

Интонационно-ладовые особенности вокальных циклов С. Ибрагимовой

Керимова-Закария Айла Эхтирам гызы, докторант
Бакинская Музыкальная Академия имени У.Гаджибейли (г. Баку)

Представленное исследование посвящено анализу интонационно-ладового языка вокальных циклов С. Ибрагимовой. В рамках исследования автор проводит анализ песен композитора, вошедшие во все её циклы. В центре внимания автора проблема взаимосвязи азербайджанской традиционной музыки и интонационного языка в песнях С. Ибрагимовой. Эта проблема в исследовании освещена с нескольких аспектов. Автор выделяет основные интонации, в которых проявляется связь музыкального языка композитора и традиционного музыкального искусства Азербайджана.

Ключевые слова: вокальный цикл, интонация, мелодия, национальные традиции, лад.

Севда Ибрагимова — выдающийся азербайджанский композитор, продолжившая в своём творчестве лучшие традиции академического музыкального искусства нашей страны. К какому бы жанру не обращалась композитор, в каждом её музыкальном творении ощущается глубинная связь с национальными корнями. Опираясь в своей музыке на традиции азербайджанской фольклорной и профессиональной музыки устной традиции, а также на завоевания национальной композиторской школы, С.Ибрагимова в тоже время всегда находит новаторский подход в использовании этих традиций. Тем самым композитор во всех своих опусах сохраняет имя подлинно современного автора, создающего произведения актуальные и созвучные сегодняшнему времени.

Обратившись к исследованию вокального творчества С.Ибрагимовой, мы смогли убедиться, что описанное выше свойство стиля композитора проявляется буквально во всех характеристиках музыкального языка её произведений. В частности, опора на национальности традиции в совокупности с новаторской трактовкой становится основным качеством ладотонального языка композитора.

Однако прежде чем представить выводы, сделанные нами относительно вопроса ладовой основы вокальных циклов С.Ибрагимовой, хотелось бы немного остановиться на особенностях азербайджанской ладовой системы. Азербайджанская ладовая система такой, какой она существует в настоящее время, впервые подробно была проанализирована и систематизирована гениальным азербайджанским композитором, основоположником азербайджанской академической музыки, выдающимся учёным-исследователем Узеиром Гаджибейли в его капитальном труде «Основы азербайджанской народной музыки» [1]. Семь основных и три побочных азербайджанских лада составляют основу всей азербайджанской традиционной музыки. Существенным отличием азербайджанских ладов от европейских является тетрахордовость строения. Данная особенность приводит к тому, что создаётся возможность для одновременного и равноправного существования в рамках диатоники одного произведения двух звуков с различной альтерацией. Кроме того, азербайджанские лады обладают свойством осуществлять прямую взаимосвязь эмоционального содержания музыкального произведения и его ладовой принадлежности. Наконец, специфика азербайджанских ладов подразумевает наличие определённых инто-

наций и интонационных комплексов, появление которых в мелодике произведения и выявляет ладовую сущность сочинения. Поэтому обратившись к анализу ладовой основы вокальных циклов С.Ибрагимовой, мы одновременно исследовали интонационные особенности мелодической линии миниатюр, как одного из коренных свойств ладовой основы азербайджанской музыки.

Анализ ладовой основы вокальных циклов С.Ибрагимовой демонстрирует органическое слияние в нём классических традиций, некоторых ведущих тенденций современной академической музыки, а также азербайджанских национальных традиций. 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.

С этой точки зрения очень показательным является тот факт, что интонационно-ладовые характеристики в разных вокальных циклах С.Ибрагимовой несколько отличаются друг от друга. Наиболее традиционными эти характеристики оказываются в миниатюрах вокального цикла «Dəniz, gıy, 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».

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 структурные особенности вокальных циклов 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 слож-

ных форм. С.Ибрагимов 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. В целом ладотональная переменность — свойство весьма характерное для музыкального языка многих композиторов последнего столетия. Характерно, что в этой связи большинство из них даже отказываются от выписывания ключевых знаков. Севда Ибрагимов в этом вопросе остаётся верна многовековой традиции. Однако смену лада либо тональности композитор может подчёркивать изменением ключевых знаков (как в миниатюрах “Sevgi ilham kimidir”, “Gylə bilərsən”, “O sənsən” из цикла «Лирические миниатюры», “Bir dəfə gəlirik bu dənyaya biz”, “Fikrimdə yaşayırsan” из цикла «Семь сонетов», вокализы №№1,3 из цикла «Четыре вокализа») или может поручать изменения лада и тональности случайным знакам альтерации.

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

Интересный приём переменности лада демонстрирует начало развития Вокализа №1 из 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 перемены параллельных мажора и минора (F-dur, d-moll). Вместе с тем опора на квартность в развитии мотивов мелодии напоминает о тетрахордовости азербайджанских ладов. А подобные перемены в такой же мере могут быть отнесены к сфере переменности между ладами Раст и Шур.

Интересно, что наиболее однозначные с точки зрения ладовой основы в вокальных циклах С.Ибрагимовой являются те миниатюры, в которых интонационное развитие связано с ладом Раст. В качестве примеров здесь можно обратиться к седьмому сонету “Nəyat istəyirəm həyatdan” 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. 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.Ибрагимов 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 “Tapacaq səni” из цикла «Dəniz, gənc, 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.

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 Севда 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 диэзную тональную сферу. Точно также эпизод выделяется своей ладовой характерностью. В развитии мотивов, составляющих мелодическую линию данного эпизода, легко угадываются интонации лада Шюштер.

Весьма интересное ладовое развитие можно наблюдать в одном из фрагментов сонета “Bir dəfə gəlirik bu dnyaya 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 мелодию первой, но на иной высоте (на м3 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 циклов С.Ибрагимовой. Так, в пьесе “Səni qadın zağır” вокального цикла «Лирические миниатюры» в первых же фразах угадываются контуры интонаций, напоминающих интонации лада Чаргях. Вместе с тем сама мелодика не направлена на 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 цифрой 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 характерность музыкального языка Севды Ибрагимовой, как показал анализ, проявляет себя 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.

Литература:

1. Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки. Б., Азгосиздат, 1957, 113 с.