённости составных разделов при разнице внутренней организации развития.

Продолжением припева становится третий интонационный раздел, который, будучи опять квадратным периодом повторного строения, объединяет в себе признаки и первого, и второго разделов, так как его предложения отличаются между собой и отдельными интонациями, и каденциями.

Таким образом, проанализировав вокальные миниатюры С.Ибрагимовой формы куплета с припевом, построенные на основе развития в три интонационно различных этапа, мы смогли прийти к следующим выводам. Как правило, песни с такой структурой и таким интонационным развитием внутренне опираются на простые, но достаточно чёткие классические структуры. На основании этого можно даже говорить об опоре композитора в такого рода песнях на своеобразно трактованную безрепризную трёхчастность.

В целом распространённость формы куплета с припевом в области вокальных миниатюр, созданных С.Ибрагимовой, отражает существенную распространённость этой формы в целом в области вокальной лирики. Среди вокальных миниатюр С.Ибрагимовой, имеющих в качестве основы форму куплета с припевом, можно назвать такие примеры, как “Ayrılmazıq biz”, “Vətən torpağı”, “Bir gün səni görməyəndə”, “Könlüm səni unutmaz”, “Görüş həsrəti”, “Naqq yolu”, “Gözləyəm səni”, “Sənə heyranam”.

Таким образом, как продемонстрировал анализ, в интерпретации традиционной для песенного жанра формы куплета с припевом композитор С.Ибрагимова использует определённые приёмы развития. Во-первых, это склонность к простым классическим структурам с квадратной основой, к таким как период повторной структуры, пара периодичностей, простая безрепризная двухчастная форма и пр. Во-вторых, это более объёмное и текучее развитие припева в сравнении с куплетом. Ну и в-третьих, это тенденция к повышению тональной основы на последующих этапах развития.

В целом, композитор даже там, где не указывает форму песни как куплет с припевом, нередко организует двухчастное развитие, очень схожее с

куплетно-припевной формой, поскольку, как известно, форма куплета с припевом по сути является разновидностью двухчастности.

Примером здесь может служить песня “**Qayıt**” («Вернись», 1986 г.). Её развитие образует чётко выраженную двухчастность, в которой первая часть – это проведённый дважды период единого строения (16 тактов). А вторая часть – это развитие в два этапа, в котором первый этап – два секвентно оформленных равнодлительных предложения, а второй – классический период повторной структуры с чередованием половинной и полной каденций. Таким образом, и в двухчастной форме, как и в форме куплета с припевом, вторая часть оказывается гораздо более развитой и объёмной, чем первая.

Ещё более близка по своей структуре к форме куплета с припевом песня “**Ağlar**” (1991). Первая часть этой песни вновь классический квадратный период повторной структуры с чередованием различных каденций.

Пример 3.1.8

Песня “**Ağlar**” (сл. Ф.Садига)

1. So - ruş - ma gel bu çe - me - nin
2. Söz - dür ki ağ - lar lar a - si - man

çi - çek - le - ri ne - den ağ - lar. Şe - hid ol - sa
ağ - lar dağ - lar ağ - lar um - man. Ağ - la - sin - lar

Форма второй части по уже понятной нам традиции Севды Ибрагимовой более расширена. Это сложный период из четырёх предложений, чередующихся по типу aa_1bb_1 . Поскольку каденции парных предложений остаются неизменными, а вариантность относится только к микроизменениям в мелодике, данную структуру нельзя отнести к двухчастной форме.

Однако главная черта, которая сближает данную песню с рассмотренными выше примерами формы куплета с припевом, это повышение тональности при переходе на второй этап. На этот раз вновь на полтона. Кроме того, в завершение второго этапа развития песни композитор вводит дополнительные проведения тематического материала. Таким образом, можно с уверенностью констатировать, что повышение тональной основы в отдельных частях вокальных миниатюр С.Ибрагимовой, является типичной стилистической чертой песен композитора, вне зависимости от структурной организации произведения. По всей вероятности, подобный приём служит для композитора верным средством усилить или даже проявить усилившуюся динамику напряжения. Тому подтверждением может служить факт введения расширенных построений в завершении заключительного этапа.

Таким образом, двухчастное строение вокальных миниатюр в творчестве С.Ибрагимовой, как мы смогли убедиться, встречается также часто, как и форма куплета с припевом. При том, что структурно эта форма оказывается очень близка традиционному куплетно-припевному строению и по большинству своих параметров смыкается с данной структурой.

Существенную роль в структурной организации вокальных миниатюр С.Ибрагимовой играет куплетная форма, внутренняя организация которой основана на развитии незамкнутого открытого типа, напоминающая сквозное. В качестве примера можно обратиться ко многим образцам, в частности, к песне **“Yasha, ülvi məhəbbətim”** («Живи, моя возвышенная любовь»). Эта песня была написана композитором в 2001 году на слова Х.Биллури. Структурно данная песня, несмотря на отсутствие припева, близка предшествующим образцам, так как сквозное развитие куплета опирается на три интонационно различных раздела. Также структура данной песни имеет фортепианные вступление и заключение. Однако необходимо отметить, что помимо сугубо структурных отличий, в данной миниатюре чёткую структуру имеют не все три интонационных раздела, а фактически только первый – квадратный период повторного строения.

Пример 3.1.9

Песня “Yaşa, ülvü məhəbbətim” (сл. Х.Биллури)

1.Sən Kü-rüm-sən A-ra-zim-san bu dün ya-ya
2.Sə-həng ki-mi vü-qar-li-san və-fa-li-san

pər-va-zim-san həm xə-zə-nim həm ya-zim-san, Ya-şa ülvü
il-qar-li-san nəğ-mələr-lə nə var-li-san

mə-həb-bə-tim.

Дальнейшее развитие становится интенсивнее и максимально стирает границы между разделами и отдельными частями формы.

Помимо куплетной, куплетно-припевной и связанной с ней двухчастной структуры композитор порой, в зависимости от замысла своей вокальной миниатюры, опирается на иные формы.

Следует обратить особое внимание на то, что структурная организация вокальных миниатюр у композитора С.Ибрагимовой всегда находится в полной гармонии с образным, художественным содержанием её произведений. Неслучайно, что наиболее сложную развитую форму демонстрируют те вокальные миниатюры композитора, которые были ею написаны на текст газелей великих Низами и Физули. Всего в качестве отдельных миниатюр, не включённых в рамки того или иного цикла, С.Ибрагимова написала четыре вокальных газеллы, две из них на слова Низами, две – на слова Физули.

К вокальным газеллам, написанным на слова Низами, относятся газеллы “Tez gəl” и “Səninlədir canım mənim”. Несмотря на то, что эти произведения были написаны композитором с разницей в 10 лет (в 1981 и в 1991 гг. соответственно) существенное временное расстояние между ними несколько не повлияло на имеющуюся общность. Структурно, да и драматургически, эти две газеллы очень близки друг другу.

Вокальная газелла “Tez gəl” имеет нетипичную для вокальных миниатюр трёхчастную форму с репризой в третьей части и достаточно ярко контрастирующей серединой. Композитор использует все возможные средства для максимального подчёркивания этого контраста. Наступлению среднего раздела сопутствуют смена тональности, лада, темпа, метра, характера сопровождения, что способствует ощущению смены образного содержания в целом. Кроме того, средний раздел, а точнее его последний этап развития становится местом размещения главной кульминации всей газеллы. Не менее характерен и тип репризы, который композитор использует в этой миниатюре. Это вариантная реприза, по своей функциональной роли близкая к репризе статической, поскольку не содержит в себе сколько-нибудь значимых с драматургической точки зрения изменений. В результате в вокальной газелле “Tez gəl” образуется структура, несколько напоминающая форму *Da saru* в классических оперных ариях.

С точки зрения внутренней структурной организации каждого из разделов трёхчастной формы, то здесь мы можем обратить внимание на следующие важные факты. Так, в развитии первой части миниатюры легко угадываются контуры формы периода с нетрадиционным строением. Во-первых, это выражается в резком отличии друг от друга и структурно, и интонационно предложений, составляющих период. Так, первое предложение состоит из четырёх тактов и опирается на опевание майе (ми) лада «Раст» и скачка к квинте (си).

Пример 3.1.10

Вокальная газелль “Tez gəl” (сл. Низами)

The musical score is presented in two systems. The first system features a vocal line in G major with lyrics "Sən-siz ya-nı-ram ni-gar tez gəl öm-rümba-şa yet-di yar tez gəl." and a piano accompaniment. The second system continues with lyrics "Fər-yad - ki hic ri-dən kö - nül qan qal-dım qəm ə-lin -" and includes dynamic markings "mf" and "cresc. poco".

Второе предложение состоит из восьми тактов и опирается на опевание квинты майе. Во-вторых, особенность строения этого периода выражается в очень чёткой опоре развития мелодики на обособленные краткие мотивы.

Внутреннее развитие центральной части газеллы более масштабное и фактически представляет собой сквозное развёртывание с постепенным и последовательным продвижением к кульминации.

Структура второй вокальной газеллы С.Ибрагимовой на слова Низами “**Səninlədir canım mənim**” также имеет трёхчастную форму. Однако её трёхчастность несколько отличается от предшествующего примера. В первую очередь, трёхчастная структура анализируемой газеллы не контрастная. Средний раздел органически вливается в общее развитие, хотя и в этом примере при переходе ко второй части имеет место смена ладового наклонения и развития мелодической линии. Кроме того, как и в первой газелле, главная кульминация настоящей миниатюры также расположена так же в центральной части формы.

В развитии отдельных частей структуры имеются свои особенности. Так, первая часть газеллы представляет собой простую трёхчастную форму со статичной репризой в её традиционном классическом выражении. Каждая из

частей этой трёхчастности – это квадратный период (4т.+4т.) повторного строения.

Пример 3.1.12

Вокальная газелль “Səninlədir canım mənim” (сл. Низами)

The musical score is presented in three systems. Each system features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The lyrics are: "Lay-lay el-lər a-şı-ğı, Yat ə-tir-li çi-çə-yim, E-vi-min ya-ra-şı-ğı, Quş-lar yat-di sən-de yat, Göy-çək-lər-dən göy-çə-yim, Qəl-bi-min se-vin-ci-sən, Yat gö-zü-mün i-şı-ğı, Xoş ü-mi-dim di-lə-yim."

В первой части и репризе составляющие форму предложения отличаются чередующимися половинной и полной каденциями. Во второй части предложения целиком тождественны друг другу. От первой части формы средний раздел отделяет достаточно развёрнутое в масштабах анализируемой миниатюры фортепианный отыгрыш. В отличие от предыдущего примера, средняя часть в данной газелле, напротив, гораздо меньше крайних разделов. Её формой становится простой период повторного строения (4т.+4т.). Отличается и характер репризы в настоящей миниатюре. Её также можно назвать вариантной. Но вариантность здесь более существенная, так как она связана с изменением структурной организации формы, а именно: в репризе развитие начинается со средней части, а в продолжении этого развитие дважды (второй раз вариантно) проводится первая часть структуры. В результате в репризе

вместо формы ава, которая имела место в самом первом разделе, образуется структура ваа₁.

Как мы уже отмечали выше, на слова другого великого поэта – Физули С.Ибрагимова написала также две самостоятельные вокальные газеллы: “Yüksəlir göylərə bil ahi-fəqanı mənım” и “Zülfün qəmilə oldu könül mübtəla sənə”. И каждая из этих газелл представляет большой интерес с точки зрения структурной организации.

Вокальная газелла **“Yüksəlir göylərə bil ahi-fəqanı mənım”** имеет, пожалуй, самую сложную структуру среди всех вокальных миниатюр композитора. Её основу составляет сквозная форма с последовательной сменой характера развития. Важно обратить внимание на то, что замкнутых разделов, составляющих эту самую сквозную структуру три. То есть столько же, сколько мы наблюдали в куплетной форме с незамкнутой сквозной структурой куплетов и в некоторых примерах структур куплета с припевом. Кроме того, два предыдущих примера, тоже представляющих собой вокальные миниатюры, также имели трёхчастную структуру. Таким образом, можно сказать, что разнообразно трактованная трёхчастность представляет собой одну из излюбленных форм в вокальных миниатюрах композитора С.Ибрагимовой.

Первый раздел настоящей газеллы – это пара периодичностей с вариантно соотносящимися друг к другу предложениями, по типу аа₁вв₁.

Переход ко второму разделу связан со сменой тональности, что подчёркивается, в том числе, изменением ключевых знаков. Развитие второго раздела не столь простое и однозначное, как развитие первого. В его структуре можно заметить простые лаконичные периоды. Но в целом развёртывание этого раздела имеет более сквозной характер, и по сути, делится на два этапа, где второй представляет собой кульминационную зону с достижением мелодической вершины.

Пример 3.1.13

Вокальная газелль “Yüksəlir göylərə bil ahi-fəqanı mənəm” (сл. М.Физули)

Mən-dən ay-ri-di ha-mi sən mə-nə et-dik-de vi-da, Çün-gü-man yox-du

di-ri qal-lam a ca-nım sən-siz. Öm-rü-mün...

beh-re-si bir şam ki-mi yan-maq ol-du, Tən-ge-gəl-dim

Переход к третьему этапу также сопряжён со сменой ладотональной основы. Структурная организация третьего раздела близка второму. Размытые внутренние границы формы выделяют два важных этапа. Здесь, как и в предыдущем разделе, второй этап – кульминационный. Однако кульминационная зона на этот раз ещё более расширена.

Вторая вокальная газелла “Zülfün qəmilə oldu könül mübtəla sənə” написана композитором также в форме со сквозным развитием. Однако в отличие от предыдущих примеров в структуре этой газеллы отчётливо выделяются два этапа развития. Подобное деление на этапы обусловлено, прежде всего, сменой тональности, что подчёркивается изменением ключевых знаков. В то же время основой сквозного развития здесь служат очень чётко определяемые периоды повторного строения, зачастую имеющие квадратную форму. Ещё одним отличием между первым и вторым этапом в

данной газелле становится также количество периодов в каждом из них. Так, основой первого этапа являются два периода, основой второго – четыре. Интонационно близкие друг другу эти периоды ни разу не повторяют друг друга буквально. Такое развитие позволяет композитору формировать сквозную форму, выдержанную на едином дыхании, даже несмотря на смену ладотональности.

Пример 3.1.14

Вокальная газелль “Zülfün qəmilə oldu könül mübtəla sənə” (сл. М.Физули)

The musical score is presented in three systems. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The lyrics are written below the vocal line. The first system starts with the word 'Zü -'. The second system continues with 'fün qe - mi - lə ol - du kö - nül müb - te - la sə - nə, Ku -'. The third system continues with 'yin - da sev - di - yim o - la ba - şım fe - da sə - nə. Tə -'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex bass line in the left hand.

Таким образом, как продемонстрировал анализ структурной организации вокальных миниатюр С.Ибрагимова в решении этого вопроса опирается на классические традиции. Большинство исследованных нами вокальных миниатюр композитора имеют традиционную для этого жанра форму куплета с припевом, как аналог двухчастной формы без репризы, или куплетную форму. При этом композитор в зависимости от индивидуального художественного образа произведения, либо в связи с особенностями поэтической структуры обращается и к иным формам. В частности, к форме периода, к трёхчастному строению либо к структуре со сквозным развитием.

«Фольклор – многовековая, миллионоустая лаборатория-кузница художественного воплощения народного характера, народных идеалов, национального стиля» [117, с.172]. С.Ибрагимова принадлежит к числу видных азербайджанских деятелей искусства, чьё творчество самым тесным и глубоким образом связано с национальными традициями. Азербайджанское народное и профессиональное творчество устной традиции во всех его проявлениях, культура родной страны, история Азербайджана, его герои и простые люди – всё это неисчерпаемый источник истинного вдохновения для композитора.

Данное качество композиторского искусства С.Ибрагимовой проявляется во всех аспектах её творчества, начиная от тематического содержания, заканчивая характерными особенностями музыкального языка.

Музыкальный язык композитора также глубоко связан с традициями народного искусства. Характерные для азербайджанской народной музыки интонации, национальная ладовая основа – всегда характеризуют средства выразительности в музыке С.Ибрагимовой.

Хорошо известно, что отношение к фольклору, к фольклорным традициям у каждого конкретного композитора своё. *«Одни композиторы используют фольклор сознательно, другие стихийно; кому-то он близок, кому-то чужд; одни претворяют его прямо, непосредственно, другие ассоциативно, опосредованно; для одних фольклор – основной источник творчества, для других – лишь часть многих и равноправных...»* [117, с.172].

Для С.Ибрагимовой ещё одним важным проявлением глубокой связи её композиторского творчества с традициями национального искусства становится обращение композитора к образцам народной поэзии.

В 1986 году композитор создаёт цикл **“Əziziyəm”** для смешанного хора **a capella** на слова пяти народных баяты в результате чего образуется цикл, состоящий из пяти номеров: “Neyləsin” (что сделать»), “Yar alması” (яблоко возлюбленной»), “Qəmdən bir ev” («Дом скорби»), “Yaxşı yar” («хороший возлюбленный»), “Yenə könül” («снова душа»).

Первая миниатюра – “Neyləsin” представляет собой произведение, всё развитие которого вырастает из одного единственного мотива. Характерно, что сам этот мотив, в своей интонационной основе опирающийся на один из самых характерных и распространённых ладов в азербайджанской музыке – лад «Шур», в точности соответствует продолжительности одной строки баяты, а каждый слог текста сопровождается отдельным звуком мотива. Первоначально композитор озвучивает данный мотив в одноголосном изложении в басу, которому отвечает точное его повторение, но в другом, в альтовом голосе. В итоге образуется развитие, с одной стороны напоминающее начало фугированного изложения с проведением главной темы в разных голосах по типу темы и ответа, с другой – структуру, по форме повторяющей развитие, характерное для квадратного периода повторной структуры. При этом нужно отметить, что несмотря на то, что завершаются оба проведения-предложения одинаковыми устоями, сами каденции к этим устоям отличаются.

Помимо однотемности, развитие данной миниатюры также характеризуется определённой ритмической особенностью. А именно, практически все фразы анализируемой пьесы, кроме одной (той, что начинается словами “Neyləsin saylar mənə”), начинаются синкопированным ритмом, точнее развитием с акцентом на слабой доли такта.

Характерными особенностями в данной пьесе отличаются также её тонально-ладовое развитие и структура. Вернее, именно особенное тонально-ладовое развитие миниатюры определяет её структурное оформление. Рассматриваемая пьеса, несмотря на однотемность, имеет двухчастное строение, которое связано со сменой тональности внутри развития. Изначально господствовавшая тональность e-moll сменяется gis-moll, в которой вновь проходит главная тема. При этом нельзя сказать, что данный повтор отличается от первоначального проведения только своей тональной основой. Так, изложение темы с самого начала поддерживается всеми четырьмя голосами. Тема проходит не в басу, как в первых тактах, а в сопрано. Кроме того, заключение темы внезапно переходит из одного голоса другой – в бас.

Ответное проведение темы во второй части поручено тенору. Таким образом, на протяжении развития главная тема миниатюры проводится во всех голосах исполнителей.

Вторая миниатюра – **“Yar alması”** очень многими своими характеристиками напоминает предыдущую. Как и первая пьеса, данная миниатюра отличается монотематичностью при двухчастной структуре, связанной с тональной сменой. На этот раз главную тональность E-dur на определённом этапе сменяет As-dur. И точно также, как и в предыдущем примере, смена тональности в этой пьесе знаменуется точным повтором главной темы. С этой точки зрения весьма показателен приём, который композитор использует в обоих примерах. Это передача проведения главной темы во второй части пьесы из одного голоса в другой. В данной миниатюре основная тема, начавшись в сопрано, переходит затем в тенор.

С предшествующей миниатюрой данное развитие также роднит форма самой темы. Как и там, в данном примере формой изложения темы становится квадратный период повторной структуры. Характерными с этой точки зрения являются протяжённость периода, которая в обоих примерах составляет 8 тактов, и каденционные завершения предложений, которые при единстве заключительного устоя, отличаются каденционной интонацией.

Вместе с тем наряду с чертами сходства данная миниатюра с предыдущей имеет и черты различия. Прежде всего, само изложение темы во второй пьесе сразу же начинается многоголосно. Кроме того, семисложности строки баяты в данном примере соответствует не целое предложение, а только его половина. В результате в структуре предложения во второй миниатюре образуется очень чёткое деление на два равных двухтактовых мотива. При этом композитор, оставаясь верна себе, снабжает каждый слог текста одним единственным звуком.

Третья миниатюра цикла – **“Qəmdən bir ev”** также, как и предыдущие, монотематична, но с иной структурной формой. Здесь основной мотив, изначально озвученный двумя голосами (сопрано и альт), проходит три этапа

развития. Первый этап – это первоначальное экспонирование образа в виде, ставшего для этого цикла традиционным квадратного периода с чётким делением на двухтактовые мотивы. Также, как и во второй миниатюре, подобное деление в данном примере обусловлено построчным воплощением текста в каждом мотиве. Характерным остаётся и семь звуков каждого мотива, соответствующих семи слогам строки. При этом важную роль и в этой пьесе играет ритмическое оформление. Точнее, наличие в развитии своего рода лейтритмики, которая остаётся неизменной в каждом мотиве на протяжении всей миниатюры.

Вторым этапом развития основной темы становится её повторение на иной высоте, на этот раз без кардинальной смены тональности, как в прежних примерах. Проведению темы целиком у сопрано на первом этапе на втором этапе отвечает попеременное звучание буквально по два такта в каждом голосе (соответственно: сопрано, бас, тенор, альт).

Третий этап – этап активизации развития за счёт проведения главного мотива в виде восходящей секвенции, подводящий основной музыкальный образ к главной кульминационной точке. На этом этапе композитор вновь пользуется своим излюбленным приёмом, а именно попеременным звучанием мотива и составляющих его интонаций в различных голосах.

Четвёртая миниатюра цикла – **“Yaxşı yar”** также, как и первые две миниатюры по своей форме делится на две неравные части, каждая из которых проходит в отличной тональности. Меньшая первая часть звучит в As-dur, а большая вторая - в E-dur. С точки зрения тонального плана здесь мы можем наблюдать развитие, обратное развитию второй миниатюры, но с участием тех же тональностей. Главный мотив здесь по традиции имеет двухтактовую форму, наполненную семи звуками интонаций по числу слогов каждой строки.

При этом с точки зрения интонационного развития данная миниатюра гораздо более развитая, чем все рассмотренные выше. Так, во второй части помимо смены тональности по началу меняется и метрическая основа, и само интонационное развитие. И только в середине второй части вновь возвращается

первоначальный шестидольный метр. С этой точки зрения смена метра способствует появлению формы второго плана, которая оказывается близка трёхчастности.

Пятая миниатюра цикла – **“Yenə könül”** имеет уже знакомую двухчастную структуру, в которой главным разделителем становится тональный план, на этот раз охватывающий две минорные тональности d-moll и b-moll. Вместе с тем в мелодической линии этой пьесы отчётливо выделяются два типа мотивов, для развития каждого из которых композитор выделяет отдельные эпизоды таким образом, чтобы мотивы не соприкасались друг с другом.

В первой части большую часть эпизода занимает развитие первого мотива. Отметим, что впервые в цикле на одном из слогов строки текста появляется распев из двух нот. Таким образом, вместо традиционного мотива из семи звуков, мы наблюдаем мотив из восьми звуков. В основе первой части попеременное повторение главного мотива в различных голосах. Развитию второго мотива на этом этапе отводится лишь пять тактов.

Иную структуру представляет вторая часть миниатюры. Здесь напротив после двукратного парного проведения главного мотива в сопрано всё дальнейшее развитие сосредоточено на многократном проведении в различных голосах и разной высоте второго мотива.

Таким образом, подробный анализ структурных особенностей цикла **“Əziziyəm”** для смешанного хора а capella на слова из народных баяты С.Ибрагимовой продемонстрировал несколько характерных приёмов, который композитор использует для каждой миниатюры цикла. Во-первых, почти все миниатюры цикла, кроме пятой монотематичны. Во-вторых, почти все пьесы, кроме третьей, состоят из двух частей, каждая из которых отличается своей тональностью. При этом нетрудно заметить, что в плане тонального соотношения композитор придерживается терцового расстояния. В-третьих, все темы миниатюр воплощены в классической форме периода, основу которых составляют двухтактовые мотивы. В-четвёртых, композитор очень чётко

придерживается схемы, согласно которой каждый звук музыкальной темы соответствует слогу строки стихотворения (исключение тема заключительной миниатюры, в которой имеется один распев из двух звуков). Данные выводы позволяют нам говорить о сознательных приёмах развития, которые композитор С.Ибрагимова избирает для воплощения в своей музыке текстов народных баяты.

3.2. Структурная организация вокальных циклов, а также вокальных миниатюр с расширенным составом исполнителей С.Ибрагимовой

Поскольку вокальные циклы представляют собой не только совокупность нескольких миниатюр, каждая из которых имеет свою собственную структуру, но и целостное произведение со своей собственной структурой, мы, занимаясь исследованием вопроса формообразования и структурной организации произведений камерно-вокального творчества С.Ибрагимовой, решили отдельное внимание уделить изучению этого вопроса в отношении вокальных циклов.

Как было сказано в предыдущей главе, С.Ибрагимова является автором пяти вокальных циклов: **“Dəniz, göy, mähəbbət”**, **«Лирические миниатюры»**, **«Семь сонетов»**, **«Четыре вокализа»**, **«Два вокализа»**. Характерной особенностью всех пяти циклов является небольшой масштаб. Все циклы композитора не велики. От всего лишь двух миниатюр мини-цикла «Два вокализа» до семи миниатюр в цикле «Семь сонетов».

При этом композитор в структурной организации циклов использует как методы единения, так и методы контраста в использовании средств музыкальной выразительности. При этом методы единения отдельных миниатюр цикла занимают гораздо большее место. Это неудивительно. Во-

первых, все циклы в своей основе имеют единую тематику. Во-вторых, все вокальные циклы С.Ибрагимовой, как мы смогли убедиться выше, сами по себе очень малы и требуют больше средств объединения, нежели контраста.

Среди методов объединения на основании использованных музыкальных средств можно выделить близость темповой основы. Почти все миниатюры циклов выдержаны в темпах медленных либо средних. Только дважды мы встречаемся с подвижным темпом. В завершении циклов “Dəniz, göy, məhəbbət” и «Четыре вокализа». Такой темповый сдвиг на последнем этапе напоминает о склонности композитора к развитию с усиленной динамикой в завершении. Кроме того, средством сближения нередко становится характер мелодического развития.

Главным средством контраста в вокальных циклах С.Ибрагимовой следует считать ладово-тональный контраст, осуществлённый на основе изменения ладовой основы при переходе к каждой следующей миниатюре цикла

Цикл «Лирические миниатюры» состоит из пяти миниатюр. Как и все остальные свои вокальные циклы, анализируемый цикл композитор строит исходя из целостного, единого и неделимого прочтения этого цикла исполнителями. Подобное прочтение произведения проявляется во многих его качествах, таких как, контрастное по характеру следование миниатюр, чередование произведений более развёрнутых с более лаконичными и пр. Неслучайно, что и в цифровом обозначении нотного текста композитор соблюдает сквозную нумерацию.

Что же касается внутренней структурной организации каждой составляющей цикл миниатюры то, как показал анализ, С.Ибрагимова в этом вопросе демонстрирует свой индивидуальный подход. Главной особенностью формообразования практически каждой миниатюры циклов является опора на проверенные временем классические структуры. При этом композитор далека от слепого следования готовым шаблонам и в каждом отдельном случае

находит подходящее именно в этом конкретном произведении оригинальное решение данного вопроса.

Подробное исследование проблемы структурного образования вокальных миниатюр в циклах С.Ибрагимовой позволило также выявить определённые предпочтения композитора в этом вопросе. Так, наиболее часто употребляемой формой в миниатюрах Севды Ибрагимовой становится трёхчастная форма. Композитор в контурах традиционной трёхчастности находит великое множество способов и путей её воплощения: от весьма типичных структур до преобразованных в совершенно новые формы.

В качестве примера традиционной, классической трёхчастности можно назвать третью миниатюру **“Dəniz kimi”** («Как море») вокального цикла **“Dəniz, göy, məhəbbət”**. Формой данной миниатюры становится структура АВА, с характерной репризой в качестве третьей части. Не менее классическим является и внутренняя организация частей формы, но с определёнными особенностями, появление которых вероятнее всего связано с влиянием национальных особенностей музыкального языка композитора.

Основу первой части структуры данной миниатюры составляет вполне классическая форма – квадратный период, который проводится дважды с небольшими изменениями. Логика развития самого периода достаточно традиционна. Предложения соотносятся друг с другом по принципу вопроса и ответа. В результате второе предложение по логике мелодического развития оказывается своего рода зеркальным отражением первого. Противоположность предложений особенно отчётливо проявляется с точки зрения ладового развития. Первое предложение целиком построено на основе опевания устоя «си», а второе точно также целиком подчинено опеванию, но уже другого устоя «ми». Подобная логика внутреннего развития предложений целиком обусловлена влиянием национальных ладовых особенностей.

Вариантное проведение периода в первой части характеризуется небольшими изменениями. В вокальной партии эти изменения проявляются заменой одного лишь звука. Однако, что более существенно, меняется характер

аккомпанемента, в развитии которого ощущается логика сквозного развёртывания.

Основу второй части анализируемой песни составляет структура типа периода. В отличие от первой части период среднего раздела не столь однозначен с точки зрения структурной принадлежности. Здесь нет чёткого деления на предложения. В основе структуры данного периода лежат несколько неравных по масштабам фраз. Их неравенство усугубляется сменой метрической организации, что в целом создаёт эффект текучести в развитии и непосредственного высказывания. Подобное развитие на основе фразового деления мелодики и смена метра полностью соответствует особенностям развития в произведениях азербайджанской традиционной музыки. Кроме того, в развитии рассматриваемого периода отчётливо прослеживается тенденция восхождения, посредством нескольких фраз, каждая из которых оказывается выше предыдущей. При этом каждая логика мелодической организации каждой фразы построена на опевании определённого устоя, в чём также легко заметить национальную характерность.

Третья часть миниатюры – это реприза. Данную репризу, несмотря на микроизменения в мело-ритмической организации с полным основанием можно было бы назвать статической, если бы не один весьма существенный факт. Этот факт – изменение, незначительное с точки зрения своих масштабов, связанное со сменой всего лишь одного звука, имеет решающее значение с точки зрения функциональной организации и, как следствие, логики общего развития. Решающий характер изменения определяется местоположением изменённого звука. Это каденционный устой, которым завершается вся вокальная миниатюра. В результате вместо устойчивой тоники-маие (лад «Баяты-Шираз»), как в первой части трёхчастной структуры, в репризе возникает неустойчивая половинная каденция, как будто в воздухе повисает вопрос без ответа.

Таким образом, анализ вокальной миниатюры “Dəniz kimi” продемонстрировал, что, опираясь в этом произведении на классические формы

С.Ибрагимова, вместе с тем, использует их в контексте национальной характерности.

Ещё более традиционной трёхчастная форма выглядит в Вокализе №2 из вокального цикла «Два вокализа». Его структура также АВА, но при этом реприза статическая, с небольшими вариационными изменениями, связанными с фактурным переокрасом темы. Единственным изменением в репризе становится фактурное уплотнение темы благодаря тому, что в самом заключении тема фортепианной партии одновременно исполняется и вокалистом

Во внутреннем развитии частей анализируемой трёхчастной формы гораздо более чем в предыдущем примере, ощущается национальная характерность. В первую очередь эта характерность ощущается по причине того, что составляющие структуры предложения очень нетипичны. Их неквадратная протяжённость, деление на неравные фразы, нерегламентированные цезуры – всё это очень напоминает стиль развития многих произведений азербайджанских традиционных произведений.

Характерной особенностью данной миниатюры, отличающей её от предыдущего примера, является наличие контрастной середины. Контрастность проявляется в первую очередь в изменении партии фортепианного сопровождения. При переходе к срединному разделу непрерывное триольное движение в фортепианной партии внезапно сменяется дуольным.

Контрастность в организации трёхчастной формы является характерной особенностью ещё одной вокальной миниатюры. Это четвёртая миниатюра “**Sən mənimləsən**” вокального цикла “Dəniz, göy, məhəbbət”. Контрастность структуры анализируемой миниатюры подчёркивается многими характеристиками развития. Прежде всего, обращает на себя внимание развёрнутый эпизод фортепианной партии, который отделяет первую часть от второй. В этом эпизоде смену одного этапа развития другим здесь, как в предыдущем примере, подчёркивается сменой характера самой фортепианной

партии. Ещё одно изменение связано с ладовым развитием, вернее со сменой лада.

Контрастность частей обусловлена, в том числе, и разной структурной организацией каждой из них. Основу первой части данной миниатюры составляет период из четырёх предложений, в следовании которых можно заметить черты симметрии по типу: abca.

Пример 3.2.1

Четвёртая миниатюра “Sən mənimləsən” из вокального цикла “Dəniz, göy, məhəbbət”

Dün - ya - da sa-kit-lik a - ra - ma-dım mən,

p

This system shows the first four measures of the piece. The vocal line is in a soprano register, and the piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has three flats, and the time signature is 4/4.

19

gü - neş ki-mi par - la sə - hər ki-mi gəl.

This system contains measures 5-8. The piano accompaniment continues with the eighth-note texture, and the vocal line has a melodic contour that rises and then falls.

Göy - lər tək yu-xu - ma gəl - mək

mf

This system contains measures 9-12. The piano accompaniment changes to a more rhythmic pattern with some triplets. The vocal line has a melodic contour that rises and then falls.

is - te - sən, sən ay - li ul-duz-lu göy - lər

p

This system contains measures 13-16. The piano accompaniment returns to a steady eighth-note pattern. The vocal line has a melodic contour that rises and then falls.

ki-mi gəl.

This system contains measures 17-20. The piano accompaniment continues with the eighth-note texture. The vocal line has a melodic contour that rises and then falls.

Оригинальность структурной организации здесь выражается также в неравенстве масштабов предложений, составляющих данный период. Что касается мелодического наполнения каждого предложения, то композитор остаётся верна себе и, как это часто происходит в её вокальных миниатюрах, основу развития каждого предложения составляет опевание одного конкретного устоя. В итоге логика чередования устоев образует мелодическую дугу с вершиной в центральной части периода.

Вторая часть более сложная структура, состоящая из двух периодов. Первый из них классический квадратный период повторной структуры, предложения которого отличаются лишь каденционным завершением. Второй период также имеет элементы повтора между предложениями. Однако в соотношении друг с другом предложения второго периода имеют вариантное сходство, так как второе из двух предложений является своего рода продолжением первого с точки зрения единой линии развития и под действием динамического напряжения преобразует исходные, данные в первом предложении мотивы. С этой точки зрения во втором периоде можно говорить даже об определённых чертах разработочности. В результате второе предложение увеличивается в масштабах по сравнению с первым. Более того, свидетельством усиления напряжения становится повышение tessitura вокальной партии, в которой достигается максимальная мелодическая вершина всего развития. Таким образом, взаимодействие всех элементов развития демонстрирует многократное усиление динамического развития во второй части песни.

Функцию перехода к репризе также, как и функцию перехода к среднему разделу выполняет фортепианная партия, в развитии которой вновь ощущается смена характера. Третья часть песни – это статическая реприза, единственным изменением которой является смена длительности одного из звуков.

Однако после столь динамически активной средней части статическая реприза не может до конца осуществить необходимую функцию подведения итогов развития. В осуществлении данной функции существенную роль играет

небольшая кода, в развитии которой начальная фраза первой части получает новое, устремлённое вверх продолжение, в котором отчётливо ощущается восходящие тенденции мелодических мотивов.

Опираясь на традиционную трёхчастную форму, С.Ибрагимова нередко использует её и в виде структуры с динамической репризой. В качестве примера здесь можно обратиться третьей миниатюре “Məhəbbət ürəyimdədir” из вокального цикла «Семь сонетов». Развитие этой миниатюры не контрастное. Главной отличительной чертой срединного раздела становится уже встречавшаяся раньше смена характера аккомпанемента. Приём, который композитор нередко использует в развитии различных частей структуры. В этом произведении динамический характер репризы определяется изменением высоты и, как следствие, изменением тональности основной темы. Динамизация этой темы выражается в повышении тесситуры её проведения. Во втором предложения тональность возвращается. Ещё одним динамическим приёмом становятся вариантные изменения третьего предложения.

Более изменённой репризой характеризуется Вокализ №1 из цикла «**Два вокализа**». Как и во многих других вокальных миниатюрах средством различия между частями формы здесь становится изменение фактуры фортепианного изложения. Интересно строение первой части этого вокализа. В развитии его четырёх предложений можно наблюдать элементы симметрии: а в а₁ в₁. Середина своим изложением поддерживает развивающий характер. Благодаря отсутствию деления на предложения (всё развитие строится на основе разновеликих фраз), интенсивному мелодическому подъёму к кульминации, где каждая следующая фраза выше предыдущей, с последующим спадом средний раздел формы образует сквозное развитие. Вследствие такого интенсивного развития в среднем разделе реприза оказывается очень изменённым. От первоначальной мелодической линии остаются лишь внешние общие контуры рисунка, при этом и само содержание этого рисунка, и его высотное положение меняются почти до неузнаваемости. Линия мелодии оказывается изломанной. Изменяется и внутренняя структурная организация

заключительной части по сравнению с первой. Нужно также отметить, что в мелодическое развитие репризы включается новая фраза. И только в самом конце развития появляется одна из первых и главных мелодических фраз в своём первоначальном облике.

Иные средства динамизации репризы С.Ибрагимова использует во второй миниатюре “**Sənin sədaqətin**” из вокального цикла «Семь сонетов». В данном произведении трёхчастность интерпретируется композитором более гибко. Первая часть миниатюры – сложный период из пяти предложений, в котором две мелодических структуры проводятся по несколько раз с небольшими вариантными изменениями. Вторая часть – более традиционна – период из двух предложений. Интерес представляет реприза данной формы. Динамический характер данной репризе придают изменения, касаемые и структурной организации, и изменения масштабов репризы в сравнении с первой частью, и мелодические дополнения. С этой точки зрения данный пример очень показателен, так как и в этом произведении, и во многих других именно изменение масштабов структуры, а точнее сокращение этих масштабов, является главной и характерной особенностью динамических реприз в трёхчастных структурах вокальных миниатюр С.Ибрагимовой.

Примеров подобного сокращения репризной части в вокальных миниатюрах С.Ибрагимовой очень много. Один из них миниатюра “**Getdin**” из вокального цикла «Семь сонетов». Структуру этой миниатюры характеризует очень объёмные и мелодически развитые первая и вторая части трёхчастной формы. Четыре разнохарактерные фразы с вариантными повторениями первой составляют развитие первой части, имеющий масштаб 26 тактов. Четыре разнохарактерные фразы, но с вариантным развитием уже нескольких из них формируют вторую часть (27 тактов). И только две фразы, из которых первая – это и есть реприза, а вторая – заключение, составляют основу третьей части, в которой краткие вокальные мотивы прерываются фортепианной партией.

Нужно в целом отметить, что одним из главных приёмов переосмысления композитором классической трёхчастной структуры становится нарушение

внутренней соразмерности частей, за счёт сокращения или, наоборот, расширения одной или двух частей, составляющих форму.

Интересным примером непропорциональной трёхчастности может служить песня “**Səni qadın çağırır**” из вокального цикла «Лирические миниатюры». На первый взгляд развитие этой песни сквозное. Однако в самом заключении возникает очень небольшая вариантная реприза. В мировой вокальной литературе трёхчастность такого типа не является характерной для вокальных миниатюр, так как подобная структура обычно противоречит сквозному развитию текстовой основы. Однако в рассматриваемом произведении именно слово, а точнее сказать, словесная реприза, организующая повторение первой же фразы в заключение всего развития, служит для композитора важным поводом, вызывающим появление и мелодической репризы. При этом важно отметить, что повтор словесной фразы в конце песни не является точным, и, в связи с этим и мелодическая реприза песни композитором формируется как динамическая. Таким образом, по этой особенности мелодического развития мы можем сделать выводы о том, насколько важное значение в своих песнях композитор придавала проблеме передаче мелодическими средствами всех смысловых перипетий стихотворной основы.

Ещё более интересный пример трёхчастной структуры с точки зрения пропорциональной соразмерности частей формы представляет собой **Первый вокализ** вокального цикла «Четыре вокализа». Данный вокализ написан в трёхчастной форме с очень необычным внутренним соотношением между частями. В решении задачи интерпретации формы вокальных произведений композитор остаётся верна себе и здесь, как и в большинстве написанных ею вокальных миниатюрах, С.Ибрагимова использует классические структуры в новаторском облике в соответствии с теми художественными задачами, которые она перед собою ставит. Так, необычность структуры в данном произведении в первую очередь заключается в том, что каждая следующая часть трёхчастной композиции оказывается больше, крупнее, объёмнее

предыдущей. Рост частей формы здесь обусловлен динамическим нарастанием, которое проявляется в разрастании продолженного развития в мелодической линии на каждом следующем этапе развития.

Интересно в структуре данного вокализа и отношение композитора к третьей части. Третья часть в трёхчастных произведениях, как правило, представляет собой репризу. Однако третья часть данного вокализа весьма отдалённо напоминает репризу. Только в партии фортепиано в первых тактах возникает буквальный повтор интонаций первой части. Обычно такая трансформация вокальной партии в репризе трёхчастных вокальных произведений, в которой первоначальные интонации в мелодической линии заменяются новыми, объясняются характером словесного содержания, точнее, тем фактом, что слово в вокальной музыке с текстом само по себе служит объединяющим началом и не нуждается в дополнительных интонационных повторениях. Вместе с тем, вокализ – это произведение, лишённое словесного содержания. Однако композитор и здесь выбирает структуру без непосредственных интонационных повторений, поскольку линия динамического развития здесь не подразумевает в начале третьей части возвращение к исходному положению. Это возвращение осуществляется лишь в заключение вокализа, когда происходит непосредственный повтор одной из самых знаменательных мелодических фраз первоначального развития. Тем самым в структуре композиции благодаря интонационному развитию возникает элемент симметрии.

Ещё больший интерес представляют те примеры трёхчастной формы вокальных миниатюр в циклах С.Ибрагимовой, в которых индивидуальный подход композитора к классической структуре проявляется не только структурными изменениями, но и тематическим содержанием отдельных частей формы. Таким оригинальным трёхчастным строением отличается **Вокализ №2** из цикла «Четыре вокализа». В этом произведении вместо классической трёхчастности с репризой в заключительной части заменяется композитором структурой АВВ₁. Не только тематическое соотношение между

частями, но и внутренняя организация частей представляет собой интерес. Первая часть структуры – это классический период, сложенный из точного повтора одного предложения объёмом в 12 тактов (всего первая часть состоит из 24 тактов). Вторая часть в отличие от первой имеет сквозное развитие, основанное на точном и изменённом повторении кратких фраз, приём, очень часто используемый композитором. Третья часть, как это понятно из структуры, представляет собой изменённое повторение второй части. Её характеризуют небольшие мелодические преобразования отдельных фраз, но главное иной заключительный устой, также приём, имевший место в других миниатюрах С.Ибрагимовой. Характерным для развития этой миниатюры является отсутствие цезуры между первой и второй частями.

В цикле «Четыре вокализа» мы встречаем ещё один пример оригинальной трактовки трёхчастной структуры. Это Третий вокализ цикла. Данная миниатюра состоит из 3х разных, но не контрастных частей. Трёхчастные структуры, построенные по типу АВС, для вокальных миниатюр не являются уникальными. Как правило, исследователи появление такой формы именно в вокальной музыке объясняют действием словесной основы, которая становится скрепляющим компонентом развития. Однако рассматриваемая нами миниатюра – произведение без словесной основы. Следовательно, перед нами очередной пример новой интерпретации композитором традиционных структур. Важно отметить, что разделяют части формы помимо цезур и смена тональной основы развития. Сквозное развитие больших разделов структуры поддерживается сквозным же развитием внутри каждой из трёх частей. Во всех частях развитие осуществляется без деления на предложения на основе разновеликих фраз. Такое развитие при всей условности сравнения напоминает тип развития мугамной мелодики. С этой точки зрения подобная организация структуры в этой и многих других миниатюрах композитора вероятнее всего обусловлена влиянием приёмов развития, воспринятых композитором из произведений азербайджанской традиционной музыки. Только во второй части структуры встречается деление, напоминающее период повторной структуры с

очень разросшимся вторым предложением (4т. + 10т и ещё 6 тактов дополнения). Общую разомкнутость сквозного развития композитор преодолевает благодаря введению коды, в которой повторяется фраза первой части, в результате чего возникает мелодическое обрамление.

Помимо трёхчастных структур С.Ибрагимов в миниатюрах вокальных циклов иногда обращается и к иным формам.

Примером куплетной формы с вариантным развитием является миниатюра вторая миниатюра “Тарасақ сәни” вокального цикла “Dəniz, göy, məhəbbət”. Вариантность развития в этом произведении проявляет себя в том, что структура песни состоит из трёх куплетов, в мелодическом соотношении которых можно наблюдать очевидные черты вариантности. Вариантность также проявляет себя в характере фортепианного сопровождения, точнее сказать в том, как он меняется, образуя единую и неделимую линию развития. Каждый куплет представляет собой период из двух предложений. При этом каждое предложение очень чётко делится на фразы. В первом предложении это буквально «говорящие», речитативные однотоковые фразы с небольшим секундовым диапазоном.

Пример 3.2.2

Вторая миниатюра “Тарасақ сәни” из вокального цикла “Dəniz, göy, məhəbbət”

Andante

p

Mən bir də - ni - zəm ki,

p

eş-qim sə-her-dir, sə-ni dü-şü-nü-rəm, e - zi - zim ye - nə.

mf

Можно даже сказать, что это вариантное повторение одной фразы в двух высотных позициях. Повышение тесситуры вокальной партии становится свидетельством динамизации развития. Предложения друг от друга отделяет фортепианный аккомпанемент, характер которого резко меняется, также подчёркивая активизацию динамики. Характер мелодики второго предложения очень отличается от первого. Достигается мелодическая вершина, ширится диапазон, удлиняются сами фразы. Однако в заключение периода мелодика вновь возвращается к исходной высоте.

Второй куплет сохраняет и целостную структурную организацию первого куплета, и общие мелодические контуры, но только в первом предложении. Вариантность первого предложения выражается в микроизменениях ритмического рисунка и подъёме тесситуры аккомпанемента. Изменения второго предложения более существенны. Вторая из двух его фраз меняет характер развития. Вместо нисходящего движения в заключении, как это было в первом куплете, здесь развитие сохраняет своё высотное положение, что, несомненно, свидетельствует о дальнейшем усилении динамического напряжения. Цели сохранения напряжения способствует и ладовое отклонение, наметившееся в конце второго куплета.

Как и на предшествующем этапе второй от третьего куплета отделяет небольшой фортепианный отыгрыш. И вновь характер фортепианной партии меняется, знаменуя тем самым начало нового этапа развития. Вариантность третьего куплета также, как и второго проявляется в первую очередь в смене характера и повышении тесситуры аккомпанемента. Точно также первое предложение структуры периода по мелодическим контурам остаётся неизменным, а главные изменения касаются только второго предложения. Однако, в отличие от второго куплета, где изменения выражаются в смене самого характера развития, изменения во втором предложении третьего куплета в сравнении с первым куплетом не столь существенны. Мелодические контуры, как и принцип развития в целом сохраняются. Меняется ритмическая организация мелодики, благодаря чему изначально целостная фраза как бы

распадается на несколько самостоятельных мотивов. Такая форма вариантности демонстрирует ослабление динамического напряжения, в силу использования принципа «распада» тематизма. Кроме того, в заключение третьего куплета и, как следствие, в конце всей песни звучит маленькое дополнение в виде распева названия и главной мысли всей миниатюры, мелодически оформленного как каденционное опевание главного устоя.

Более свободную трактовку принципа вариантной куплетности демонстрирует вокальная миниатюра **“Sən bir arzu kimi ürəyimdəsən”** из цикла «Семь сонетов». Свобода развития здесь выражается в первую очередь в непропорциональном соотношении куплетов, составляющих форму данной миниатюры. Разновеликие с различным внутренним развитием эти куплеты в полной мере несут на себе отпечаток влияния свободного принципа развития, присущего большинству произведений азербайджанской традиционной музыки. Каждый из трёх куплетов сонета становится очередным этапом усиливающегося динамического развития. Так, наиболее стабильным и в мелодическом, и в ладовом развитии оказывается первый куплет. Каждая из повторяющихся фраз этого куплета служит установлению на основе многократного опевания устоя «b».

Второй куплет, начавшийся как первый, демонстрирует иное развитие в дальнейшем. И хотя опевание того же устоя «b» и здесь превалирует, но вместе с тем заметно повышается тесситура вокальной партии, а главное, появляются и другие устои.

Третий куплет самый контрастный. В мелодии остаются только общие контуры рисунка, а сами мотивы преобразуются. Но главным средством вариантности на этом этапе становится смена тональной основы. Главным критерием активизации динамики в третьем куплете является отсутствие какого-либо ведущего устоя. Мелодическое развитие направлено на повышение, с постоянной сменой устоев.

После столь активной динамизации средством успокоения становится введение в заключение небольшого построения – коды, построенной на основе главной мелодической фразы всего развития.

Таким образом, классическая куплетная форма для Севды Ибрагимовой становится своего рода каркасом, который она очень свободно интерпретирует. Особенности же такой трактовки во многом обусловлены влиянием структур тех азербайджанских традиционных музыкальных произведений, в которых свобода изложения музыкальной мысли превалирует над квадратностью метрического строения. Здесь в чём-то можно провести параллели с мугамным развитием, когда та или иная ладовая интонация для искусного исполнителя становится точкой, от которой он отталкивается, проявляя в последующей развивающейся мелодии всю свою богатую фантазию.

Творческое отношение к классической структуре принцип, на основе которого композитор С.Ибрагимова очень часто организует формы своих вокальных миниатюр. В вокальном цикле “Dəniz, göy, məhəbbət” можно найти пример совмещения двух классических структур: трёхчастной и куплетной. На совмещение этих форм построено развитие первой миниатюры цикла “**Göylər qədər uzaq**”. Эта миниатюра написана в куплетной форме с применением вариантного принципа развития (всего пять куплетов). При этом в отношении самой структурной организации весьма ощутимы признаки трёхчастности по типу: первая часть – первый и второй куплет, вторая часть – третий и четвёртый куплет и третья часть – пятый куплет. Первый куплет – это период из четырёх равных предложений (по три такта каждый). Оригинальность этого периода заключается в том, что ни в одном из предложений не повторяется мелодический рисунок. Средством же, способствующим единству структуры, становится ритмическая организация, поскольку во всех предложениях ритмический рисунок практически не изменяется. Небольшие варьирования ритма наблюдаются лишь в третьем предложении.

Первый и второй куплет отделяет фортепианный проигрыш, объединивший в себе элементы аккомпанемента первого куплета и тему вступления.

Второй куплет представляет собой вариантное проведение первого куплета. Сохраняя особенности структурной организации, второй куплет демонстрирует изменения в развитии мелодической линии и в характере аккомпанемента. Таким образом в отношении друг к другу первый и второй куплет схематически можно представить следующим образом:

abcd

aecd¹

Также как в предыдущий раз куплеты вновь отделяет фортепианная партия.

Третий куплет существенно отличается от двух предыдущих. Сохраняя характер мелодического развития и ритмического рисунка, а также особенности структурной организации, этот куплет наполняется иными интонациями.

Третий и четвёртый куплеты отделяют всего два такта фортепианной партии, с новым характером звучания.

Четвёртый куплет в отношении третьего – его вариантная версия. Вариантность здесь – это, во-первых, замена первых двух предложений единой структурой с повтором двухтактовой фразы, в результате чего объём куплета впервые сокращается. Во-вторых, существенно меняется и характер аккомпанемента. Вариантное соотношение третьего и четвёртого куплетов можно выразить таким образом:

abcd

eecd

Пятый куплет, отделённый от четвёртого тремя тактами фортепианной партии, воспринимаются как реприза, поскольку она повторяет мелодику первого и второго куплета, с небольшими изменениями, создавая полное ощущение динамической репризы. Этому также способствует сокращение

масштабов части, если рассматривать данное произведение с точки зрения трёхчастности. Вместо двух куплетов, как это имело место в первой и второй части, здесь мы имеем всего один куплет.

Среди классических структур в песнях из вокальных циклов С.Ибрагимовой редким примером использования является 2хчастная форма. Её применение мы находим в первой миниатюре **“Nəyat istəyirəm həyatdan”** из цикла «Семь сонетов». Основу этого произведения составляет классическая простая двухчастная форма с репризным повторением части первого периода во второй части. Развитие первого периода отличает очень чёткое деление на фразы (2т.+2т.+2т.+4т. за счёт длинной ноты), которое также можно представить в виде двух предложений (4т.+6т). Вторая часть не контрастна первой. Её первое предложение также отличается мелодикой на основе чётко отделяемых друг от друга фраз (2+2+2). Второе предложение, как это следует в классической двухчастной репризной форме характеризуется повторением одного из предложений первой части. Именно в этом аспекте есть индивидуальный подход композитора. Реприза первой части заключается в возвращении её темпа, а также в изменённом повторе первой фразы, которая при этом появляется только в самом конце. Предваряет эту фразу целых пять тактов опевания, вновь приём, воспринятый композитором из принципов развития произведений азербайджанской традиционной музыки.

Помимо классических структур и производных от них преобразованных композитором обновлённых форм, в вокальных миниатюрах циклов С.Ибрагимовой встречается структура, не вписывающаяся ни в одну возможную структуру. Это форма со сквозным развитием. Именно данная форма становится основой для структурной организации миниатюры **“Bir dəfə gəlirik bu dünyaya biz”** из цикла «Семь сонетов». В её основе лежат три раздела (вновь обращение к структуре, имеющей три этапа развития), каждый из которых внутри себя организован на основе сквозного развития. При этом если в первом и третьем разделе можно наблюдать элементы развития на основе предложений, то второй раздел целиком развивается по фразам.

Основной характеристикой, отличающей **вокальные миниатюры с расширенным исполнительским составом** от миниатюр в составе вокал и фортепианная партия, является подчеркнуто индивидуальный подход в воплощении основного художественного образа, что выражается во многих характеристиках данных произведений, в том числе в особенностях структурной организации. Именно эта характеристика послужила для нас поводом к отдельному исследованию структурной организации вокальных миниатюр с расширенным исполнительским составом.

Разнообразие тем и образов, воплощённых в этих произведениях, отражается в такой же разнообразии форм и структур вокальных миниатюр. При этом всегда жанр произведения, его художественный образ служит главной причиной обращения композитора к той или иной структуре.

К примеру, основой очень лаконичной колыбельной **“Laylay”**, написанной композитором в 1981 году на слова М.Ибрагимова, становится форма периода. Лаконичность в целом является характеристикой настоящей миниатюры, так как краткостью отличается не только сама форма песни, но и её составные части. Так, протяжённость каждого предложения составляет всего два такта. Неслучайно основным средством укрупнения развития для композитора становится повторность. В рамках периода объектом для повторения становится второе предложения. Отметим, что такой приём весьма характерен для азербайджанской народной вокальной музыки. В масштабе всей формы повторению подвергается сам период, который во второй раз звучит с небольшими микроинтонационными изменениями. Таким образом, простоте и определённости образного содержания отвечают простота выразительных средств, связанных в основном с опивающими секундовыми интонациями, и такая же простота, и определённая форма.

Пример 3.2.3

Колыбельная “Laylay” (сл. М.Ибрагимова)

Lay-lay el-lər a-şı-ğı,
Yat ə-tir-li çi-çə-yim,
E-vi-min ya-ra-şı-ğı. Quş-lar yat-dı sən-də yat,
Göy-çək-lər-dən göy-çə-yim. Qəl-bi-min se-vin-ci-sən,
Yat gö-zü-mün i-şı-ğı.
Xoş ü-mi-dim di-lə-yim,

Для песни “**Gültəkin**” композитор избирает традиционную для вокальных миниатюр форму куплета с припевом. И это не случайно. Данная форма является самой распространённой формой песни в азербайджанской народной музыке и, обращаясь к ней, С.Ибрагимова максимально приближает своё творение к народным образцам, продолжая тем самым традицию воспевания героев в музыкальном фольклоре Азербайджана. Поскольку эта тематика, а именно воспевание героических подвигов представителей своего народа, является одной из самых значимых в азербайджанских народных вокальных произведениях.

С другой стороны, близость формы произведения народным образцам помогает в создании максимально органичного образа народной героини песни, олицетворяющей в себе образ женщины-азербайджанки, одновременно героической и простой.

Существует ещё одна песня в творчестве С.Ибрагимовой, которая относится к группе песен, написанных композитором для голоса и камерного

оркестра, и которая так же, как и два предыдущих примера, связана с женским образом. Это песня “**Ana mahnisi**”, рисующая один из самых дорогих и любимых сердцу каждого человека образов – образ матери. Основу структуры этой песни составляет традиционная форма куплета с припевом. С.Ибрагимова использует эту структуру в её наиболее простой и понятной интерпретации с чёткими границами и переходами между частями формы, с неизменностью вокальной партии при каждом последующем проведении куплетов и припева. Так, основу куплета составляет всего одна фраза, представленная в двух вариантах с разными каденциями – полной и половинной, каждый из которых проводится дважды (aa₁aa₁).

Пример 3.2.4

Песня “**Ana mahnisi**” (сл. И.Джошгуна)

Kö-nül te - li - mi din - dir, sə - si gör nə hə - zin - dir.

A - na-yam a - na ol - maq həm gö - zəl, həm çə - tin - di.

В основе припева так же лежит всего одна двухтактовая фраза, которая проводится трижды в вариантном и секвентном облики (bb₁b₂). Именно в таком варианте куплет с припевом проводятся трижды без каких-либо существенных изменений, за исключением одного дополнительного проведения заключительной фразы припева при последнем его проведении. Подобный характер развития обусловлен целостным образным содержанием песни. Сами мелодические фразы, составляющие основу развития данной песни, плавные, небольшого диапазона, отчасти напоминают интонации колыбельной. Стремлением сблизить главный образ вокальной миниатюры с образом простой азербайджанской женщины, типичной представительнице своего народа, объясняется и структура данного сочинения, максимально близкая образцам произведений азербайджанской народной вокальной музыки.

Форму куплета с припевом имеет песня «**Ночь**» (2014 г.). Избрав в качестве поэтической основы этой песни отдельные фрагменты стихотворения Лейлы Алиевой, С.Ибрагимова представляет их в форме, традиционной для песенного жанра. Поскольку мелодические фразы и интонации в данной песне наполнены выразительными речитативно-декламационным интонациями, внутренняя структура каждой из частей формы существенно отличается от традиционных образцов. Так как совокупное влияние особенностей мелодического развития выражается в характерных чертах внутренней структуре куплета и припева, напоминающих сквозное развитие на основе сменяющихся друг друга отдельных фраз.

Ещё одна важная характеристика – это, небольшое изменение в мелодической линии второго куплета по сравнению с первым, выраженное введением в мелодику новой вершины. Это на первый взгляд небольшое изменение имеет важное значение, так как подчёркивает стремление композитора, несмотря на повторный характер самой структуры песни (два одинаковых куплета, чередующихся с двумя одинаковыми припевами), придать развитию более целостный и даже в определённой мере сквозной характер.

Элегия-воспоминание “**Qurbansız qalan tarım**” написана в форме куплета с припевом, завершающейся развёрнутой кодой, которая построена на многократном повторении последнего четверостишия из припева.

В основе куплета лежит структура из двух периодов, в которой второй период является секвентным повторением первого. Первый период имеет традиционную структуру из двух равных предложений, что способствует организации формы квадратного периода повторного строения (4т.+4т.). Характерной особенностью данного периода является его чёткое разделения на четыре равных фразы (по 2 такта каждая). Обозначенные выше структурные особенности отличают и второй период куплета.

Структура из двух равных квадратных периодов повторной структуры характеризует и развитие припева.

Форма заключительного раздела элегии – кода вырастает из трёхкратного повторения заключительного периода припева небольшого дополнения в самом конце, которое и становится главной кульминацией всего развития.

Форму куплета с припевом, завершённую на этот раз небольшой кодой, имеет вокальная миниатюра “**Deyir gözün**”. Основу развития структуры этого произведения составляют одноктактовые фразы, завершённые определённым продолжительным устоем. Именно эти фразы формируют собой все предложения. Так, первое предложение куплета вбирает в себя четыре таких фразы, чередующихся по принципу abab.

Пример 3.2.5

Вокальная миниатюра “Deyir gözün” (сл. Х.Зия)

The image shows a musical score for the vocal miniatur "Deyir gözün". It consists of two systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 2/4. The lyrics are in Azerbaijani. The first system contains two lines of lyrics, and the second system contains two lines of lyrics.

1. Öz eş-qi - mi aç - ma - ğa Xə ya - lım min sözse - çir
2. Nə o - lar sən da - niş - ma da - ni - şan qəl - bi - miz - dir

A - lış - ma - ğa yan - ma - ğa si - nəm sön - mək göz se - çir
Nə o - lar sən a - lış - ma mən yan - sam bə - si - miz - dir

Такую же структуру имеет и первое предложение припева. Второе предложение куплета, в отличие от первого, основывается на пяти различных фразах, также, как и второе предложение припева. Таким образом, основой и куплета, и припева становятся неквадратные периоды не повторного строения. При этом второе предложение куплета, и второе предложение припева практически идентичны между собой, что позволяет нам говорить о наличии в отношении куплета и припева двухчастной репризной формы. Схему этой

формы можно представить как АВ СВ, где каждая буква обозначает одно предложение.

Схожую с примером, проанализированным выше, структурную организацию имеет песня “*Nesə sevməyim səni*”. Основу её также, как и основу многих вокальных миниатюр С.Ибрагимовой составляет форма куплета с припевом. Отличительной особенностью именно этого вокального сочинения, а точнее его формы является отличие масштабов между куплетом и припевом, когда припев оказывается в два раза больше куплета. Такое отличие в продолжительности частей структуры обусловлено особенностями мелодического развития. Композитор использует здесь один из любимых ею приёмов интонационного родства между составными частями формы. При этом в данной песне этот приём осуществляется на основе непосредственного использования общих мотивов и в куплете, и в припеве. Отметим, что всё развитие куплета основано на двукратном проведении двух мотивов певательного характера (по 2 такта). Второй из этих мотивов проводится неоднократно также в заключительной части припева. В результате эта фраза приобретает своего рода рефренный характер. Причиной, по которой композитор вводит этот повтор, становится, на наш взгляд, словесная основа данной фразы. В песне отмеченная фраза имеет два варианта текста: 1) “*nəsə sevməyim səni*”; 2) “*bütün ömrüm boyu sevesəm səni*”. И один, и другой варианты текста непосредственно связаны с основной мыслью произведения, которая и является смысловым рефреном всего стихотворения. Именно поэтому мелодическую фразу, связанную с этим смыслом и с этим текстом, композитор многократно вводит в развитие каждой из составных частей формы. В результате образуется развитие, которое схематично можно изобразить следующим образом:

Куплет – abab

Припев - cc₁cc₁ dbdb.

Ещё одной важной характеристикой анализируемой песни является её заключительная часть. Именно эта часть миниатюры становится главным

центром и, по сути, кульминацией всего развития. По этой причине С.Ибрагимов не удовлетворяется буквальным повторением припева и вносит в его развитие весьма существенные изменения. Во-первых, композитор не просто расширяет развитие припева за счёт дополнительного проведения последних двух фраз. Эти фразы проводятся в варианном изложении, характерной особенностью которого является появление новой вершины в линии мелодического развития. Таким образом, подчёркивается кульминационный характер эпизода. Кроме того, вслед за припевом возникает небольшое дополнение, построенное на проведении двух фраз куплета. Эти фразы, данные в этот раз с новой словесной основой, приобретают значение своего рода послесловия, в котором вновь звучит главный мелодический и смысловой рефрен всей песни на словах “bütün ömrüm boyu sevəcəm səni”.

Пример 3.2.6

Вокальная миниатюра “Nəcə sevməyim səni” (сл. А.Мамедова)

Очень похожую структурную организацию имеет вокальная миниатюра “Əbədi yurdum”. Основой этого произведения является форма куплета с припевом, также завершённое небольшим дополнением. Основой развития данной миниатюры становятся двухтактовые фразы. Куплет – период из трёх равных (по 4т. в каждом), но не повторных предложений. Характерно, что

каждое предложение состоит из двух почти одинаковых фраз, различаемых только каденциями. Такую же структуру – период из трёх предложений имеет и припев. Вместе с тем, если посмотреть на тематическое содержание этих предложений, то окажется, что второе и третье предложения у куплета и припева абсолютно одинаковые. Таким образом на основе структуры куплета с припевом возникает двухчастная репризная форма, форму которой схематически можно было бы изобразить следующим образом: ABC DBC.

Необычную трактовку традиционная форма куплета с припевом получает в вокальной миниатюре “**Əziz babam Qurban Pirimovun 125 illiyinə həsr olunur**”. Структурой этого вокального произведения по праву можно считать форму, наиболее близкую к куплетно-припевному строению. Однако в настоящем произведении эта форма обретает необычную структурную организацию. Это качество определяется в следующем. Во-первых, в несоразмерности составляющих структуру частей: куплета и припева. По своим масштабам куплет данной песни значительно больше припева. Во-вторых, в вариантном проведении второго куплета (точнее его заключительного предложения) и усечённом повторении припева после второго куплета.

Куплет представляет собой двухчастную репризную форму. Здесь первая и вторая часть структуры основаны на форме периода из трёх предложений. Помимо неквадратного строения самого периода, продолжительность предложений так же далека от квадратности (по бт. каждое). И в первом, и во втором периодах первое, а затем и второе предложение совместно с третьим повторяются. В результате в первой части образуется структура типа: aa bc bc. Во второй части относительно новым тематическим материалом является лишь первое предложение, вторая половина первого периода здесь сохраняются. Таким образом, схему второй части куплета можно изобразить так: dd bc bc.

Во втором куплете мелодическая линия заключительного предложения изменяется. Вместо опевающей майе интонации возникает восходящее движение к майе октавой выше (лад «Раст»).

Припев при первом своём проведении представляет собой период из двух неравных предложений (4т.+6т.). При этом словесной основой обоих предложений служит одна и та же стихотворная строка. По-видимому, это один факторов, позволивших композитору при втором проведении припева сократить первую часть структуры и представить припев в виде периода всего из одного предложения. Другим таким фактором следует считать особенности мелодического развития в первом и втором куплетах. Как мы знаем, мелодическая линия второго куплета в сравнении с первым несколько изменена. В конце её развития возникает интенсивный подъём к кульминации. Следовательно, уходит необходимость проведения мелодического развития первого предложения припева, поскольку предшествующий этап уже подвел вокальную линию к кульминационному этапу. И это, на наш взгляд, вторая причина вариантного преобразования припева. В целом, даже подобные небольшие изменения позволяют замкнутой по своему характеру форме куплета с припевом приобрести черты отчасти сквозного развития с главной кульминацией в самом конце.

Как мы знаем, очень близкой куплетно-припевной форме является двухчастная структура, также достаточно широко применяемая композитором С.Ибрагимовой в своих миниатюрах. При этом особенности строения каждой из миниатюр, основанных на двухчастной форме в разных произведениях не одинакова. Характерным примером с этой точки зрения может стать вокальная миниатюра “**Sevirəm**”. В её основе лежит безрепризная двухчастная структура, которая проводится дважды. Двукратное проведение этой формы ещё более сближает данную двухчастность с формой куплета с припевом. Вместе с тем, различие словесной основы, во-вторых, частях формы (которые можно было бы интерпретировать как припев), а также вариантность второго проведения структуры относительно первого привносит в развитие черты сквозной драматургии, даже несмотря на наличие вариантных повторений частей формы. Этой характеристике также способствует наличие небольшой коды в

заключении второй половины структуры, имеющей важное значение в качестве главной кульминации всего развития.

Важное значение повторений в развитии этого произведения ещё более проявляется в организации внутренних частей формы. Так, основу каждой из частей составляет период повторного строения, в котором предложения различаются между собой, прежде всего, каденциями. В трёх из четырёх периодов (первый, второй и четвёртый) – это чередование половинной и полной каденций лада. И только в третьем периоде композитор использует одинаковые каденции. Кроме того, второй и четвёртый периоды проводятся дважды, в очередной раз подчёркивая важность повторений в развитии данной миниатюры.

Не менее значимой особенностью строения анализируемой миниатюры можно также считать одинаковую для всех предложений продолжительность – по три такта. В целом эта особенность обусловлена отношением композитора к вопросу фразировки. Как и в очень многих других вокальных миниатюрах С.Ибрагимовой, в песне “Sevirəm” каждая музыкальная фраза, выраженная в данном случае одним предложением, соответствует одной стихотворной строке. А поскольку этот принцип композитор соблюдает на протяжении всего произведения, то и продолжительность предложений во всей миниатюре остаётся одинаковой.

Определённое сходство с предыдущим примером можно наблюдать в структуре вокальной миниатюры “**Bir diyarın eşqinə**”. В целом формой данной песни следует считать куплетно-вариантную форму, так как в основе развития имеются два куплета, различающиеся между собой небольшими, но существенными отличиями. Это расширение второго куплета в сравнении с первым и ладовая модуляция в самом конце развития. Вместе с тем внутренняя структура каждого из двух куплетов основана на двухчастной безрепризной форме. Первая часть и первого, и второго куплетов – это период из четырёх предложений, который схематически можно изобразить как aaa_1a .

Пример 3.2.7

Вокальная миниатюра “Bir diyarın eşqinə” (сл. С.Вургуня)

p
Ey kö-nül min na məyaz bir gü-lü-za - rın eş-qi - nə. Can e-vin-
dən sey-rə çıx bir xoşgü za - rın eş-qi-nə. Han-sı rəs - sa-min ə-ll -
lə can-la-nır dün-ya e - vi hərçə-mən min qön-cə aç - mişnov-ba-ha -
rın eş-qi-nə.

Из схемы очевидно, что почти все предложения идентичны. Только третья отличается иным каденционным окончанием. Несколько более сложной структурой отличается второй период куплета. В первом куплете период состоит из пяти предложений: aba_1bb_1 . Во втором куплете структура расширена и состоит уже из шести предложений $aba_1ba_2b_2$. Характерно, что несмотря на отсутствие в связи с текстовой основой деления развития на куплет и припев, С.Ибрагимов не только отдаёт предпочтение близкой к куплетно-припевному строению двухчастной безрепризной форме, но и использует характерные именно для формы с припевом принципы организации мелодического развития вокальной партии. А именно, речь идёт о выделении зоны второй части (которая могла бы соответствовать припеву) при помощи более высокой тесситуры. Таким образом, в данном произведении композитор создаёт уникальный сплав куплетно-вариантного развития на основе двухчастной формы с мелодическими характеристиками, соответствующими форме куплета с припевом.

Самую нетрадиционную с точки зрения теории классических форм структуру среди камерно-вокальных произведений С.Ибрагимовой имеет “**Poema-İthaf**” (2004 г.), посвящённая памяти У.Гаджибейли. Главной

характеристикой этой структуры является сквозной характер её развития. При этом важно понимать, что данная поэма является самым масштабным камерно-вокальным произведением в творчестве композитора.

Основу структуры этого сочинения составляют несколько неравных друг другу по масштабам, отличных друг от друга по тематизму разделов. При этом внутреннее развитие каждого из разделов также не поддается какой-либо классификации с точки зрения классических норм. Создается ощущение полной импровизации в развитии. Главным методом разделения развития на разделы становится в первую очередь смена темпа, поскольку развитие мелодической линии очень плавное, гибкое, способствующее перетеканию одного тематического образования в другое без резких контрастов, даже несмотря на разницу темпа, метра и общего характера развития. Ещё одним важным инструментом развития для С.Ибрагимовой в этом произведении становится смена ладо-тональностей.

Таким образом, можно констатировать, что “Роema-İthaf” – это произведение, имеющее свою индивидуальную структуру в развитии, обусловленную особенностью её образного содержания, направленного на то, чтобы раскрыть сложную и многогранную личность великого Узеира Гаджибейли.

Таким образом, заключительный параграф диссертации посвящён вопросу структурной организации целостных вокальных циклов и составляющих их миниатюр, а также вокальных миниатюр с расширенным составом исполнителей. Эта глава ставит своей целью обозначить тенденции формообразования в вокальных миниатюрах С.Ибрагимовой с учетом их связи с национальной традицией. Композитор обращается к куплетной форме, двухчастному и трехчастному строению, сквозной организации формы.

Заключение

Азербайджанская вокальная лирика представляет собой богатейшую часть всего академического музыкального искусства нашей страны. Области камерной вокальной музыки в той или иной степени касались все без исключения выдающиеся отечественные композиторы. Богатство в использовании средств музыкальной выразительности, разнообразие тематического содержания сделали многие творения камерно-вокального творчества любимыми многими поколениями слушателей как у нас в стране, так и далеко за её пределами. Также вокальные миниатюры составляют огромную часть сокровищницы народного музыкального творчества. Тематическое разнообразие, богатство жанровой палитры, исключительная красота и разнообразие средств выразительности азербайджанских народных песен уже на протяжении многих веков делают их любимыми для каждого, кто знакомится с национальной традиционной музыкальной культурой.

С.Ибрагимова относится к числу тех выдающихся азербайджанских композиторов, которые внесли очень весомый вклад в развитие академической камерно-вокальной музыки в нашей стране. Поэтому изучение названной части творчества этого композитора не только позволяет раскрыть сущностную сторону камерно-вокальной лирики С.Ибрагимовой, но и определить её роль и значение в общем развитии камерной вокальной лирики в азербайджанском композиторском творчестве. Этим, в том числе, определяется необходимость научного исследования камерно-вокального творчества композитора. Глубокое и всестороннее исследование произведений, относящихся к камерно-вокальному творчеству композитора С.Ибрагимовой, стало главной целью представленного диссертационного исследования. Кроме того, для нашего научного исследования очень важным аспектом стало определение национальной характерности музыки композитора и развитие в её творчестве национальных музыкальных традиций. Для осуществления поставленной цели

нами было проанализировано свыше пятидесяти вокальных миниатюр, шесть вокальных циклов, в том числе один для хора а капелла.

На пути к достижению обозначенной выше цели мы также поставили перед собой ряд весьма актуальных задач, решение которых позволило бы нам полнее и точнее раскрыть все грани камерно-вокальной лирики композитора.

Так, одной из первых задачи для нас стало определение состава исполнителей в вокальных миниатюрах С.Ибрагимовой всей палитры жанрового разнообразия камерно-вокальных произведений С.Ибрагимовой. В решении этой задачи мы пришли к следующим выводам. Вокальная миниатюра, представленная в творчестве композитора очень широко, трактуется С.Ибрагимовой весьма разнообразно, что проявляется во многих её характеристиках. Во-первых, это состав исполнителей вокальной миниатюры. В этом вопросе композитор исходит из двух форм исполнительского состава: вокал с аккомпанирующей партией фортепиано и вокал с более расширенным составом сопровождения. В тоже время расширенный состав исполнителей композитором варьируется в каждом произведении по-своему и зависит напрямую от тематического содержания каждого конкретного произведения.

Во-вторых, важной характеристикой любого камерно-вокального произведения композитора является её одночастная или многочастная структура. Наибольшую часть наследия С.Ибрагимовой в области камерно-вокальной лирики занимают одночастная вокальные миниатюры с дуэтным или расширенным составом исполнителей. Вместе с тем существенное место в творческом наследии композитора занимают вокальные циклы. Пять вокальных циклов С.Ибрагимова написала для голоса в сопровождении фортепиано, а один для смешанного хора а капелла. При этом ведущее значение у композитора занимают вокальные циклы с жанрово-стилистическим типом объединения. Неслучайно, что в названии пяти из шести вокальных циклов композитора указывается название определённого жанра.

Следующей важной задачей для нас в достижении основной цели диссертационного исследования стало раскрытие основного тематического содержания камерно-вокальной лирики композитора Севды Ибрагимовой.

Как продемонстрировал анализ наибольшее место среди вокальных миниатюр и вокальных циклов С.Ибрагимовой занимают сочинения лирического содержания. При этом в области лирической сферы композитор отражает богатую и разнообразную палитру художественных образов, среди которых ведущее место занимают миниатюры любовно-лирического содержания. Хорошо известно, что и в народной музыке, и в композиторском творчестве Азербайджана любовно-лирическая тематика является самой распространённой в произведениях камерной вокальной лирики. С этой точки зрения камерно-вокальное творчество С.Ибрагимовой составляет органичную часть общего развития азербайджанского композиторского творчества, в котором отражается, в том числе, и характерная образная сфера.

Кроме того, лирическая образная сфера трактуется композитором также и в связи с широко распространённым жанром вокальном фольклорном творчестве, а именно с колыбельной (в песнях “Laylay”, “Ana mahnisi”).

Не менее важное значение чем лирика в камерно-вокальном творчестве С.Ибрагимовой имеет патриотическая тематика. Что показательно эту образную сферу композитор трактует в своём творчестве двояко. С одной стороны, как обобщённый образ Родины и тех чувств и мыслей, которые испытывает человек в отношении своей родной страны, своего народа. С другой стороны, нередко интерпретация патриотической тематики в камерно-вокальных произведениях С.Ибрагимовой выражается через призму героизма отдельных представителей азербайджанского народа. Следует отметить, что такая традиция, а именно прославление подвигов народных героев, имеет давнюю историю в произведениях азербайджанского народного творчества. Следовательно, и здесь можно увидеть глубокую связь с традициями музыкального искусства Азербайджана.

Следующим этапом исследования стилистических черт камерно-вокального творчества С.Ибрагимовой стало для нас решение задачи по изучению всей палитры жанрового разнообразия камерно-вокальных произведений С.Ибрагимовой.

Подробный анализ этого аспекта камерно-вокального творчества С.Ибрагимовой показал, что помимо сугубо традиционных музыкальных жанров, таких как упомянутая выше колыбельная, композитор также обращается к созданию произведений в жанрах, нетипичных для народного творчества, но нашедших своё отражение в композиторском творчестве. Так, ещё одну интересную с точки зрения жанровой основы часть камерно-вокального наследия С.Ибрагимовой составляют вокализы и созданные ею два вокальных цикла «Четыре вокализа» и «Два вокализа».

Ещё характерной чертой камерно-вокального творчества С.Ибрагимовой становится её частое обращение к музыкальной интерпретации и воплощению устоявшихся форм классической и народной поэзии.

Так, С.Ибрагимова в своём вокальном творчестве продолжает традицию в создании жанра вокальной газеллы, заложенную великим У.Гаджибейли, и создаёт четыре вокальных газеллы: две на слова Низами, две на слова Физули.

Кроме этого, в своём камерно-вокальном творчестве композитор обращается и к другому жанру классической поэзии, который по ряду своих признаков ставится исследователями в один ряд с газеллой к сонету и создаёт в 1981 году вокальный цикл «Семь сонетов».

В своём стремлении к музыкальному воплощению устоявшихся форм классической поэзии С.Ибрагимова своим вокальным творчеством продолжает, в том числе, национальную традицию, заложенную У.Гаджибейли.

Есть в камерно-вокальном творчестве С.Ибрагимовой и пример обращения к народной поэзии. Это цикл “Əziziyəm” для смешанного хора а capella на слова пяти народных баяты.

В качестве одной из важных задач для достижения поставленной цели мы обозначили выявление особенностей драматургического развития вокальных миниатюр С.Ибрагимовой и смогли прийти к следующим выводам.

Главным средством организации целостной драматургии произведения в камерно-вокальных произведениях С.Ибрагимовой становится мелодия и в первую очередь мелодическая линия вокальной партии, как одного из основных носителей художественного содержания вокальных произведений.

Кроме того, в области особенностей драматургии произведений, композитор в своих вокальных миниатюрах имеет определённого рода предпочтения. Так, наибольшее распространение в камерно-вокальных произведениях композитора получило развитие с кульминацией на заключительном этапе, иногда в самом его конце. Гораздо меньшее распространение получил тип развития с кульминацией в центральной части произведения. При этом главным выразителем кульминации, как правило, становится мелодическая вершина в партии солиста. Однако нередко композитор привлекает и иные выразительные средства: ладовое развитие, ритмические остановки и пр.

Центральное место в нашей исследовательской работе по изучению стилистических черт камерно-вокальных произведений С.Ибрагимовой занял глубокий анализ отдельных элементов музыкального языка камерно-вокальных произведений композитора, прежде всего мелодии и ладотонального развития. В изучении этой проблемы мы также пришли к определённым выводам.

Мелодический язык композитора самым тесным образом связан с национальными традициями. Это проявляется, прежде всего, в преобладании в мелодике камерно-вокальных произведений интонаций, характерных для мелодического языка национальных произведений устной традиции. Речь идёт, в первую очередь, об интонациях опевания, секвенции и вариантности, на основе которых развивается мелодическая линия практически всех без исключения вокальных миниатюр композитора. При этом данные интонации становятся для композитора тем словарём, на котором она говорит во всех

своих произведениях вне зависимости от формы, жанра или образного содержания. Более того, данные интонации становятся основой для создания вокальных партий, характеризующихся наличием очень сложного современного мелодического языка.

Ещё одним важным вопросом в изучении мелодического языка композитора стал для нас вопрос взаимодействия вокальной партии и поэтической основы. Как продемонстрировал анализ С.Ибрагимова всегда очень чутко и бережно относится к поэтической основе своих сочинений, что проявляется в строгом соответствии мелодических фраз миниатюр поэтическим.

Не менее значительную часть нашего исследования мы посвятили изучению вопроса ладотонального развития в камерно-вокальном творчестве С.Ибрагимовой. На этом пути мы пришли к следующим выводам.

Анализ ладотонального развития вокальных миниатюр С.Ибрагимовой продемонстрировал очень частое наличие в её произведениях смены ладотональной основы развития. В этой связи мы определили две закономерности. Первое, как правило, такого рода смена происходит в сторону повышения основного тонального устоя, при этом чаще всего повышение осуществляется не столь значительное на секунду вверх. Можно предположить, что такого рода ладотональный план также является отражением склонности композитора к развитию с последовательным усилением напряжения к заключительному этапу.

Второе, нередко ладотональные сдвиги отражают особенности структурной организации и являются связанными с ней напрямую. Иными словами, смена лада или тональности осуществляется при переходе от одной части структуры к другой.

Третье, чем более сложной по форме и по общему характеру развития является та или иная миниатюра, тем более сложный тональный план она имеет.

Очень важной характеристикой особенностей ладотонального развития в камерно-вокальных миниатюрах С.Ибрагимовой является глубинная связь с интонационными особенностями национальных ладов, национальную ладовую характерность её произведений. При этом характер национальной ладовой основы в циклах в точности определяется концепцией произведений.

При этом чаще всего наиболее однозначные с точки зрения ладовой основы в вокальных миниатюрах С.Ибрагимовой являются те произведения, в которых интонационное развитие связано с ладом «Раст», чуть реже с ладом «Баяты-Шираз». Однако в целом однозначность с точки зрения ладового развития в вокальных миниатюрах С.Ибрагимовой встречается не часто. Обычно в ладоинтонационном развитии вокальных пьес осуществляется синтез национальных ладовых интонаций со своеобразием интонаций современной академической музыки.

Важным этапом изучения стилистических черт камерно-вокальных миниатюр С.Ибрагимовой стало исследование особенностей структурной организации вокальных миниатюр С.Ибрагимовой. В этом вопросе мы также сумели определить наиболее характерные черты и закономерности. Поскольку авторству С.Ибрагимовой принадлежат и вокальные миниатюры, и вокальные циклы в области структурной организации мы проанализировали обе эти формы вокальных произведений.

При разборе структурной организации циклов мы обратили внимание в первую очередь на их миниатюрность: от двух до семи миниатюр в цикле. В структурной организации циклов композитор использует как методы единения, так и методы контраста. Основными средствами объединения становятся темп и отчасти характер мелодического развития. Главным средством контраста в вокальных циклах С.Ибрагимовой следует считать ладово-тональный контраст, осуществляющийся при переходе от одной миниатюры цикла к другой.

В области внутренней организации вокальных миниатюр С.Ибрагимова в подавляющем большинстве случаев опирается на классические структуры,

интерпретация которых при этом всегда индивидуальна для каждого произведения и всегда обусловлена образным содержанием сочинения.

Наиболее распространёнными в камерно-вокальном творчестве С.Ибрагимовой структурами становятся формы куплета с припевом, близкая ей двухчастная форма и куплетная форма. Встречаются также трёхчастные структуры, форма периода, а также индивидуальные структуры со сквозным развитием. Важно подчеркнуть, что в формах куплета с припевом и в куплетной форме, как правило, заключительный этап структуры почти всегда характеризуется наличием отличительных характеристик, связанных либо с изменениями в мелодическом, либо в ладотональном развитии.

Как видно из изложенных выше выводов, сделанных на основе изучения камерно-вокального творчества Севды Ибрагимовой, практически в каждом из исследованных нами аспектов, имеются прочные связи с национальной музыкой, причём как традиционным, так и композиторским.

Таким образом, камерно-вокальное творчество композитора С.Ибрагимовой является ценнейшим вкладом в развитие национального композиторского творчества, что определяется прочной опорой композитора на национальные музыкальные традиции, её знанием классических музыкальных традиций и умением трактовать эти традиции в соответствии с замыслом произведения, а также многими новаторскими находками автора, отражёнными в её вокальных миниатюрах и циклах.

Список использованной литературы

На азербайджанском языке

1. XX əsr Azərbaycan musiqisi. Məqalələr toplusu. / tərt. ed. A.Z.Tağızadə – Bakı: Elm və Təhsil, – 2011. – 372 s.
2. Abasova, E.A. Azərbaycanın bəstəkar qadınları // – Bakı: Azərbaycan qadını, – 1967. №4, – s. 23-26.
3. Abdullayev, A.S. Sevda İbrahimovanın “Xatirə-poema” əsərində muğam ifaçılıq ənənələri // – Bakı: Konservatoriya, – 2012. №3 (17), – s. 104-110.
4. Abdullazadə, G.A. Qədim və orta əsrlərin musiqi mədəniyyəti. Şərq və Qərb kontekstində / G.A.Abdullazadə. – Bakı: Şərq-Qərb, – 2009. – 272 s. `
5. Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqının məlumat kitabçası / tərt. ed. L.Ş.Hüseynova, L.M.Fərəcova, S.M.Əliqızı, N.K.Dadaşova. – Bakı: Azərbaycan Bəstəkarlar İttifaqı, – 2002. – 144 s.
6. Azərbaycan musiqi tarixi [6 cilddə] / tərt. ed. Z.Səfərova – Bakı: Elm, – c. 4. – 2019. – 823 s.
7. Azərbaycan xalq musiqisi: Oçerklər / tərt. ed. Ə.Eldarova – Bakı: Elm, – 1981. – 198 s.
8. Babayev, E.Ə. Şifahi ənənəli Azərbaycan musiqisində intonasiya problemləri / E.Ə.Babayev. – Bakı: Elm, – 1998. – 146 s.
9. Bayramova, Z.R. Nənəmin nəğməli nağılları // – Bakı: Qobustan, – 2006. №4, – s. 17-19.
10. Bədəlbəyli, Ə.B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti / Ə.B.Bədəlbəyli. – Bakı: Şərq-Qərb, – 2017. – 472 s.
11. Dadaşzadə, Z.A. Qara Qarayev dövrün interyerində portreti // – Bakı: Musiqi dünyası, – 2012. №2 (51), – s.123-127.
12. Dadaşzadə, K.H. Muğam bir dəryadır // – Bakı: Musiqi dünyası, – 2007. №3-4 (33), – s.188-189.
13. Əfəndiyeva, İ.M. Sevda İbrahimovanın yaradıcılığında uşaq musiqisi / İ.M.Əfəndiyeva. – Bakı: Elm və təhsil, – 2002. – 67 s.

- 14.Əfəndiyeva, İ.M. Qara Qarayev məktəbinin davamçısı: Ü.Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının professoru, bəstəkar Sevda Mirzə qızı İbrahimova haqqında // Respublika. – 2010, 8 iyul. – s. 7.
- 15.Əfəndiyeva, İ.M. Müasir mərhələdə Azərbaycan mahnısı // – Bakı: Musiqi dünyası, – 2003. №1-2 (15), – s. 23-26.
- 16.Əhmədli, X.F. Azərbaycan musiqisində obrazlı sistemin öyrənilmə problemləri: / sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru dis. avtoreferatı. / – Bakı, 2007. – 27 s.
- 17.Əliyeva, F.Ş. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında üslub xüsusiyyətləri / F.Ş.Əliyeva. – Bakı: Elm və həyat, – 1996. – 118 s.
- 18.Əliyeva, F.Ş. Azərbaycan musiqisinin dövrləşdirilməsinə dair mülahizələr // – Bakı: Musiqi dünyası, – 2003. №1-2 (15), – s. 77-82.
- 19.Əliyeva, F.Ş. Azərbaycan musiqisində üslub axtarışları / F.Ş.Əliyeva. – Bakı: Elm və həyat, 1996. – 120 s.
- 20.Əliyeva, F.Ş. Azərbaycanda bəstəkarlıq ənənəsinin yaranması tarixindən // – Bakı: Musiqi dünyası, – 2002. № 1-2 (11), – s. 9-18.
- 21.Əliyeva, F.Ş. XX əsr Azərbaycan musiqisi: tarix və zamanla üz-üzə / F.Ş.Əliyeva. – Bakı: Elm və həyat, – 2007. – 311 s.
- 22.Əliyeva, F.Ş. XX əsrin birinci yarısının tarixi inkişaf kontekstində Azərbaycan musiqi mədəniyyəti: / sənətsünaslıq üzrə elmlər doktoru dis. avtoreferatı. / – Bakı, 2008. – 46 s.
- 23.Əliyeva, F.Ş. XX əsrin II yarısında Azərbaycan musiqisinin yeni inkişaf yolları / F.Ş.Əliyeva. – Bakı: Elm, – 2012. – 207 s.
- 24.Əliyeva, İ.A. Kökdən gələn istedad: // Azərbaycan. – 2014, 28 noyabr, – s. 6.
- 25.Əliyeva, S.H. Bəstəkarın uğurları // – Bakı: Qobustan, – 1985. №4, – 65 s.
- 26.Əmirov, F.M. Musiqi səhifələri / F.M.Əmirov. – Bakı: İşıq, – 1978. – 141 s.
- 27.Əmirov, F.M. Musiqi aləmində / F.M.Əmirov. – Bakı: İşıq, – 1983. – 270 s.
- 28.Fərəcova, L.M. Xor musiqisi plenumu / S.M.Əliqızı // – Bakı: Musiqi dünyası, 2001. №3-4 (9), – s. 4-6.

29. Hacibəyov, Ü.Ə. Azərbaycan musiqi mədəniyyətinin öyrənilməsinə dair materiallar haqqında məruzə ətrafında çıxış. Əsərləri [II cild] / – Bakı: Azərb. SSR EA, – 1965. – s. 163-167.
30. Hacibəyov, Ü.Ə. Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər // Ü. Hacibəyov. Əsərləri. [II cild] / – Bakı: Azərb. SSR Elmlər Akademiyası, 1965. – s. 215-225.
31. Həsənova, C.İ. Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərində milli ladların təzahürü / C.İ. Həsənova. – Bakı: Mars Print, – 2004. – 136 s.
32. Həsənova, C.İ. Sevda İbrahimova / Azərbaycan musiqi tarixi [məqalələr toplusu]. – Bakı: Elm, – c.4. – 2019. – s. 777-799.
33. Həsənova, C.İ. Sevda İbrahimova / C.İ. Həsənova. – Bakı: Şərq-Qərb, – 2014. – 32 s.
34. Həsənova, C.İ. Qara Qarayevin portret cizgiləri // – Bakı: Musiqi Dünyası, – 2003. № 1-2(15), – s. 31-39.
35. Həsənova, C.İ. Milli sənətin yüksəlişi yollarında // Respublika. – 2001, 30 mart. – s. 4.
36. Hüseyinli, B.X. Vokal və instrumental musiqi formaları və janrları // Musiqi və həyat. Məqalələr məcmuəsi. – Bakı: Səda, – 1961. – s. 20-28.
37. Hüseyinova, L.Ş. Mahnı diqqət mərkəzindədir // – Bakı: Musiqi dünyası, 2001. №2 (3), – s. 3-9.
38. Hüseyinova, L.Ş. Xor musiqisi festivalı / Əliqızı, S.M. // – Bakı: Musiqi dünyası, 2003. №1-2 (17), – s. 3-8.
39. Xəlilzadə, F.F. Xalq musiqisinə və klassikaya bağlı lad // Azərbaycan. – 2007, 7 fevral. – s. 4.
40. İbrahimova, S.M. Azərbaycan təranələri. Fortepiano fakultəsinin tələbələri üçün təcrübə kursu üzrə metodiki və praktiki tövsiyələr. / S.M. İbrahimova. – Bakı: APİ, – 1986. – s. 56.
41. İbrahimova, S.M. Uşaq lövhələri. Fortepiano fakultəsinin tələbələri üçün pedaqoji təcrübə kursu üzrə metodiki və praktiki tövsiyələr / S.M. İbrahimova. – Bakı: Işıq, – 1988. – s. 32.

42. İbrahimova, S.M. Əziz müəllimim. // Fortepiano ifaçılığının və pedaqogikasının aktual problemləri. Elmi və metodik əsərlərin məcmuəsi. Mayor Brennerin 100 illiyinə həsr olunur. / S.M.İbrahimova. – Bakı: Adiloğlu, – 2008. – s. 15-18.
43. İbrahimova, S.M. Xüsusi pedaqoji hazırlıq kursu üzrə müntəxəbat. / S.M.İbrahimova. – Bakı: Adiloğlu, – 2008. – s. 215.
44. İbrahimova, Ş.İ. Azərbaycan kamera-vokal musiqisinin bəzi xüsusiyyətləri // – Bakı: Musiqi Dünyası, – 2005. № 3-4 (25), – s. 268-271.
45. İsmayılov, M.C. Azərbaycan xalq musiqisinin janrları / M.C.İsmayılov. – Bakı: Işıq, – 1984. – 100 s.
46. Qafarova, Z.H. Azərbaycan xor musiqisində muğam ənənələri // Azərbaycan milli musiqisinin tədqiqi problemləri elmi məqalələr toplusu / I buraxılış/. – Bakı: ADK, – 1992. – 368 s.
47. Qədimova, N.T. Azərbaycan bəstəkarlarının fortepiano əsərlərində lad, üslub, faktura və interpretasiya xüsusiyyətləri: / sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru dis. avtoreferatı. / – Bakı, 2007. – 25 s.
48. Quliyev, T.Ə. Səmimilik // Ədəbiyyat və incəsənət. – 1984, 27 yanvar. – s. 5.
49. Mahmudova, C.E. Mahnının qoşa qanadı-poeziya və musiqi / C.E.Mahmudova. – Bakı: Mars-print, – 2013. – 244 s.
50. Mahmudova, C.E. Azərbaycan xalq və bəstəkar mahnılarının mətn xüsusiyyətləri / C.E.Mahmudova. – Bakı: ADPU, – 2014. – 122 s.
51. Mahmudova, C.E. Azərbaycan bəstəkar mahnılarında poeziya ilə musiqi / C.E.Mahmudova. – Bakı: Mars-print, – 2009. – 209 s.
52. Mahmudova, Ş.H. Musiqi palitrası / Ş.H.Mahmudova – Bakı: Nurlan, – 2003. – 224 s.
53. Muradova, A.T. Sevda İbrahimovanın “Məhəbbət işığı” fortepiano silsiləsində proqramlılıq prinsipinin təzahürü: // – Bakı: Konservatoriya, – 2020. №4 (49), – s. 41-52.
54. Mustafayeva, A.S. Bəstəkar Sevda İbrahimovanın yaradıcılığı (milli xüsusiyyətlər kontekstində): / sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru dis. / – Bakı, 2012. – 148 s.

55. Müasir musiqi haqqında esselər / tərt.ed. A.Məmmədova. – Bakı: Çağdaş As, – 2013. – 144 s.
56. Neymətli, Y.S. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında kvartet janrının inkişafı və ifaçılıq problemləri: / sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru dis. avtoreferatı. / – Bakı, 2013. – 32 s.
57. Paşazadə, S.A. Azərbaycan bəstəkarlarının tar üçün birhissəli əsərləri // – Bakı: Konservatoriya, – 2020. №1-2 (47), – s. 58-72.
58. Rzayeva, M.A. Azərbaycan vokalizlərinin səciyyəvi xüsusiyyətləri / M.A.Rzayeva. – Bakı: SkyE, – 2020. – 160 s.
59. Seyidova, S.A. Azərbaycan xalq professional musiqisi / S.A.Seyidova. – Bakı: Şirvanəşr, – 2005. – 90 s.
60. Səfərova, Z.Y. Azərbaycanın musiqi elmi (XIII-XX əsrlər) / Z.Y.Səfərova. – Bakı: Elm, – 1998. – 583 s.
61. Səfərova, Z.Y. Azərbaycanın musiqi tarixi (qısa icmal) // – Bakı: Qobustan, 2002. №1, – s. 4-24.
62. Səfərova, Z.Y. Sevdə İbrahimova haqqında düşündüklərim. Dəyərli bəstəkarımızın 70 illiyinə həsr olunan yaradıcılıq gecəsilə bağlı təəssüratlarım əsasında // 525-ci. – 2010, 27 fevral. – s. 19.
63. Yusifova, H.S. Sevdə İbrahimovanın kamera-instrumental əsərlərinin ifaçılıq xüsusiyyətlər: / sənətsünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru dis. / – Bakı, 2008. – 137 s.
64. Yusifova, H.S. Sevdə İbrahimovanın kamera-instrumental əsərlərinin ifaçılıq xüsusiyyətləri / H.S.Yusifova. – Bakı: ADPU, – 2014. – 176 s.
65. Yusifova, H.S. Sevdə İbrahimova “Poema-xatirə” // – Bakı: Musiqi dünyası, 2007. №1-2 (31), – s. 141-142.
66. Zalova, Z.Ə. Sevdə İbrahimovanın fortepiano ilə simfonik orkestr üçün konsertləri // – Bakı: Konservatoriya, – 2017. №3, – s. 95-99.
67. Zöhrabov, R.F. Bəstəkarlarımız haqqında söz / R.F.Zöhrabov. – Bakı: Şur, – 1995. – s. 83-88.
68. Zöhrabov, R.F. Muğam / R.F.Zöhrabov. – Bakı: Azərnəşr, – 1991. – 219 s.

69. Zöhrabov, R.F. Xatirə poeması // Ədəbiyyat və incəsənət. – 1982, 8 yanvar. – s. 4.

70. Zöhrabov, R.F. Bəstəkar, pianoçu Sevda İbrahimova // – Bakı: Musiqi dünyası, – 2000. №1 (2), – s. 91-92.

На русском языке

71. Абасова, Э.А. Азербайджанская ССР // История музыки народов СССР [в 5 томах]. – Москва: Советский композитор, –1969-1974. – т. 3. –с. 431-450; т 4. – с. 615-636; т 5. – с. 76-115.

72. Абасова, Э.А. Молодые композиторы Азербайджана / Э.А.Абасова. – Баку: Аз. из. дет. и юн. лит., – 1961. – 71 с.

73. Абасова, Э.А. Очерки музыкального искусства Советского Азербайджана (1920-1956), / Касимов К.А. – Баку: Элм, – 1970. – 178 с.

74. Абасова, Э.А. Узеир Гаджибеков - путь жизни и творчества / Э.А.Абасова. – Баку: Элм, – 1985. – 200 с.

75. Абаскулиева, Л.Г. Основные тенденции формирования и развития азербайджанской профессиональной фортепианной культуры: / автореферат дис. доктора философии по искусствоведению. / – Баку, 2005. – 28 с.

76. Абдуллазаде, Г.А. Композитор, пианист, педагог // Бакинский рабочий. – 2000, 20 ноябрь, – с. 5.

77. Абдуллаева, З.К. С песней по жизни // – Баку: Личность, – 2018. №1 (91), – с. 52-57.

78. Абезгауз, И.В. Развитие традиций // – Москва: Советская музыка, – 1963. №4, – с. 37-43.

79. Абезгауз, И.В. Опера «Кероглы» Узеира Гаджибекова. О художественных открытиях композитора / И.В.Абезгауз. – Москва: Советский композитор, – 1987. – 229 с.

80. Аверьянова, О.И. Романсы Рахманинова как итог изучения жанра в творчестве русских композиторов // Вопросы музыкальной педагогики / Под. ред Е.М.Царева. – Москва: Музыка, – 1981. – с. 70 - 96.

81. Агаева, Х.Г. Узеир Гаджибеков / Х.Г. Агаева. – Баку: Азернешр, – 1955. – 152 с.
82. Азербайджанская Государственная Консерватория имени Уз.Гаджибекова / составители: – Э.А.Абасова, Д.Х.Данилов, Л.В.Карагичева, К.К.Сафаралиева. –Баку: Азернешр, – 1972. – 214 с.
83. Азербайджанская музыка. Сборник статей. / – Москва: Гос.муз.изд., – 1961. – 376 с.
84. Алиева, С.Т. Фортепианный цикл «Настроения» С.Ибрагимовой / Методические рекомендации. – Баку: Азернешр, – 1988. – с. 29.
85. Ализаде, Ф.А. Верю в третью волну // – Москва: Советская музыка, – 1987. №7, – с. 15-21.
86. Арановский, М.Г. Интонация, знак и новые методы // Москва: Советская музыка, – 1980. – № 10, – с. 99-109.
87. Арановский, М.Г. На рубеже десятилетий // Современные проблемы советской музыки / Сб.статей. // – Ленинград: Советский композитор, – 1983. – с. 37-52.
88. Арановский, М.Г. Синтаксическая структура мелодии / М.Г.Арановский. – Москва: Музыка, – 1991. – 320 с.
89. Асафьев, Б.В. Важнейшие пути развития русского романса / Б.В.Асафьев. – Москва: Academia, – 1930. – с. 9 - 24.
90. Асафьев, Б.В. Путеводитель по концертам / Б.В.Асафьев.– Ленинград: Советский композитор, – 1978. – 200 с.
91. Ахмедова, М.Ф. Азербайджанская детская песня в композиторском творчестве на рубеже XX-XXI веков / М.Ф. Ахмедова. – Баку: АГПУ, – 2017. – 120 с.
92. Ахмедова, М.Ф. Национальные истоки детских песен Азербайджанских композиторов: / автореферат дис. доктора философии по искусствоведению. / – Баку, 2002. – 34 с.
93. Беляев, В.М. Музыкальная культура Азербайджана. // Очерки по истории музыки народов СССР / В.М. Беляев. – Москва: Музгиз, – 1963. – 340 с.

94. Бершадская, Т.С. Формы в вокальной-камерной музыке // Музыкальная форма / Под. ред. Ю.Тюлина. – Москва: Музыка, – 1974. – с. 312-329.
95. Бехер, И.Р. Философия сонета, или Маленькое наставление по сонету / И.Р.Бехер. – Москва: Художественная литература. – 1965. – 441 с.
96. Бехер, И.Р. О литературе и искусстве / И.Р.Бехер. – Москва: Художественная литература, – 1981. – 528 с.
97. Бобровский, В.П. Функциональные основы музыкальной формы / В.П.Бобровский. – Москва: Музыка, – 1978. – 189 с.
98. Большой энциклопедический словарь / Под. ред. Г.В.Келдыша. – Москва: Советская энциклопедия. – 1990, – 672 с.
99. Брежнева, И.В. Новые тенденции в развитии камерно-вокальной лирики // Музыкальная культура братских республик СССР: Сборник статей. / Сост: Г.В.Конькова. – Киев: Музична Украина, – 1982. – с. 69-79.
100. Васина-Гроссман, В.А. Вокальные формы / В.А.Васина-Гроссман. – Москва: Музгиз, – 1963. – 36 с.
101. Васина-Гроссман, В.А. Музыка и поэтическое слово. Часть 1. Ритмика. / В.А.Васина-Гроссман. – Москва: Музыка, – 1972. – 150 с.
102. Вестник Союза композиторов Азербайджана (1985-1986 г.) / сост: Л.Ш.Гусейнова, З.А.Дадашзаде, И.В.Либес [и др.] – Баку: Союз композиторов Азербайджана, – 1987. – 47 с.
103. Вестник Союза композиторов Азербайджана (1987 г.) / сост: Ш.Гусейнова, З.А.Дадашзаде. – Баку: Союз композиторов Азербайджана, – 1988. – 69 с.
104. Виноградов, В.С. Узеир Гаджибеков и Азербайджанская народная музыка / В.С.Виноградов. – Москва: Музгиз, – 1938. – 77с.
105. Виноградов, В.С. За дальнейший подъем национальных музыкальных культур / А.М. Григорьева // – Москва: Советская музыка, – 1978. №4, – с. 38-42.
106. Гаджибеков, У.А. О музыкальном искусстве Азербайджана / У.А.Гаджибеков. – Баку: Азернешр, – 1966. – 150 с.

107. Гаджибеков, У.А. Основы азербайджанской народной музыки / У.А. Гаджибеков. – Баку: Изд-во АН Азерб. ССР, – 1945. – 112 с.
108. Грубер, Р.И. Всеобщая история музыки / Р.И. Грубер. – Москва: Музгиз, 1960. – 488 с.
109. Гусейнова, Л.Ш. Изучая творческое наследие // Информационный бюллетень секретариата Правления Союза композиторов СССР / – Москва: Союз композиторов, – 1985. №9-10, – с. 36.
110. Гусейнова, Л.Ш. Отчитываются молодые // – Москва: Советская музыка, – 1986. №11, – 127-128 с.
111. Дадашева, Л.Р. В царстве вдохновенной музыки: // Зеркало. – 2011, 25 ноября. – с. 8.
112. Долинская, Е.Б. Музыкальный диалог времен // – Москва: Советская музыка, – 1988. №9, – с. 12-16.
113. Друбачевская, Г.Г. За действенную музыкальную критику / Г.Г. Друбачевская. – Москва: Советский композитор, – 1974. – 160 с.
114. Зейдман, Б.И. Воспитание музыковедов // – Москва: Советская музыка, – 1956. №2, – с. 59-61.
115. Зейфас, Н.М. Живой источник опыта // – Москва: Советская музыка, – 1986. №7, – с. 29-32.
116. Земцовский, И. И. Народная музыка и современность: К проблеме определения фольклора // – Москва: Современность и фольклор, – 1977. – с. 30-33.
117. Земцовский, И.И. Фольклор и композитор: теоретические этюды о русской советской музыке / И.И. Земцовский. – Ленинград: Советский композитор, – 1978. – 172 с.
118. Зохранов, Р.Ф. Азербайджанская профессиональная музыка устной традиции: мугамы-дастгах и зербы-мугамы / Р.Ф. Зохранов. – Баку: Марс-Принт, – 2010. – 458 с.
119. Зохранов, Р.Ф. Азербайджанские теснифы / Р.Ф. Зохранов. – Москва: Советский композитор, – 1983. – 328 с.

- 120.Иманова, У.И. Классицизм XX века и музыка Кара Караева: / автореферат дис. доктора философии по искусствоведению. / – Ташкент, 1990. – 28 с.
- 121.Исазаде, А.И. Музыкальный фольклор: Расцвет азербайджанского советского искусства / К.А.Касимов / – Баку: Ишыг, – 1986. – 234 с.
- 122.Исмайлов, М.Дж. Ладовые особенности азербайджанской народной музыки // Учёные записки Азгосконсерватории им. Уз. Гаджибекова / – Баку: Аз.Гос.Кон, – 1969. № 2 (7), – стр. 3-33.
123. Исмайлов, М.Дж. Народная музыка Азербайджана / Л.В.Карагичева // – Москва: Советский композитор, – 1961. – с. 5-63.
124. История Азербайджанской музыки / Э.А.Абасова [и др.]. – Баку: Маариф, – 1992. – 302 с.
125. Карагичева, Л.В. Азербайджанская ССР. Серия Музыкальная культура союзных республик. 1 изд. – Москва: Музгиз, – 1957. – 161 с.
126. Карагичева, Л.В. Кара Караев / Л.В.Карагичева. – Москва: Советский композитор, – 1960. – 296 с.
- 127.Караев, К.А. Научно-публицистическое наследие / сост: З.Ю.Сафарова. – Баку: Элм, – 1988. – 444 с.
128. Караев, К.А. Статьи. Письма. Воспоминания / сост: Л.В.Карагичева. – Москва: Советский композитор, – 1978. – 428 с.
- 129.Касимова, С.Д. Азербайджанская советская музыкальная литература / Н.И.Багиров. – Баку: Маариф, – 1986. – 264 с.
130. Касимов, К.А. Узеир Гаджибеков / К.А.Касимов. – Баку: Изд-во Аз. ССР, – 1945. – 94 с.
- 131.Касимова, Н.К. На меридианах творчества / К.А.Касимова. – Баку: Гянджлик, – 1984. – 128 с.
- 132.Керимова-Закария А.Э. «Семь сонетов» Севды Ибрагимовой //– Баку: Мусиги дюнясы, – 2018. №2 (75), – s. 20-23.
133. Кочарли, С.Т. Лексика азербайджанских баяты: / дис. доктора философии по филологии. / – Баку, 1984. – 136 с.

- 134.Кремлев, Ю.А. О месте музыки среди искусств / Ю.А.Кремлев Москва: Музыка, – 1966. – 64 с.
- 135.Крылова, А.В. Вокальный цикл. Вопросы теории и истории жанра / А.В.Крылова. – Москва: ГМПИ им. Гнесиных, – 1988. – 48 с.
136. Кулиева, Н.А. Роль и функции фортепианного ансамбля в музыкально-эстетическом воспитании учащихся детских музыкальных школ: / автореферат дис. доктора философии по искусствоведению. / – Баку, 2007. – 28 с.
- 137.Курышева, Т.А. Камерный вокальный цикл в современной русской советской музыке / Вопросы музыкальной формы. Вып.1. / Под.ред. В.В.Протопопова. – Москва: Музыка, – 1996. – с. 278-313.
- 138.Лаврентьева, И.В. Вокальные формы в курсе анализа музыкальных произведений / И.В. Лаврентьева. – Москва: Музыка, – 1978. – 77 с.
- 139.Левая, Т.Н. Советская музыка: Диалог десятилетий: Советская музыка 70-80 годов. // Сб.трудов ГМПИ. – Москва: ГМПИ, – 1985. – с. 9-29.
- 140.Мазель, Л.А. Вопросы анализа музыки / Л.А.Мазель. – Москва: Советский композитор, – 1991. – 375 с.
- 141.Мазель, Л.А. О мелодии / Л.А.Мазель. – Москва: Гос. Муз.Изд, – 1952. – 95 с.
- 142.Мазель, Л.А. О путях развития языка современной музыки // – Москва: Советская музыка, – 1965. №6, – с. 15-26; №7, – с. 6-24
143. Мазель, Л.А. Статьи по теории и анализу музыки / Л.А.Мазель. –Москва: Советский композитор, – 1982. – 327 с.
144. Мазель, Л.А. Строение музыкальных произведений / Л.А.Мазель. – Москва: Л.А.Мазель. Музгиз, – 1979. – 536 с.
- 145.Мамедов, Т.А. Традиционные напевы азербайджанских ашыгов / Т.А.Мамедов. – Баку: Ишыг, – 1986. – 352 с.
146. Мамедова, Р.А. Музыкально-эстетические особенности азербайджанских мугамов / Р.А.Мамедова – Баку: Элм, – 1987. – 51 с.

147. Махмудова, Г.Р. Генезис и эволюция остинатности в азербайджанской музыке / Г.Р.Махмудова. – Баку: Нурлан, – 2006. – 434 с.
- 148.Махмудова, Ш.Г. Тематизм азербайджанского мугама / Ш.Г.Махмудова. – Баку: Шур, – 1997. – 132 с.
- 149.Махмудова, Ш.Г. Тема как носитель драматургического процесса в мугаме: / автореферат дис. доктора философии по искусствоведению. / – Баку, 1994. – 22 с.
149. Мехтиева, Г.Т. 15 пьес для фортепиано на темы азербайджанских народных песен и теснифов // – Баку: Консерватория, – 2016. №3 (33), – с. 51-58.
150. Мирзоева, А.Г. Этюды и упражнения ансамбли для начального обучения игре на фортепиано С.Ибрагимовой [Ноты]: – Баку: АЗНЕФТЕХИМа, – 1984. – с. 42.
- 151.Михайличенко, Б.С. Теория сонетного жанра / Б.С.Михайличенко. – Самарканд: Зарафшон, – 1995. – 159 с.
- 152.Молодые композиторы Азербайджана / сост: Э.А.Абасова – Баку: Издательство Детской и Юношеской Литературы, – 1961. – 72 с.
- 153.Музыка из бывшего СССР / Сборник статей. / – Москва: Советский композитор, – 1994. – 297 с.
- 154.Музыкальная энциклопедия / Под. ред. Г.В.Келдыша. – Москва: Издательство Советская энциклопедия, – т. 2. – 1974. – 960 с.; – т. 4. – 1978. – 976 с.
- 155.Музыкально-энциклопедический словарь / Под. ред. Г.В.Келдыша. - Москва: Советская энциклопедия, – 1990. – 672 с.
- 156.Насирова, К.Я. Мелодика Кара Караева / К.Я.Насирова. – Баку: Шерг-Гярб, – 2000. – 330 с.
- 157.Нестьев, И.В. Пути взаимодействия (о взаимообогащении национальных культур) // Советская музыка на современном этапе / Статьи и интервью. Москва: Советский композитор, – 1981. – с. 18-41.

- 158.Пронин, В.А. Сонет — мир в миниатюре. Теория литературных жанров: учебное пособие / В.А.Пронин. – Москва: МГУП, – 1999. – с. 155.
- 159.Протопопов, В.В. Вариационные процессы в музыкальной форме / В.В.Протопопов. – Москва: Музыка, – 1967. – 150 с.
- 160.Савенко, С.И. Камерная вокальная музыка // История современной отечественной музыки: учебное пособие для музыкальных вузов. Вып. 3. Москва: Музыка, – 2001. – с. 365-397.
- 161.Савенко, С.И. Проблема индивидуального стиля в музыке поставангарда // Кризис буржуазной культуры и музыка. Сб.статей. Вып. 5.– Москва: Музыка, – 1983. – с. 96-112.
- 162.Сафарова, Г.Н. Формы методы использования национальной музыки в начальном фортепианном обучении детских музыкальных школ Азербайджана: / автореферат дис. доктора философии по искусствоведению. / – Баку, 2003. – 22 с.
- 163.Сеидов, Т.А. Азербайджанская фортепианная культура XX века: педагогика, исполнительство и композиторское творчество / Т.А.Сеидов . – Баку: Аз.Гос.Издат, – 2006. – 281 с.
- 164.Семенов, В.Б. Сонет. Школьный словарь литературоведческих терминов: иносказательность в художественной речи. Тропы. Стихование / В.Б.Семенов. – Москва: Просвещение, – 2002. – 156 с.
- 165.Скребков, С.С. Анализ музыкальных произведений / С.С.Скребков.– Москва: Музгиз, – 2019. –302 с.
- 166.Соколов, А.С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. Исследование / А.С.Соколов.– Москва: Композитор, 2007. – 272 с.
- 167.Солнцева, В.М. Мир Свиридова — человеческий голос: камерное вокальное творчество Г.В.Свиридова // Музыкальная педагогика. Исполнительство. Сб. статей. Вып. 7. – Москва: МГУКИ, – 2002. – с. 121-132.

168. Сохор, А.Н. Некоторые идейно-эстетические проблемы советской музыки 70-х годов // Вопросы теории и эстетики музыки. Сб.статей. Вып.15. – Ленинград: Музыка, – 1977.– с. 3-15.
169. Сохор, А.Н. О взаимодействии вокальных жанров в творчестве советских композиторов // Статьи о советской музыке. – Ленинград: Музыка, – 1974. – с. 80-99.
170. Союз композиторов СССР. Между съездами. 1968-1974 / сост: - Л.Г.Гинзбург, Я.М.Платек. – Москва: Советский композитор, – 1974. – 212 с.
171. Союз композиторов СССР. Между съездами 1974-1979 / сост: - Л.Г.Гинзбург, Я.М.Платек. – Москва: Советский композитор, – 1979. – 352 с.
172. Союз композиторов СССР. Между съездами. 1979-1985. / сост: - Л.Г.Гинзбург, Я.М.Платек. – Москва: Советский композитор, – 1985. – 352 с.
173. Способин, И.В. Музыкальная форма / И.В.Способин. – Москва: Музыка, – 1984. – с. 262-292.
174. Справочник Союза композиторов Азербайджана (сентябрь 1979 г. - июль 1984 г.). / сост: Н.А. Алиева, З.Г.Кафарова [и др.]. – Баку: Ишыг, – 1985. – 276 с.
175. Тюлин, Ю.Н. Строение музыкальной речи. / Ю.Н.Тюлин. – Л.: Музгиз, – 1969. – 173 с.
176. Цуккерман, В.А. Анализ музыкальных произведений / В.А.Цуккерман.– Москва: Музыка, – 1980. – 296 с.
177. Фархадова, Р.Д. Азербайджанский Государственный камерный оркестр / Р.Д.Фархадова. – Баку: Азернешр, – 1973. – 33 с.
178. Федотов, О.И. Основы русского стихосложения. Теория и история русского стиха: [в 2 томах] / О.И.Федотов. – Москва: Флинта: Наука, – т.2. – 2002. – 331 с.

179. Холопова, В.Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм / В.Н.Холопова. – Санкт-Петербург: Лань, – 2002. – 368 с.
180. Холопова, В.Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие / В.Н.Холопова. – 2-е изд., испр. – Санкт-Петербург: Лань, – 2001. – 496 с.
181. Холопова, В. Эстетика и психология музыкальной композиции // – Москва: Музыкальная академия, – 2011. – с. 31-38.
182. Хохлов, Ю.Н. Песенный цикл Бетховена К далёкой возлюбленной // Оркестр. Сборник статей и материалов в честь Ш.А.Барсовой. – Москва: МГК им. П.И. Чайковского, – 2002. – с. 143-158.
183. Хохлов, Ю.Н. Прекрасная мельничиха Франца Шуберта / Ю.Н.Хохлов. – Москва: Эдиториал УРСС, – 2002. – 432 с.
184. Шевляков, Е.Г. Современные проблемы русского советского лирического романса: на примере творчества С.Слонимского, Б.Тищенко, В.Гаврилина; Г.Свиридова, Д.Шостаковича // Вопросы теории, и эстетики музыки. Вып. 15. – Москва: Музыка, – 1977. – с. 153-169.
185. Шнитке, А.Г. Реальность, которую ждал всю жизнь // – Москва: Советская музыка, – 1988. №10, – с. 17-28.
186. Шостакович, Д.Д. Статьи и материалы // – Москва: Советский композитор, – 1976. – 361 с.
187. Шостакович, Д.Д. О времени и о себе // – Москва: Советский композитор, – 1980. – 375 с.
188. Шостакович, Д.Д. Съезд композиторов Азербайджана // – Москва: Советская музыка, – 1956. №6.
189. Щедрин, Р.К. Комментарии к прошлому // – Москва: Музыкальная жизнь, – 1989. №10, – с. – 4-7.
190. Эфендиева, И.М. Музыка для детей в творчестве Севды Ибрагимовой / И.М. Эфендиева. – Баку: Элм, – 2003. – 64 с.
191. Эфендиева, И.М. Новое в Азербайджанской песне / И.М.Эфендиева. – Баку: Азернешр, – 1974. – 64 с.

На английском языке

192. Cornelius, L.R. A Dictionary of Vocal Terminology: an Analysis / L.R.Cornelius. – New York: J.Patelson Music House, – 1983. – 457 p.
193. Krasov, V.V. Vocalise genre in the Sergey Rachmaninoff's works // *Religacion-revista de ciencias sociales y humanidades (Special Issue)*, – vol.4. – 2019. – №19, – p. 1094-1099.
194. Krasov, V. V. Choral vocalization and mono-vocalism: A contextual analysis // *Opción, Año 35*, – 2019. – Regular No.24. – p. 170-183

Нотография

195. Bakıxanov, Ə.M. Azərbaycan xalq rəngləri [Notlar]: / – Bakı: Azərnəşr, – 1964. – 73 s.
196. İbrahimova, S.M. Ana mahnısı [Notlar]: / Partitura. – Əlyazma. – Bakı, – 4 s.
197. İbrahimova, S.M. Bir diyarın eşqinə [Notlar]: / Partitura. – Əlyazma. – Bakı, – 1996. – 10 s.
198. İbrahimova, S.M. Deyir gözün [Notlar]: / Partitura. – Əlyazma. – Bakı, – 1998. – 4 s.
199. İbrahimova, S.M. Əbədi yurdum [Notlar]: / Partitura. – Əlyazma. – Bakı, – 1999. – 10 s.
200. İbrahimova, S.M. Əziz babam Qurban Pirimovun 125 illiyinə həsr olunur [Notlar]: / Partitura. – Əlyazma. – Bakı, – 2005. – 6 s.
201. İbrahimova, S.M. Əziziyəm. Qarışıq xor və a capella üçün [Notlar]: / Partitura. – Əlyazma. – Bakı, – 4 s.
202. İbrahimova, S.M. Gültəkin. Elegiya-Xatirə [Notlar]: / Partitura. – Əlyazma. – Bakı, – 2013. – 9 s.
203. İbrahimova, S.M. Qurbansız qalan tarım. Səs, tar və simli orkestr üçün Elegiya-xatirə [Notlar]: / Partitura. – Bakı: Mars Print, – 2011. – 9 s.
204. İbrahimova, S.M. Laylay. Səs və simli orkestr üçün [Notlar]: / Partitura. – Əlyazma. – Bakı, – 2010. – 8 s.

205. İbrahimova, S.M. Necə sevməyim səni. Səs və simli orkestr üçün [Notlar]: / Partitura. – Əlyazma. – Bakı, – 2004. – 4 s.
206. İbrahimova, S.M. Poema-ithaf. Orqan, soprano və bariton üçün [Notlar]: / Partitura. – Əlyazma. – Bakı. – 2004. – 25 s.
207. İbrahimova, S.M. Sevirəm [Notlar]: / Partitura. – Əlyazma. – Bakı, – 4 s.
208. İbrahimova, S.M. Vokal musiqi albomu [Notlar]: / I dəftər. – Bakı: Mars Print, – 2009. –144 s.
209. İbrahimova, S.M. Vokal musiqi albomu [Notlar]: / II dəftər. – Bakı: Mars Print, – 2009. –145 s.
210. İbrahimova, S.M. Yeddi sonet [Notlar]: / fortepiano ilə oxumaq üçün. – Bakı: Işıq, – 1981. – 32 s.
211. Ибрагимова, С.М. Ночь [Ноты]: / Клавир. – Рукопись. – Баку. – 2014. – 4 с.

Сайтография

212. Bəstəkar Sevda İbrahimova haqqında veriliş – “Mədəniyyət” kanalı: [Elektron resurs] / – 19 iyul, 2018. 19.08.2018.
URL : https://www.youtube.com/watch?v=G40AnMFTk_Q
213. Sevda İbrahimova. Tez gəl və Lay lay romansları: [Elektron resurs] / – 1 iyun, 2017.
<https://www.youtube.com/watch?v=t5q9CtzcDjs>
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=t5q9CtzcDjs>
214. Azərbaycan. Фольклор: [Elektron resurs] /
URL: <https://azerbaijan.az/ru/related-information/166>
215. Мамедова, Л.Б. Замечательный музыкант, чуткий педагог и удивительный человек: [Электронный ресурс] / – Баку: Harmony, – 2020. № 19.
URL: <http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txtid=413>
216. Основные направления в музыке: [Электронный ресурс] / – Кировск, 2010.
URL: http://www.kirovsk10.narod.ru/nap_muz.html
217. Петрушанская, И.Р. Вокальные циклы: [Электронный ресурс] /

URL: <https://art.sovfarfor.com/muzyka/vokalnye-tsikly>

218. Плавский, З.И. Четырнадцать магических строк: [Электронный ресурс] / – Ленинград: Изд-во Ленингр. ун-та, 1988.

URL: <http://svr-lit.ru/svr-lit/articles/plavskin-chetyrnadcat-strok.htm>

219. Соколов В.О. Жанр вокального цикла: [Электронный ресурс] / – 2004.

URL: http://www.lafamire.ru/index.php?option=com_content&view=section&id=9&layout=blog&Itemid=61&limitstart=126

220. Sharp W. The Sonnet. Its Characteristics and History : [Electronic resource]

URL: <http://www.sonnets.org/sharp-a.htm>

221. URL: https://www.peoples.ru/state/citizen/gyultekin_askerova/

222. URL: <https://azerhistory.com/?p=8374>

223. URL: <http://www.dissercat.com/content/leksika-azerbaidzhanskikh-bayaty#ixzz5VmjUhAjD>.

224. URL: <http://www.svr-lit.niv.ru/svr-lit/articles/plavskin-chetyrnadcat-strok.htm>

225. URL: http://mugam.musigi-dunya.az/ru/r/rustamov_seid.html

226. URL:

<https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BE%D0%BD%D0%B5%D1%82>

227. URL: <http://litena.ru/literaturovedenie/item/f00/s00/e0000520/index.shtml>

228. URL: <https://news.milli.az/culture/998820.html>

229. URL: <https://www.trend.az/life/culture/3517306.html>

230. URL: <https://news.day.az/culture/1408178.html>

231. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6xQqAkulyUI>

232. URL:

<https://novayaepoxa.com/v-baku-proydet-vecher-kamerno-vokalno/392969/>

233. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=UTy9nkmOyKA>

234. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=a3juekYJ2hs>

ПРИЛОЖЕНИЯ

Azərbaycan Respublikası
Mədəniyyət Nazirliyi

MƏDƏNİYYƏT TV

24

NOYABR
19:00

Kamera-vokal musiqisi axşamı

Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti,
bəstəkar **SEVDA İBRAHİMOVANIN**
vokal əsərlərindən ibarət
"Səninlədir canım mənim" adlı konserti



Solistlər:

Azərbaycan Respublikasının Xalq artisti
GÜLNAZ İSMAYILOVA (soprano)

Azərbaycan Respublikasının Əməkdar artistləri
FƏRİDƏ MƏMMƏDOVA (soprano)
SƏBİNƏ ƏSƏDOVA (mezzo-soprano)
RAMİL QASIMOV (tenor)
FƏRİD ƏLİYEV (tenor)

Fortepianoda müşayiət edirlər:
SVETLANA ƏHMƏDOVA
NİGAR HÜSEYNZADƏ
GÜNEL RƏHİMOVA
NƏRGİZ ƏLİYEVƏ



Layihənin ideya müəllifi və quruluşçu rejissoru:
musiqişünas Ayla Kərimova-Zəkəriyyə

Proqramda
S.İbrahimovanın
N.Gəncəvi, N.Həsənzadə, A.Babayev, H.Billuri, M.İbrahimov, M.Dilbazi, M.Araz,
N.Rəfibaylinin sözlərinə yazılmış vokal əsərləri səslənəcək.

trend
Day.Az
AZƏR
TAC
MILLAZ
AZpress.AZ

Примечание 1. Афиша камерно-вокального концерта композитора Севды Ибрагимовой (2021 г.)

Пример 1

Əziz babam Qurban Primovun 125 illiyinə həsr olunur

Səs, tar, fortepiano və simli orkestr üçün

Oda (2005)

Moderato Sözləri Nəriman Həsənzadəndir

Canto

Tar

Pno.

p 3 3 3

rit. **1** A tempo

rit. A tempo

2

3 *p* 3

Canto

Tar

Pno.

Canto

Tar

Pno.

3

f *3₃*

Canto

Tar

Pno.

4 *p*

1. Mə - nim ə - ziz
2. Bir öm - rün mə -

Canto

ba-bam meh ri - ban_ ba - bam can de -
na - sı ta - rın sə - siy - di Qa - ra -

Tar

Pno.

Canto

yə səs - lə - din mə - ni can ba - bam
bağ o ta - rın şah pər - də - siy - di

Tar

Pno.

Canto

sə - nin mə - həb - bə - tin_ ü - rə - yim - də -
O - dun hə - ra - rə - tin_ ü - rə - yim - də -

Tar

Pno.

5

Canto

dir. fū - sūn - kar_ sə - nə - tin ū - rə -
 dir. Sə - nin mə - hēb - bē - tin ū - rə -

Tar

Pno.

Canto

yim - də - dir sə - nin mə - hēb - bē - tin__
 yim - də - dir. O - dun hə - ra - rə - tin__

Tar

Pno.

Canto

ū - rə - yim - də - dir. fū - sūn - kar_ sə -
 ū - rə - yim - də - dir. Sə - nin mə - hēb -

Tar

Pno.

6 *f*

Canto
 nə - tin ü - rə - yim - də - dir Şu - şa -
 bə - tin ü - rə - yim - də - dir. O ço -

Tar

Pno.

Canto
 da hər yaş - da ge - dib ya - şar - dın
 bən Ba - ya - tın Ras - tın Se - ga - hın

Tar

Pno.

Canto
 Şu - şa - dan dö - nən - də ca - van - la - şar -
 Ha - lal sev - gi - siy - di sə - nə Al - la -

Tar

Pno.

7 *mf*

Canto
 din xal - qa sə - da - qə - tin__ ü - rə -
 hin Fū - sun - kar sə - nə - tin__ ü - rə -

Tar

Pno. *mf*

Canto
 yim - də - dir se - nin mə - həb - bə - tin
 yim - də - dir.

Tar

Pno.

8

Canto
 ü - rə - yim - də - dir xal - qa sə - da -

Tar

Pno.

Canto

-qə - tin__ ü - rə - yim - də - dir sə - nin

Tar

Pno.

Canto

mə - həb - bə - tin ü - rə - yim - də - dir

Tar

Pno.

mf

Canto

9 1. Bir Qur-ban ə - mi - var ta - rın sə - sin - də_____ şah əl-lər səs-lə - nir

Tar

3 3 3

Pno.

1.

Canto *f*
 şah pər-də - sin - də Bir Qur - ban ə - mi var ta - rın sə - sin də

Tar

Pno. *f*

Canto **10**
 şah əl-lərsəs lə-nir şah pər də sin də

Tar *ff*

Pno. *ff*

Canto

Tar

Pno.

This musical score consists of three systems, each featuring three staves: Canto (Soprano), Tar (Trombone), and Pno. (Piano). The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The first system covers measures 10-12. In measure 10, the Canto staff has a whole rest, the Tar staff has a sixteenth-note pattern, and the Pno. staff has a half note. Measure 11 includes a *rit.* marking and a *dim.* marking. Measure 12 features a *p* dynamic. The second system covers measures 13-14. Measure 13 includes a *pp* dynamic and a triplet of eighth notes in the Tar and Pno. staves. Measure 14 continues the triplet patterns. The third system covers measures 15-18. Measures 15-18 feature continuous triplet patterns in the Tar and Pno. staves. A box containing the number '11' is positioned above the second system. The Pno. staff in the first system includes an 8^{va} marking with a dashed line indicating an octave shift.

Canto

Tar

Pno.

Canto

Tar

Pno.

12

Canto

Tar

Pno.

13

Canto

Tar

Pno.

The first system of the musical score consists of three staves. The top staff is for the Canto (voice), the middle for the Tar (bassoon), and the bottom for the Pno. (piano). The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The Canto part is mostly rests. The Tar part has a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The Pno. part has a complex accompaniment with sixteenth notes and chords.

14 A tempo

Canto

Tar

Pno.

fū-sūn - kar sə - nā - tin - ū - rē -

A tempo

The second system continues the musical score. The Canto part begins with the lyrics "fū-sūn - kar sə - nā - tin - ū - rē -". The Tar part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Pno. part has a complex accompaniment with sixteenth notes and chords. The tempo marking "A tempo" is present.

Canto

Tar

Pno.

yim - də - dir sə - nin mə - hēb - bē - tin

The third system continues the musical score. The Canto part begins with the lyrics "yim - də - dir sə - nin mə - hēb - bē - tin". The Tar part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Pno. part has a complex accompaniment with sixteenth notes and chords.

15

Canto
 ü - rə - yim - də - dir

Tar

Pno.

Canto
 Bir Qur-ban ə - mi var ta - rın sə - sin də... şah əl - lər sə - lə - nir

Tar

Pno.

Canto
 şah pər - də - sin - də

Tar

Pno.

Canto

Tar. *f* *ff* *f* *ad libitum*

Pno. *f* *ff*

8^{va}

Canto

Tar.

Pno. *f*

(8).....

Canto

Tar. *rit.* *pp* *ppp*

Pno. *rit.* *p* *pp*

Пример 2

Ana mahnısı

Andante Sözləri İsgəndər Coşğunundur

Canto

Piano

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

==

Canto

Piano

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

The image displays a musical score for the piece 'Ana mahnısı' (Mother's Song). The score is written in 3/4 time and includes parts for Canto (Vocal), Piano, Violini I, Violini II, Viole (Viola), Violoncelli (Violoncello), and Contrabassi (Double Bass). The tempo is marked 'Andante'. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score is divided into two systems by a double bar line with two slanted lines. The first system shows the vocal line with a long note in the second measure, and the piano accompaniment with a complex rhythmic pattern. The second system shows the vocal line with a rest, and the piano accompaniment with a simpler rhythmic pattern. The instrumental parts provide harmonic support throughout.

1

Canto
Kö-nül te - li - mi din - dir se - si gör ne he - zin - dir.

Piano

1

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

==

Canto
A - na - yam, a - ma ol - maq ne gö - zöl ne çe - tin - di.

Piano

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Canto

A-na-yam men bir a-na e - ri-de - rem 0m - rü - mü

Piano

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Canto

şam ki - mi ya - na - ya - na.

Piano

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

2

Canto

Ba - la can - dan şı - rın - di

Piano

2

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

==

Canto

mə - həb - tə - ti də - rin - di, A - na - yam a - na ol - maq

Piano

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Canto

həm gō-zəl həm çe-tin-di, A-na-yam mən bir a-na

Piano

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Canto

ə-ri-də-rəm öm-rü-mü şam ki-mi ya-na-ya-na.

Piano

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

3

Canto

Piano

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

3

Canto

Kön-lüm neğ - mæ - li şe - ir o-xu-yur se - tir se - tir

Piano

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Canto

a - na-yam a - na ol-maq hem gö-zel hem çe - tin - di.

Piano

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Canto

A-na-yam men bir a-na e - ri-di - rem öm - rü - mü

Piano

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Canto

şam ki- mi ya - na - ya - na.

Piano

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Canto

Sam ki - mi ya - na - ya - na

Piano

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Пример 3

Necə sevməyim səni (2004)

Sözleri Anar Məmmədovundur

Canto

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Piano

The image shows the instrumental introduction of the piece. It consists of six staves: Canto (vocals), Violini I, Violini II, Viola, Violoncelli, and Piano. The music is in 2/4 time and D major. The piano part features a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes. The strings play a melodic line with some tremolos. The dynamic marking is *mf*.

1

1-çim-də çağ-la-yan

The image shows the vocal entry of the piece. It consists of five staves: Canto, Violini I, Violini II, Viola, and Violoncelli. The piano part is also present. The vocal line begins with the lyrics "1-çim-də çağ-la-yan". There are first endings marked with a "1" in a box. The dynamic marking is *mf*.

sev-gi gü-cün-den di-lim-da-do-la şan sev-gi sö-zün - den qəl-bim-də qoy-du- ğun

sev-gi i-zin den mən ne-ce sev - me-yim sev-me-yim se ni. Öm-rü-mün gü-nü-mün da-ya

3

ği sen - sen. He-ya-ti-min nur-lu i-ra - ği sen sen, m-r-mng-n-mn da-ya

3

ği sen sen He-ya - ti-min nur-lu i-ra - ği sen sen, g-zlgn-l-ri-min so-ra-

ǵı sen sen bū-tünöm-rüm bo-yu se-ve-cəm sə-ni. gō-zəl gūn-lə-ni-min so-ra-

ǵı sen sen bū-tünöm-rüm bo-yu se-ve-cəm sə-ni.

Na-zin bi-zi tezlez

This system contains the first four measures of the piece. It features a vocal line in the upper staff with lyrics, a piano accompaniment in the middle staves, and a grand piano section in the lower staves. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

ay-n sal-sa-da, söz-le-rin qel-bi-mi ya-ra-la-sa-da yo-lum-da tu-fan qar

This system contains the next four measures of the piece. It continues the vocal line with lyrics, the piano accompaniment, and the grand piano section. The musical notation and instrumentation remain consistent with the first system.

5

bo-ranol-sa-da Bū-tünöm rüm bo yu se-və-cəm sə ni Öm-rü-müngü-nü-mün da-ya

5

ği sən - sən. He-ya-tı minnür-lu çı-ra - ği sən sən, Öm-rü-mün gü-nü-mün da-ya-

1. *ğ*i s*e*n s*e*n H*e*-y*a* - t*i* m*i*n n*u*r-lu *ç*i-r*a* - *ğ*i s*e*n s*e*n, g*o*-z*e*l g*u*n-l*e* - n*i*-m*i*n s*o*-r*a*-

2. *ğ*i s*e*n s*e*n b*u*-t*u*n*o*m-r*u*m b*o*-y*u* s*e*-v*e*-c*e*m s*e*-n*i*. g*o*-z*e*l g*u*n-l*e* - n*i*-m*i*n s*o* r*a*-

ği sen sen bü-tünöm rüm bo-yu se ve-cemse ni. He-ya-tı min nur-lu ği-ra-

ği sen - sen Bü-tünöm rüm bo yu se ve-cemse-ni. Busev-ği a-be-di

ü-ra-yim-da-dir BÜ-tünöm-rüm bo-yu se - ve - cam se - ni

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is the vocal line, written in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It contains the lyrics "ü-ra-yim-da-dir BÜ-tünöm-rüm bo-yu se - ve - cam se - ni". The second staff is a treble clef piano accompaniment. The third staff is a bass clef piano accompaniment. The fourth and fifth staves form a grand staff piano accompaniment, with the fourth staff in treble clef and the fifth in bass clef.

The second system of the musical score consists of five staves. The top staff is the vocal line, continuing from the first system. The second staff is a treble clef piano accompaniment. The third staff is a bass clef piano accompaniment. The fourth and fifth staves form a grand staff piano accompaniment, with the fourth staff in treble clef and the fifth in bass clef. The system concludes with a double bar line.

Пример 4

Sevirəm

Sözleri Əli Karimindir

The musical score is divided into two systems. The first system includes parts for Flute, Oboe, Violini I, Violini II, Viola, Violoncelli, Contrabassi, Canto, and Piano. The Flute and Oboe parts feature a rhythmic pattern of eighth notes. The string parts (Violini I, Violini II, Viola, Violoncelli, and Contrabassi) play a steady eighth-note accompaniment. The Piano part provides harmonic support with chords and a bass line. The Canto part is currently silent. The second system continues the instrumental parts, with the Flute and Oboe playing more complex rhythmic patterns. The string parts continue their accompaniment, and the Piano part provides harmonic support. The Canto part remains silent. The score concludes with a double bar line.

Flute

Oboe

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

Canto

Piano

Bağ - n - ma sap - gü - mü - he - r - et - xan - ce - ri bağ - n - min ağ -



Flute

Oboe

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

Canto

Piano

- ri - si - er - şe da - yan - di. da - yan - di. Dö - nü - ş - ba -

Flute

Oboe

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

Canto

Piano

xar - sa_ e - gər_ göz - le - rin bu a - x_ gər_ ya - ra - lar sa - ga -

Flute

Oboe

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

Canto

Piano

ba - caq - sdi dö - nüb_ xoş_ ba - xar - sa_ e - gər_ göz - le - rin

Flute

Oboe

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

Canto

Piano

bu a - gir ya - ra - lar sa - ga - la - çaq - dur Kim se - var,

Flute

Oboe

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

Canto

Piano

kim se - var kim se - fer se - ni. Var i - se

Flute

Oboe

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

Canto

Piano

sa - fin sa - y - le - man, tak. Se - vi - rem

Flute

Oboe

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

Canto

Piano

se - vi - rem se - vi raç se - ni. Se - vi - rem

Flute

Oboe

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

Canto

se - vi - ram bu dūn - ya - da tak tak.

Piano

1. 2.

Flute

Oboe

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

Canto

Bu dūn - ya - da tak, bu dūn - ya - da tak.

Piano

Пример 5

Deyir gözün (1997)

Sözleri Hikmet Zıyanındır

Moderato

Canto

Piano

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Moderato

Canto

Piano

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

1

Canto

1. Öz eş qi - mi aç - ma - ğa Xə - ya - lim min söz se - çir
 2. Na o - lar sən da - niş - ma da - ni - şan qel - bi - miz - dir

Piano

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

==

Canto

A - liş - ma - ğa yan - ma - ğa si - nem sön - mez göz se - çir
 Na o - lar sən a - liş - ma mən yan - sam hə - si - miz - dir

Piano

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Canto

Din-mir sen_ ba - xiş - la - rın pı-çıl-da - yır_ bu sö - zü

Piano

mf

Violini I

mf

Violini II

mf

Viole

mf

Violoncelli

mf

Contrabassi

mf

Canto

ça-ti lan - da_ qaş - la - rın se-vi rem_ de - yir gö - zün

Piano

mf

Violini I

mf

Violini II

mf

Viole

mf

Violoncelli

mf

Contrabassi

mf

2

Canto
se vi rəm de-yir gö-zün Se-ni se - vi-rəm kəl məm

Piano
cresc. *f*

Violini I
2

Violini II
f

Viole
f

Violoncelli
f

Contrabassi
f

Canto
a-şq te - bim-den ke - çir mendi lim - le_ de - yi - rəm

Piano

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Canto

se - nin qel - bin - den ke - çir

Piano

ff

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Canto

Piano

mf

Violini I

mf

Violini II

mf

Viole

mf

Violoncelli

mf

Contrabassi

mf

Canto

din-mir sən ba-xış - la - rın

Piano

f

Violini I

f

Violini II

f

Viole

f

Violoncelli

f

Contrabassi

f

Canto

pi-çıl da - yır_ bu sö - zü ça-tı- lan - da_ qaş - la - rın

Piano

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Canto

se - vi - rem de - yir gö - zün 3 ça - ti - lan - da_ qaş - la - nn

Piano

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

Canto

ça - ti - lan - da_ qaş - la - nn 3 ça - ti - lan - da qaş - la - nn

Piano

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

Canto

se-vi rəm de - yir gö - zün.

Piano

f

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

Canto

Piano

dim. *pp*

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.

dim.