

SEVARA KADIROVA
СЕВАРА КАДЫРОВА

ZAMONAVIY
XOR MUSIQASIDA
FAKTURANING O'ZIGA
XOS XUSUSIYATLARI

ОСОБЕННОСТИ
ФАКТУРЫ
В СОВРЕМЕННОЙ
ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ

**ЎЗБЕКИСТОН РЕСПУБЛИКАСИ МАДАНИЯТ ВА СПОРТ
ИШЛАРИ ВАЗИРИЛИГИ
РЕСПУБЛИКА МЕТОДИКА ВА АХБОРОТ МАРКАЗИ
ЎЗБЕКИСТОН ДАВЛАТ КОНСЕРВАТОРИЯСИ
Хор дирижёрлиги кафедраси**

С.П.Кадырова

**«ЗАМОНАВИЙ ХОР МУСИҚАСИДА
ФАКТУРАНИНГ ЎЗИГА ХОС ХУСУСИЯТЛАРИ»
(Олий ва ўрта таълим муассасалари учун услубий қўлланма)**

**«ОСОБЕННОСТИ ФАКТУРЫ
В СОВРЕМЕННОЙ ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ»**

Методическое пособие для средних и высших образовательных учреждений.

Тошкент 2012

Ўзбекистон давлат консерваториясининг Илмий услубий Кенгаши томонидан нашрга тавсия этилган.

Масъул муҳаррир – Л.Х.Джумаева, профессор.

Такризчилар:

И.Г.Галущенко, с.ф.н, профессор

А.Х.Хакимова, с.ф.н., профессор

Б.В.Шомахмудова, в.б.профессор

Ушбу услубий қўлланмада турли халқлар, шу жумладан ўзбек миллий мактаб композиторларининг замонавий хор асарлари материаллари асосида фактура турлари кўриб чиқилади. Асосий диққат замонавий хор фактураларининг ўзига хос шакллариغا, оригинал баён этиш усуллари ва кўпобразли турларнинг боғланишига қаратилган.

Мазкур иш мусиқий академик лицей ўқитувчилари ҳамда композиторлик ва мусиқа назарияси мутахассислиги бўйича таҳсил олаётган ўқувчилар, олий мусиқий таълим муассасаларининг хоршунослик курси ўқитувчи ва талабалари учун мўлжалланган. Шунингдек хор дирижёрлиги мутахассислиги бўйича ижрочилик таҳлилини ёритишда тавсия этилади. Такдим этилаётган қўлланма хормейстерларга уларнинг амалий профессионал фаолиятларида ҳам фойдалидир.

В настоящем методическом пособии рассматриваются типы фактуры в современных хоровых произведениях на материале сочинений композиторов различных национальных школ, в том числе и узбекской. Внимание сконцентрировано на своеобразных формах современной хоровой фактуры, оригинальных способах изложения, многообразных типах их сочетания.

Данная работа предназначена преподавателям и учащимся музыкальных академических лицеев по специальностям композиция и теория музыки, педагогам и студентам музыкальных вузов в курсе хороведения, рекомендуется при написании исполнительского анализа по предмету специальности хоровое дирижирование. Предлагаемое пособие полезно также в методическом отношении хормейстерам в их практической профессиональной деятельности.

Given textbook analyzes types of textures in modern choral works on the material compositions of composers of the different national schools, including Uzbek. Attention focuses on the distinctive forms of modern choral textures, original method of presentation, diverse types of combinations.

This textbook is intended for teachers and students of music academic lyceums in the field of composition and music theory for teachers and students of music schools in the course of choral studies, recommended for writing on the subject of performance analysis of specialty choral conducting. Proposed textbook is also useful from the methodological standpoint for choirmasters in their practical professional activities.

Кириш

Хоршунослик курсида хор асарлари фактурасини ўрганиш асосий омиллардан бири ҳисобланади. Хор фактураси ўзининг спецификасига эга бўлиб, жуда хилма-хил, бир овозликдан тортиб кўп овозли муסיқий матонинг турлича кўринишларини қамраб олган. У кўп маъноли тушунча бўлиб, бугунги кунда маълум бир мазмун, овозлар мутаносиблиги, уни ташкил қилувчи компонентларнинг ўзаро алоқасига боғлиқдир. «Фактура (лот. *Faktura* – ишлаб бериш, *facto* – бажараяпман, қилаяпман маъноларида) – муסיқий асарнинг техник тузуми, унинг муסיқий матнини юзага келтирувчи муסיқий талқин воситаларнинг йиғиндисидир¹».

Табиатан инсоннинг куйлаши бир овозлидир, хор санъати эса жамоавий талқин тамойилига асослангандир. Кўповозли хорнинг илк кўриниши гетерофония ҳамда жўр овозли полифония ҳисобланади. Муסיқий санъатнинг тарихий ривожланиши жараёнида хор фактураси ўзгарувчан, хилма-хил ёзма усуллар билан бойитилиб бориб, замонавий муסיқада янги сифатларни кашф этди. Замонавий хор фактурасининг асосий қонуниятларига қуйдагилар тегишлидир:

тарихий шаклланган фактура турларининг қўлланилиши;

- аралаш фактура турларини эгаллаш;
- хор фактурасида тембр – бўёқли факторларнинг ўсиши;
- янги фактура турларининг юзага келиши.

Замонавий хор фактурасининг талқини хилма – хилдир: монодиялилик, ўта кўповозлилик, пуантилизм, диагоналлилик, сонорика – сонористика, колористика. Композиторлар таянадиган асосий шакл турлари ўзгармасдан қолади, аммо муסיқий тил, гармония, куйчанлик, ритмика мураккаблашади. Шунингдек турли фактура ечимлари юзага келадики, улар идрок этишни кучайтиради. Мисол тариқасида монодияли, аккордли ва полифоник кўринишга эга бўлган речитативли хор фактурасини келтириш мумкин. Бу ўз навбатида стилистика, жанр ва композитор тафаккури билан боғлиқдир. Замонавий хор муסיқасида

¹ Живов В. Хоровое исполнительство. Теория. Методика. Практика. М., 2003. 90с.

хорнинг чолғу сифатида қўлланилиши ҳам учраб туради. Худди речитативли сингари, чолғу хор фактураси темброфоника билан боғлиқдир. Замонавий муסיқада темброфактура алоҳида ўринга эга. «XX аср иккинчи ярмидаги муסיкий тилда дастлаб ижрочилар ижодига тегишли бўлган: артикуляция ва товуш ҳосил қилиш усуллари унсурларнинг ривожини биринчи ўринга кўтарилди. Оғзаки ва график партитуралар юзага келди. Товуш параметрларининг жадал ривожланиши сонорика – тембр эффектлари муסיкий композициянинг асосига айланган тембрлар муסיқасининг пайдо бўлишига олиб келди². Колористик – сонорли усуллар турли жанрдаги асарларда кенг қўлланилади. Масалан: глиссандоли хитоблар, нидолар, кластерлар кетма – кетлиги, мураккаб товушларда чўзимли унли товушлар, тасвирий усуллар – қўнғироқ товушини, кушлар сайрашини ҳосил қилиш, йиғи – зорланиш эффектлар, стереофонли эффектлар – хор массаларида диалог ва овозлар кетма – кетлиги, фонли эффектлар – чапак, оёқ товушлари, тил ёрдамида товушлар ҳосил қилиш.

Замонавий хор асарларига туркумлилик ёки концертлик хос бўлиб, турли жанрларнинг синтетик бирлашиши ва аралашувига сабаб бўлди. Замонавий хор ёзувининг аҳамиятли томонларидан яна бири шундаки, бир асарнинг ўзида турли хилдаги фактураларнинг мужассамланганлигидир. Фактуранинг тез – тез ўзгарувчанлиги, кластерлар нақдлиги, алеаторика фрагментлари, метроритмик алмашинувлар, ягона метрнинг йўқлиги, кўпладлик, кўптоналлик – буларнинг барчаси асарнинг товуш хусусиятларида мураккаб масалаларини намоён этиб, хормейстердан мазкур мавзуни ўрганишда услубий асосланган ва аналитик ёндашувни талаб этади.

Хор санъатининг барча ривожланиш босқичларида асосий масалалардан бири инсон маънавий дунёсининг бойитиши, инсонга дунёни ўраб турган гўзаллик, нафосатни идрок этишга ундаш. Шу муносабат билан кўп сонли замонавий хор адабиётлари орасидан шарқона фалсафий мазмундаги юқори ғоявийлиги билан ажралиб турувчи – М.Бафоевнинг Ж.Камол шеъри асосида ёзилган “Аллома”, П.Медюлянованинг Аҳмад Яссавий шеъри асосида ёзилган “Жемчужины мудрости” (“Донишмандлик дурдоналари”) ҳамда А.Соколовнинг

² ХолоповаВ. Формы музыкальных произведений. СПб, 2001, с.

“Поэма на стихи Ф.Г.Лорка”, М.Шухнинг “Искушение светлого ангела” асарлар танлаб олинган. Асарлардаги мураккаб мазмун композиторларнинг янги фактура турларини, янги товуш имкониятларини топишларига тurtки бўлди. Бу эса ўз навбатида хор ижрочиларидан талқиннинг замонавий усулларини, тембр товуш бўёқлари ва кўп тембрлилик, товуш ҳосил қилишнинг турли ифодавий усулларини топишни талаб этади.

I бўлим.

Хор фактураси асосий турларининг характеристикаси

Хор асарларидаги фактуралар чолғу фактураларидан фарқланади. Бу ўз навбатида хор ижрочилигининг бир қатор ўзига хосликлари билан боғлиқ.

1. Куйловчи овознинг овоз ва техник имкониятлари билан боғлиқ чекланишлар.

Баъзи композиторлар хорга чолғу оркестрига сингари муносабатда бўлишади, овоз – бу чекланган имкониятларга эга ва инсон физиологияси билан боғлиқ бўлган майин ва нозик чолғудир.

Маълум баланд ёки паст тесситураларнинг тезда қўлланилиши овоз пайларининг тез толиқишига олиб келади, бу ўз навбатида товуш сифати ва хор тузилишининг софлигида намоён бўлади. Баъзи асарларда четдаги регистрларнинг асар бошланишида, биринчи тактлариданок қўлланилиши ижро учун мураккаб.

Хор овозларининг диапазони:

Сопрано: 1 – октава “до”дан 3 – октава “до”гача, ишчи диапазон: 1 – октава “ми”дан 2 – октава “си бемоль”гача.

Альтлар: кичик октава “фа”дан 2 – октава “фа”гача, ишчи диапазон кичик октава “соль”дан 2 – октава “ми”гача

Тенорлар: кичик октава “до”дан 2 – октава “до”гача, ишчи диапазон кичик октава “ми”дан 2 – октава “ля”, “си бемоль”гача.

Баслар: катта октава “ми”, “фа”дан 1 – октава “ми”, “фа”гача, ишчи диапазон катта октава “фа”, “соль”дан 1 – октава “ре”, “ми бемоль”гача.

2. Хор таркиби.

Катта хор учун ёзилган асарлар сифат жиҳатидан катта мустаҳкамликни талаб этганлиги боис камер таркибдаги хорларда куйланмайди. Ва бунинг акси, камер ва акварелли (хусусан хор миниатюралари) янграшни талаб этувчи асарлар катта хорда туслар майинлигини йўқотади.

Хорнинг сон таркиби:

Кичик хор 12 – 16 кишидан иборат

Камер хор 20 тадан – 30тагача кишидан

Ўртача хор 40 тагача кишидан

Катта хор 80 – 100 тагача бўлган кишилардан иборат бўлиши мумкин. Хор асарларининг фактураси, шунингдек партиялар сонига ҳам боғлиқ, улар икки, уч, тўрт овозли бўлишлари мумкин, *divisi* (дивизи) қўлланилиши натижасида 48 тагача етиши мумкин (икки – уч хорли асарлар).

3. Чолғу жўрлигининг мавжуд ёхуд мавжуд эмаслиги

Замонавий хор мусиқасида жўрнавозликнинг мавжудлиги ғоя – фикрларнинг кўпқирралилиги билан боғлиқ равишда характерланади. Кўпинча композитор бутун оркестрни эмас, балки унинг таркибидаги маълум бир гуруҳларни ёки чолғуларни қўллайди. Композиторларнинг оркестр гуруҳидан у ёки бу чолғуни танлаши хор ва унга жўр бўлувчи чолғу ўртасида янги ва оригинал муносабатларни топишга бўлган интилишига қаратилади.

Чолғу жўрлигининг йўқлиги ижрочи олдида бутун асар давомида сақланиб турадиган интонацияли тузилманинг софлигига катта эътибор билан боғлиқ бўлган мураккаб бир вазифани қўяди. Замонавий мусиқада композиторлар кўпинча температураланмаган тартибга, шовқинли ва стереофонли эффектларни маълум баландликда ва унинг фиксациясиз қўллашга мурожаат қилишади. Композиторларнинг чолғу жўрлигисиз хор куйларида замонавийликни қидиришлари хор матнини бойитса, шу билан бирга янграш жараёнини мураккаблаштиради.

4. Мусиқий ва шеърый матннинг ўзаро боғланиши

Хор асарларининг мусиқий шакл жиҳатидан таҳлилида адабий матн таҳлили биринчи ўринга қўйилади, сабаби сўзли матн мусиқий шаклга маълум даражада таъсир кўрсатади. Матн ва мусиқа ўртасидаги муносабат мазмун, жанр, композиторнинг индивидуал идроки билан боғлиқдир. Ифодавий вазифаларни овозлар ўртасидаги фактура – функционалли алоқалар вариантлари (масалан, хор партияларида ритмик номуносабатли бажарувчи турли метроритмик тузилмаларининг ўрни) ўсиб боради.

XX аср мусиқасида кўплаб замонавий композицияларда учрайдиган турли хил ифодавий – тасвирий услублар глиссандоли нидолар, речитативлик, сонорли (тембрли) эффектлар қўлланилади.

В.Холопованинг аниқлашича: “Фактура – овозлар ўртасидаги феъл (характер) ва ўзаро алоқаларни инобатга олувчи мусиқий мато тузилмасидир”. Хор фактураси таҳлилига биз уни қуйидагича кўрамиз: тузилма – турли хил фактураларининг қўлланилиши (гетерофонли, полифоник, гомофонли ва б.); овозларнинг ҳам сон жиҳатидан (уч, тўрт овозли фактура ва б.) ҳам овозларнинг тематик пландаги аҳамиятлилиги жиҳатидан ўзаро алоқаси;

характер – образ – жанрли, тематика билан боғлиқ фактура. Фактура бирор бир тарихий ёки миллий услубнинг ифодаси бўлиши мумкин.

II бўлим.

Замонавий хор асарларининг фактура турлари

Фактуранинг куйчан монодияли тури – куйнинг битта хор партиясида келиши. Мисол тариқасида В.Гаврилиннинг “Ҳарбий кўшиқлар”идаги №7 баслар хорини келтиришимиз мумкин. Бу ерда композитор табиий ладли мелодизм қўллайди. Бу каби фактура тури асосан халқона тасвир (бўёк)ни ифода этиш мақсадида қўлланилади:

♩ = 60

1

I Choro bassi

II

p

По-шёл сол-дат, да о-гля-нул-ся, встал на о-ко-ли-це се-ла. И тут над кры-ше-ю те

2

По-шёл сол-дат да о-гля

со-вой звез-да вы-со-ка-я взо-шла, и тут над кры-ше-ю те-со-вой звез-да вы-со-ка-я взо-шла.

Замонавий хор мусиқасида баъзан монодияли фактуранинг дифференцияланган тури учраб туради. Унинг моҳияти шундаки, ундаги алоҳида сўзлар ёки бўғинлар дивиз (divisi)лар партиялари бўйича мослаштирилади. Бу каби фактурага Н.Сидельниковнинг “Разбойная песня”нинг бошланиш қисми мисол бўла олади. I Баслар партиясидаги куй II Басларга ўтади ва кетма – кет бир партиядан иккинчи партиёга ўтиб ягона мазмунли йўналишни ташкил этади. Шу тариқа, бас партияларининг ички фаол ҳаракати туфайли мусиқанинг тегишли характерига эришилади:

Allegro e leggiero

Сидельников

T.

I

В.

II

p

Ты взой-ди, крас-но сол... ты взой-ди, ты взой-ди, ты взой-ди,

p

Ты взой-ди, нуш-ко. ты взой-ди,

Бир нечта партиялардаги унисон композиторлар томонидан тембрларни аралаштириш орқали қўлланилади. Бу композиторнинг фикрига кўра бир хилдаги

ёки турли хилдаги тембрларнинг бирлашмаси бўлиши мумкин. Масалан, Ф.Пуленк «Messe en sol majeur»даги Agnus Dei хорида сопрано ва басларнинг турли хилдаги тембрларини бирлаштиради, сўнг улар бир хилдаги (сопрано ва тенор) тембрлар билан алмаштирилиб, кейинчалик турли уйғунликда берилади. Фактуранинг мазкур тури тембр бўёқларнинг юксак хилма – хиллигига эришиш имконини беради:

[Tres pur, tres clair et modere] ♩ = 64

tutti 2

Soprano

Alto

Tenor

Bass

A - gnus A - gnus De - i A -

A - gnus A - gnus De - i

2. *pp tres sourd.*

S.

A.

T.

B.

gnus De - i

gnus De - i

gnus De - i

gnus De - i

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

Mi - se - re -

Mi - se - re -

Хорал тузилмали фактура хоралга специфика жиҳатдан ўзига монанд бўлган моноритмик асосдаги мавзуийликка асосланади.

Divisīларнинг қўлланилиши куй йўналишининг кўп қиралилиги муносабати билан улкан музиқий талқинни яратишга имкон беради:

27 *f subito*

S. San - ctus Do - mi - nus De - us Do - mi - nus

A. San - ctus Do - mi - nus De - us Do - mi - nus

T. San - ctus Do - mi - nus De - us Do - mi - nus

B. San - ctus Do - mi - nus De - us Do - mi - nus

Гомофон – гармоник фактура – куй давомида асосий овоз етакчи, қолганлари қоида бўйича кўп ритмли гармоник фонни ташкил этувчи овозларнинг бирлашмасидир. Замонавий хор патитураларида бу каби фактура тез – тез учраб туради. Унда жўр овозлар моноритмик остинатоли тузилмага эга бўлса, яккаҳон партия Р.Мануэлнинг «Alleluia» хоридаги сингари ритм жиҳатидан ҳаракатчанлиги билан ажралиб туради:

Reverently *mp* Ralph Manuel

S. Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, O!

A. Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia,

T. Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia,

B. Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia,

Имитацион полифония – турли овозларда бир мавзунинг янграшига асосланади. Турли хил имитацияларнинг қўлланилиши хор ижросига ёрқин мусиқий образ, тембрли бўёқ бахш этади. Мисол тариқасида Р.Мануэлнинг «Alleluia» хоридан фрагмент келтирилади:

S. *cresc.* *f* *div.* *f* Al - le - lu -
 ia! Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia.
 A. *f* Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia,
 T. *f* Al - le - lu - ia Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu -
 B. lu - ia Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu -

Имитация воситаси орқали акс – садо (эхо), бирин – кетин келадиган айтим эффектларини вужудга келтирувчи фактура замонавий хор музикасида кенг тарқалган фактура турларидан ҳисобланади. Фактуранинг бу тури асосан композиторлар томонидан жанрли бўёқ, табиатнинг лирик тасвирини акс эттириш учун фойдаланилади. В.Рубиннинг “Веселимся кружимся” хорида халқ хаётининг ранг - баранг чизгилари ёрқин намоён этилган. Хор овозларининг бир – бири билан жўрлашиши қувноқ хоровод ҳолатини юзага келтиради.

S. *f* Маль - чи - ки да де - воч - ки, А... а...
 A. *p>* А Маль - чи - ки да де - воч - ки, яс - ны - е звез - доч - ки,
 T. *f* Маль - чи - ки да де - воч - ки, А... яс - ны - е звез - доч - ки,
 B. *p>* А Маль - чи - ки да де - воч - ки, а...

С. *mf* яс - ны - е звез - доч - ки. *f* Крас - но - е сол - нце, *p* а...

А. *p* а... *p* А... *mf* Крас - но - е сол - нце,

Т. *p* а... *f* Крас - но - е сол - нце, *p* а...

В. яс - ны - е звез - доч - ки. *p* А... *mf* Крас - но - е сол - нце,

Контрастли полифония – бу контраст овозларнинг уйғунлигидир. Ёндош куйдага овоз ёхуд жўр бўлаётган куйнинг ўзига хослигини ифода этади, ёхуд мавзу жихатидан мустақил бўлиб, ифодавийлиги нуқтаи назаридан асосий куйга ўрин бермайди. Ҳар бир партиянинг мустақил бўлиши хорнинг умумий янграши ажойиб ички яхлитлиги ва овозларнинг уюшқоқлиги билан ажралиб туради. Мисол тариқасида Ф.Янов-Яновскийнинг «In Memoriam» асари ўрта қисмини келтиришимиз мумкин:

S. *p*
 Chris - te e - le - i - son, Chris - te e - le - i - son. Chris - te, Chris - te
 A. *p*
 Chris - te e - le - i - son. Chris - te, Chris - te
 T. *p*
 e - le - i - son, e - le - i - son, Chris - te e - le - i - son, Chris - te e - le - i -
 B. *p*
 e - le - i - son. Chris - te, Chris - te, Chris - te.

Жўр овозли полифония – куйнинг бир вақтда турли вариантлардаги талқинидир. Улар асосий овозга ҳам таянч, ҳам қарама – қарши бўлиши мумкин. Фактуранинг бу тури лирик – фалсафий, рефлексли ҳолатни намоён қилиш учун қўлланилади. С.Слонимскийнинг «Печальное сердце мое» хорида вокализ жўр овозлардан фойдаланиш хор куйининг ифодавийлигини кучайтиради:

Andante (solo) cant. *pp* *p* *pp* *p* (tutti)

S A - Пе - чаль-но-е серд-це мо-е, пе- чаль-но-е серд-це мо-е... (закр. ртом)

A A - (закр. ртом)

T (solo) *mf* cant. Пе- чаль-но-е серд-це мо-е, ах, бе-зо

B

Кўп ҳолларда замонавий хор муסיқасида овозларнинг қуюқлашувини ҳосил қилиш мақсадида хор овозларига секин – аста қўшилиб борувчи ва бунинг акси, аста – секинлик билан сўниб борувчи аккорд қатламли фактура учраб туради. Аккордли фактурада хор овозларининг кетма – кет қўшилиши динамик янграш ва унинг мустаҳкамлигини кучайтиришига замин яратади. Мисол сифатида Д.Омонуллаеванинг хор учун Симфониясидан IV қисмини келтиришимиз мумкин. Унда хор тароватининг мустаҳкамлиги шеърий матннинг образли мазмунини акс эттиришга имкон беради:

f *cresc.*

S О - қи-бат туп - роқ - миз, О - қи-бат туп - роқ - миз, О - қи-бат туп - роқ - миз, май - са-миз эй дўст.

A О - қи-бат туп - роқ - миз, О - қи-бат туп - роқ - миз, О - қи-бат туп - роқ - миз, май - са-миз эй дўст.

T О - қи-бат туп - роқ - миз, О - қи-бат туп - роқ - миз, О - қи-бат туп - роқ - миз, май - са-миз эй дўст.

B О - қи-бат туп - роқ - миз, О - қи-бат туп - роқ - миз, О - қи-бат туп - роқ - миз, май - са-миз эй дўст.

М.Бафоевнинг «Аллома» поэмасидан «Боғдод» хорида овозларнинг қўшилиши ва фактуранинг мустаҳкамлиги билан боғлиқ мантиқий ижрочилик масалалари аралаш ёзув тури ёрдамида ҳал этилади. Овозларнинг имитацияли ўтилиши вертикал тизимни ҳосил қилувчи мустаҳкам аккордга мужассамланади:

Allegro

S.

A.

T. *mp*

B. *p*

Са-лом бўл-син са-лом сен - га Бағ - до - ди ша-риф. Са-лом бўл-син са-лом сен - га Бағ - до - ди ша-риф.

S. *f* Хо-риб чар-чаб кар-вон кел-ди дар-во-занг-ни оч.

A. *mf* Не ша-хар-лар ич-ра сен-сан зе-бо-ва за-риф. Не ша-хар-лар ич-ра сен-сан зе-бо-ва за-риф.

T. 8 Хар суб-хи-дам ку-ёш ў-зи бо-шинг уз-ра тож. Хар суб-хи-дам ку-ёш ў-зи бо-шинг уз-ра тож.

B. Са-лом бўл-син са-лом сен-га Бағ-до-ди ша-риф. Са-лом бўл-син са-лом сен-га Бағ-до-ди ша-риф.

Замонавий а cappella хор мусикасида баъзи овозларда имитацион услубларнинг ривожланиши ва баъзиларида аккордли тузилманинг уйғунлашишга асосланувчи фактуранинг аралаш тури учраб туради. Масалан, Р. Щедриннинг «Евгений Онегин» Строфаларидан «Мои богини» хорида Т ва Аларнинг турдош бўлмаган овозларда комплементар типдаги бир – бирини тўлдириб турувчи, эркин имитациялар S и Б партияларидаги аккордлар *divisici* билан жуда мос бирлаштирилган:

S. 13 *pp* Что вы? где вы? 14 *pp* Что вы? где вы?

A. *ppp*(quasi eco) Бо-ги-ни, бо-ги-ни.. *ppp* бо-ги-ни..

T. *pp* Мо-и бо-ги-ни! *pp* Мо-и бо-ги-ни!

B. *pp* *div* Что вы? где вы? *pp* Что вы? где вы?

Нуткли декламация – тембр артикуляцияли ва нутқ ифодавийлигининг динамик воситаси асос бўлувчи басталаш услуби. У маълум баландликдаги товушнинг аниқ нуқтаси билан ҳам қўлланилади ва акси.

Allegro
[18]

Т. Solo: Як дам ра-вон шав қа-дат бу-би - нам ту нав жа-во -

Т.: Ёр Ёр

Т. II: Гулмомо ин - жо би-ё би-ё

Б. Solo: Як дам ра-вон шав қа-дат бу би - нам ту нав жа во - ни

Б.: Ёр Ёр Ёр

Б.: Гул мо-мо ин - жо би - ё би-ё

Д.Омонуллаеванинг хор учун Симфонияси I қисмида алеаторика ёзув услубидан фойдаланилган. Тенор ва альтлар партиясида композитор қўллаган товушлар куйчанлигига асосланган такрорланувчи фигурация, баслар партиясида остинато, сопрано ва яккахон партиялари орасида конон характерли имитациявий ўтишлар янграйди:

5

S: Кўк - сим-да йиғ - ла-ган қум-рим-дан ўз - га. Кўк - сим-да

A: Кўк - сим-да йиғ - ла-ган қум-рим-дан ўз - га.

T I: а.. а.. а.. а.. а..

T II: а.. а.. а.. а.. а..

B: а.. а.. а.. а.. а..

Диагонал динамик кластерли фактура – диагонал бўйича ҳаракатланувчи динамик босим ва пульсацияни вужудга келтирувчи кластер. Диагонал фактура замонавий композиторлар томонидан қўлланиладиган кенг тарқалган ёзув туриди. Мисол сифатида А. Шниткенинг Kyrie REQUIEMдан № 2.

Мажмуий кўп овозли фактурага К.Пендерецкийнинг «Херувимская песнь»даги мустақил куй овозларини ягона товушлар оламига бирлаштирувчи кўп овозли мато қизиқарли мисол сифатида кўрсатилиши мумкин. Бу каби ёзув турларида алоҳида овозлар орасида ҳар хил алоқалар юзага келиши мумкин: унисонлар, иккиланишлар, имитациялар, турли мавзуийлик:

The image displays a musical score for a choral work, identified as 'Херувимская песнь' by K. Penderecki. The score is written for 12 vocal parts, organized into four groups of three: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The time signature is 3/4, and the tempo/mood is marked 'Largamente' and 'ff' (fortissimo). The lyrics are 'ja - - - ko da ca - - rja', which are repeated across the different vocal parts, creating a complex polyphonic texture. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Агарда кўповозли фактура мавжуд бўлган асарда қарама – қарши мавзулар эшитилса, демак бу ерда полифоник қатлам ҳақида сўз юритилади.

Ўта кўп овозли фактура храматик оқим бўйича ҳаракатланувчи ва ягона товушлар йиғиндиси сифатида идрок этилувчи чексиз овозлар миқдоридир.

III бўлим.

Замонавий хор асарларида фактура таҳлили.

Замонавий хор асарларида кўп ҳолларда бир асарнинг ўзида фактуранинг турли кўринишлари қўлланилади. Бу ўз навбатида композиторни шеърӣ матнга нисбатан муносабатини эркин ифодалаб бериш, кўриш ва ўқиш учун кўп имкониятларни яратади. Бу каби ҳолатни танлаб олинган бир неча асарлар таҳлилида кўришимиз мумкин.

Мустафо Бафоевнинг Жамол Камол сўзлари асосида Ал – Хоразмий хотирасига бағишланган а сарелла хори ва яккахон учун

Поэма – кантатаси

Мустафо Бафоевнинг Жамол Камол сўзлари асосида Ал – Хоразмий хотирасига бағишланган а сарелла хори ва яккахон учун Поэма – кантатаси композиторнинг ўзига хос хор идроки, хор ёзуви борасидаги ёркин истеъдодидан далолат беради. Ушбу асарнинг аҳамиятлилиги – ўзбек хор муסיқасининг жанр – услубли муҳитининг янгиланганлиги, хор ёзувининг фактура турлари, тембр – бўёқли ифода воситалари билан бойиганлигидадир. Шу маънода Бафоев ижоди муסיқа маданиятида хор санъати ривожини нуқтаи назаридан диққатга сазовордир.

Поэма – кантата арифметика ва алгебра, астрономик ва математик география ривожига улкан ҳисса қўшган, IX асрнинг буюк олим ва донишманди ҳаёти ҳақидаги, ҳар бир қисми умумий мазмунга асосланган олти қисмли туркумдир. М.Бафоев асарида ички ва ташқи масофалар, Ал Хоразмийнинг бой кўнгилли ҳаёти, унинг фикр – мулоҳазалари бир – бирларига мувофиқ тарзда уйғунлаштирилган. Хор санъатининг ифодавий имкониятлари композиторга буюк олим ва риёзиёт фани тарғиботчисини ёркин шахс сифатида кўрсатишга имкон беради. Композитор ҳар бир қисмга унинг мазмунини аниқ очиб берувчи номлар берган.

1 қисм “Дебоча”, 2 қисм – “Жайхун” (“Амударё”), 3 қисм – “Боғдод”, 4 қисм – “Тафаккур”, 5 қисм – “Шом”, 6 қисм – “Абадият”.

1. Дебеча

Ҳаёл қушим, анво қушим мозийларга учақол,
Мозийдадир менинг ҳушим, сен ҳам энди кўчақол.
Шу жисмимиз шу жонимиз, Боболардан хотира,
Ўша даврон ўша еру самолардан хотира.
Ҳаёл тўла кўзимиз ҳам ўшаларнинг кўзидир,
Савол тўла сўзимиз ҳам ўшаларнинг сўзидир.
Дарё оқиб кетди лекин қирғоғида дур қолди,
Юлдуз учиб сўнди лекин кўзимизда нур қолди.
Ҳаёл қушим, анво қушим мозийларга учақол,
Мозийдадир менинг ҳушим, сен ҳам энди кўчақол.

2. Жайхун – Амударё

Мунаввар тонг, ажойиб кун,
Уфиқлар шуъладин гул – гун,
Оқар тўлқин, урар Жайхун,
Бедовдек пишқирар Жайхун,
Булутга ўшқирар Жайхун.
Ўтар карвон, кетар карвон,
Ватанни тарк этар карвон,
Узоқ йилларда саргардон,
Узоқ чўлларда саргардон,
Юриб қайга етар карвон.
Тинимсиз чайқалар дарё,
Тинимсиз чайқалар дунё.
Муҳаммад отли бир ўғлон,
Ватанни тарк этар э – воҳ.

Оқар йўллар, эсар еллар,
Ва лекин ота манзиллар.
Муҳаммад калбидан ўчмас,
Муҳаммад калбидан кўчмас,
Қуюндек ўтса ҳам йиллар,
Қуюндек кетса ҳам йиллар,
Муҳаммад калбидан ўчмас.
Мунаввар тонг, мунаввар кун,
Уфиқлар шуъладин гул – гун,
Ққар тўлқин, урар Жайхун,
Дамодам пишқирар Жайхун,
Болам деб қичқирар Жайхун.
Болам деб қичқирар Жайхун.

3. Боғдод

Салом бўлсин салом сенга Бағдоди шариф.
Ҳар субҳидам қуёш ўзи бошинг узра тож.
Не шаҳарлар ичра сенсан зебо ва зариф.
Ҳориб, чарчаб карвон келди дарвозангни оч,
Дарвозангни оч, дарвозангни оч.
Келаётган не карвонлар ичра бу танҳо,
У келмишдир шарофатли Гурганж тарафдан.
Шарифдирсан Вале қуруқ қолмагайсан, то,
Истикболдан туғилажак янги шарафдан, янги шарафдан.
Карвон билан остонагга келмиш бир бола.
Унинг маъсум кўзларида ҳайрат ва қувонч.
Шу ўғлонинг бахти энди сенга ҳавола.
Умрингга у умр қўшар дарвозангни оч,
Дарвозангни оч, дарвозангни оч.
Бағдод шариф бошингда у янги бир хуршид,
“Байтул ҳикма” осмонида порлайдир абад.

Сенга шуҳрат эса ўша Ҳорун ар Рашид,
Шараф бўлар Хоразмлик Буюк Муҳаммад.
Хаёл билан самоларда бир кун чарх урар.
Заминни ҳам ўлчаб чиқар қулоч ва қулоч.
Ҳозирча у муштдек бир жон пойингда турар.
Кўпам уни куттирмагил дарвозангни оч,
Дарвозангни оч, дарвозангни оч.

4. Тафаккур

Йиллар ўтаберди шошқин бетоқат,
Ҳар куни кўзидан оқди нур.
Унга одат бўлди унга саодат,
Тафаккур, тафаккур, тафаккур.
Дунёни ўлчашга этди у журъат,
Совуқ рақамларга жойлади шуур.
Унга таянч бўлди ҳам буюк қудрат,
Тафаккур, тафаккур, тафаккур.
Ҳисоб дарслигини берди инсонга,
Башарга бахш этди қувонч ва ғурур.
У мерос қолдирди жумла жаҳонга,
Тафаккур, тафаккур, тафаккур.

5. Шом

Илми риёзиётни оламга у бахш этди,
Йиллар ўтди аллома ҳаёт шомига етди.
Алиф қадди бўлди дол, кўзидан учди уйку,
Уни чулғади ҳаёл, соғиниш деган туйғу.
Машрик уфқига боқиб хўрсинади жигархун,
Қайлардасан Хоразм, қайлардасан эй Жайхун.
Мана тун оғушига кирар Бағдоди Азим,
Қайлардасан эй Жайхун, қайлардасан эй Хоразм.
Ҳаёт шомига етиб, танидан кетиб мажол,
Юртини соғинарди, ватанни қумсарди чол.

6. Абадият

То кўкда қуёш бор ер саҳнида инсон,
Оламда яшарсан Алломайи даврон.
Ёзган у китобинг оламга хитобинг,
Ҳикматли ҳисобинг гавҳар тўла уммон.
Номингни этиб ёд, руҳингни этиб шод,
Юртинг яна обод яшнайти дурахшон.
Ал – Хоразмий алломайи даврон,
Ал – Хоразмий наслингга шарафшон.
Муҳаммад Ибн Мусо Ал – Хоразмийга шараф!

Туркумнинг биринчи қисми “Дебоча” (Andante molto) асарнинг образли дунёсига, шеъриятига кириш бўлиб, мукаддима вазифасини бажаради. №1 мазмун чуқур фалсафий мантик, образларнинг семантик кўп аҳамиятлилиги, олимнинг маънавий чироғи билан тўлдирилган. Туркумнинг мазкур қисмида композитор аралаш ёзув турини қўллайди. Бу ерда М.Бафоев монодик фактурани полифоник билан мос тарзда бирлаштириб, шу орқали мусиқада жонли ҳаракатга, шунингдек бас партиясида педаль ёрдамида ушлаб турилувчи лўнда қилиб ифодаланган мотив уйғунликка эришади.

№1 тузилманинг бошланишиданок М.Бафоев— хроматизацияли унсурлар, майин сирпанувчан яримтонликлар, унли “А” товушига вокализация кўринишида линейар – гармоник ёзув туридан фойдаланади. Бундай услуб Ал – Хоразмийнинг қалб кечинмалари кенг самода, дунё океанида кезиб юрган манзарани вужудга келтиради:

Дж. Камол М.Бафоев

Andante molto

Soprano (S): *pp* *div.* *3* *unis.* *sf* *pp* *sf* *pp*

Alto (A): *pp* *3* *sf* *pp* *sf* *pp*

Tenor (T): *pp* *3* *sf* *pp* *sf* *pp*

Bass (B): *pp* *div.* *sf* *pp* *sf* *pp*

Хор партияларининг ўрта ва пастки регистрлар билан чегараланишларида аниқ овоз яхлитлигини юзага келишига замин яратади.

8 – тактдан яккахон хонанданинг нутқ декламацион характерли эркин куйи бошланиши билан хор фактураси фон вазифасини ўтайди, В, Т ва АI партияларида узоқ ушлаб турилувчи педаль товушлар абадийлик образини, аждодлар хотирасини рамзий акс эттиради. 16 тактдан бу образ ўзгаради. S партиясида берилган ўн олтиталиклардаги вокализлар дарё оқимини тасвирлаб, бу образ фактурали талқинда моддийлашиб зичлантирилади, аёллар хори тўрт овозли *divisi* фактурали товушидан Т партиясини *divisi*лари билан, олдин S ва А бир – бирига йўналтирилиб, кейин аёллар ва эркаклар партиялари орасида.

Натижада буларнинг ҳаммаси ўрта қисмда ёрқин кульминацияга эришилади, композитор хор воситалар орқали сув тошқини ҳаракатини ифодалайди:

Solo B

7

Дар - ё о - қиб

S, A, T, B партияларининг бир – бирига улашиб кетувчи остинали янграшидан юзага келган хор талқини жўшқин дарё тошқини ҳамда қаҳрамоннинг қалб кечинмаларини ифода этади. Яккахон партиясида ритмлик нутқнинг қўлланилиши драматик босимни кучайтиради.

Авж ривожда М.Бафоев фактуранинг кенгайтирилган услубини барча партияларда *divisi*лар қўллаб, шу орқали куйчан, горизонтал фактуралар унсурлар вертикал ҳолатга ўтади. Унисон тарзида янграётган барча партияларнинг аккорд тузилмаларда қўлланилганлиги умумий мунозарага олиб келади. Бу услуб шунингдек “Боғдод” ва “Тафаккур” қисмларида ҳам қўлланилади:

8

ff

unis.

p

Туркумнинг 1 – қисмида келтирилган фактура унсурлари кейинги ривожлов учун муҳим аҳамият касб этиб, поэма – кантатанинг ички яхлитлигини таъминлаб беради.

№2 “Жайхун” Allegretto туркумнинг мазмун ривожини манзара шеърятнинг маиший жанрли дунёсига ўтказди. Бу саҳро текисликлари бўйлаб оқаётган ва инсонларга ҳаёт бағишлаётган дарё тимсолидир. Туркумнинг бу қисмида М.Бафоев овозлар уйғунлашуви учун турли унсурларни қўллайди. Шу орқали импрессионистик бўёқ ва ифода воситалари бойлигига эришади. Умумий ансамбль кўринишида ҳар бир хор партияси ўз вазифасини адо этади:

Allegretto 1

Кўп оҳангли фактура уч қатламга бўлинади: Б партиясининг катта октава “ля” нотасидаги “Дум...” остинатосидан ва Т партиясидаги куйчан – гармоник фигурациялардан тузилган полифоник иккиовозлик; етакчи S партияси ва куй “лентаси” кўринишидаги А партиясидаги унли “А” товушидаги хорнинг тўлақонли янграшини таъминлаб берувчи монографик вокализация. Бундай талқин композиторга Снинг ёрқин – бўёқли, рельефли янграшига, Т партиясининг энгиллигига, Б партиясининг теранлигига, А партиясининг нафисли янграшига эришишига имкон беради.

2 рақамдан икки қатлам янграй бошлайди: асосий мавзу Б партиясининг *divisi*лари билан мустаҳкамланган ҳолда Т партиясида янграйди, аёллар овозидаги чолғу мусиқа ўрта ва пастки регистрларда тўлдирилган тембр бўёқлиликини вужудга келишига замин яратади.

Биринчи бўлимнинг авж нуқтасида композитор хор ёзувининг гармоник туридан фойдаланиб, авжни ёрқин ва кенг кўрсатиш имкониятига эришилади:

Барча партияларда *divisilar*нинг қўлланилиши, хор жамоасининг тўлиқ янграши мазкур қисмнинг образли мазмунини кўрсатиб беришга йўналтирилган: Муҳаммад исмли бола карвон йўллари бўйлаб, буюк Боғдодни – илмлар Харамини эгаллаш мақсадида она юртини тарк этади.

5 – рақамдан композитор хор куйининг тасвирий имкониятларидан фойдаланган ҳолда вокализлар орқали яккахон партиясини кучайтиради. Такдирнинг синовларига ҳамда бегона юртларда тўкнаш келадиган қийинчиликларга ҳамдардлик билдираётгандек, дарё болакай билан гўёки видолашади. М.Бафоев даставвал майин янговрчи *divisilar* билан аёллар хорини қўллайди.

Сўнгра, қўшиладиган эркак овозлар янграшни чуқурлаштиради ва мустаҳкамлайди. Б, Т, А партияларидаги ушлаб туриладиган педаль янграш ва S партиясидаги остинатоли фигурациялар образнинг психологик мазмунини, уни ушлаб турувчи субстанцияли янада ёрқинроқ бўрттириб кўрсатишга имкон беради.

Поэма – кантатанинг 3 – қисми “Боғдод”дир. Ҳодиса IX асрда савдо – сотиқ, илм, маданиятнинг муҳим маркази ҳисобланган, араб халифалигининг пойтахти

Боғдод шахрига олиб ўтилади. 813 йилдан 833 йилгача ҳукмронлик қилган Халиф Ал – Маиун ўз даврида машҳур бўлган Фанлар академияси вазифасини бажарувчи муассаса “Донишмандлар уйи”га асос солади. “Донишмандлар уйи” ҳузурида қадимий кўлёзма ва астрономик обсерватория мавжуд эди. Ўспирин Ал – Хоразмий Боғдодга келиб истеъдодли инсонлар қуршовига тушиб, истеъдодининг ривожланишига улкан имкон яратади.

№3да мусиқа чексиз самода порлаб турган буюк шаҳар тимсолини акс эттиради. М.Бафоев ёрқин, динамик жиҳатдан тўйдирилган товуш хусусиятини яратиб, фактуранинг аралаш тузилмасини, полифоник ва гармоник вазифалар уйғунлигини кўллайди. Имитацияли ўтишлар мустаҳкам аккордларга бирлашиб, вертикални ҳосил қилади.

Allegro

mp

p

Хар суб-хи - дам қу - ёш ў - зи бо-шинг уз - ра тож

Са - лом бўл-син са - лом сен - га Бағ-до - ди ша-риф

mp

Хар суб-хи - дам қу - ёш ў - зи бо-шинг уз - ра тож

Са - лом бўл-син са - лом сен - га Бағ-до - ди ша-риф

f

Хо-риб чар-чаб кар-вон кел-ди дар - во-занг - ни оч

mf

Не ша-хар-лар ич - ра сен-сан зе - бо ва за - риф

f

Не ша-хар-лар ич - ра сен-сан зе - бо ва за - риф

mf

Хар суб-хи - дам қу - ёш ў - зи бо-шинг уз - ра тож

f

Хар суб-хи - дам қу - ёш ў - зи бо-шинг уз - ра тож

mf

Са - лом был-син са - лом сен - га Бағ-до ди ша - риф

f

Са - лом бўл-син са - лом сен - га Бағ-до - ди ша - риф

Мазкур қисмни икки бўлимда хорнинг тўлиқ янграши алоҳида овозлар гуруҳи ижроси билан алмашинувчи уч бўлимга ажратиш мумкин. Биринчи бўлимда аёллар овози жуда ҳам бўёкли янграйди: S divisiлари ва А куй чизикларининг йўғонлашиши асосида юзага келувчи ва гармония ҳиссини вужудга келтирувчи енгил сирпанувчан аккордли кетма – кетликлар.

1

p

Ке - ла - ёт - ган не кар - вон - лар ич - ра бу тан - ҳо

Ке - ла - ёт - ган не кар - вон - лар ич - ра бу тан - ҳо

Ҳудди шундай фактура янги тембрли кўринишда эркаклар овозида янграйди: Т divisiлари ва Б:

4

T Бағ - дод ша - риф бо - шинг - да у ян - ги бир хур - шид

B Бағ - дод ша - риф бо - шинг - да у ян - ги бир хур - шид

Ривожланиш жараёнида юзага келувчи эркак ва аёллар овозлари ўртасидаги кетма – кет айтишувлар динамизация ва ранг – барангликка асос бўлади.

Якуний бўлим барча партияларда унисон ижросига ўтиб кетувчи ва хор овозларининг сўнувчи аккордли тузилманинг қўлланилиши билан якунланади.

Биринчи қисм ўзини намоён этган линейар – гармоник тузилмали хор ёзуви туркумнинг ҳар бир қисмида бадиий – образлиликни бажарган ҳолда турлича гавдаланади. Линейар – гармоник фактуранинг ўрни №4 “Тафаккур” – Adagioда юқори даражага кўтарилади. Ушбу қисм бундан олдингиси билан секин суръати ва образли тузилмаси билан фарқланади. Бу қисмга композитор олим – донишманд яккахон хонандани киритади, борлиқни ўлчаб, совуқ рақамларга хўрсиниб қўяди. Тенорлар *divisi*си ва Б.лар партияси соф квартали ёвуз янграш остинатоли гармоник мажмуа композитор учун ҳолатни акс эттиришда гомофоник восита ҳисобланади. Такрорланувчи оҳанглар ҳуддики олимни тинимсиз кузатиб юрувчи илмий фикрларни баён этади:

Adagio

Solo

1 *f*

Йил - лар ў - та...

T *p div. mp mf* Та - фак - кур та - фак - кур та - фак - кур. та - фак - кур

B *p mp mf* Та - фак - кур та - фак - кур та - фак - кур. та - фак - кур

Мазкур қисмнинг иккинчи бўлимида Б,Т ва А партиясида учинчи қисмда қўлланилган аралаш ёзув туридан фойдаланилган. Бу партияларнинг ритмик остинатоли энергияли фонида S партияси киради, ўзининг ритмик муносабати билан биринчи бўлимдаги эркаклар овозидаги мавзу билан мослашади. Аммо у турғун янграмасдан, балки босқичма – босқичли ҳаракат эвазига шиддат билан оҳангни акс эттириб авжга томон йўналтиради:

Уни алмаштирувчи гармоник фактура речитатив оҳангларда тузилган. Сопраноли *divisilar*, альт ва тенорлар ушлаб турилувчи октава – унисонли баслар фонида хор туттиларини юзага келтиради:

1 *p div.* *unis.*

S Ил - ми ри - ё - зи - ёт - ни о - лам - га у бахш эт - ди йил - лар ўт - ди ал - ло - ма ҳа - ёт шо - ми - га ет - ди

A Ил - ми ри - ё - зи - ёт - ни о - лам - га у бахш эт - ди йил - лар ўт - ди ал - ло - ма ҳа - ёт шо - ми - га ет - ди

T Ил - ми ри - ё - зи - ёт - ни о - лам - га у бахш эт - ди йил - лар ўт - ди ал - ло - ма ҳа - ёт шо - ми - га ет - ди

B

Авжга олиб келувчи оҳангнинг кескинлигини кучайтириш учун композитор аёллар овозидаги янграшни мустаҳкамлайди, альтлар партиясига *divisilar* қўшилади, октава – унисонли фонни тенор ва басларга тенг тақсимлайди.

Фактуранинг кейинги алмашинуви олимнинг чуқур рухий ҳолатига қаратилган. Хорал, вокал, қўшиқ унсурларининг бир – бири билан алмашиши ўзига хос ифодавийликни вужудга келтиради. Альт ва баслар партиясида “у” унли товушидаги куй ўзгача кечки – осуда тасвирни намоён этиб, сўнг уларнинг ўрнида яккахон хонандани унисонга етакловчи сопрано I ва тенор I партиялари ички “экспрессия”ни акс эттиради:

4

S қай - лар - да - сан Хо - ра - зм қай - лар - да - сан эй Жай - хун

A қай - лар - да - сан Хо - ра - зм қай - лар - да - сан эй Жай - хун

T қай - лар - да - сан Хо - ра - зм қай - лар - да - сан эй Жай - хун

B

Solo Ма - на тун о - ғу - ши - га ки - рар Бағ - до - ди А - зим

A

B

“Абадият” (Allegro) номли олтинчи қисм келажакка интилишдир. Ал – Хоразмийнинг жаҳонга қарата берган ғоялари, чексиз океан мисоли доно фикрлари – бутун инсоният фаҳридир.

Поэма – кантатанинг финали ҳаётий жўшқинликка тўла. Унда М.Бафоев фактуранинг турли кўринишларидан монодик, гомофон – гармоник, имитация ёзув турини қўллайди. Композитор томонидан қўш октава – унисонли дублировкаларнинг қўлланилиши, асарнинг гуманистик ғоясини тасдиқлашга уриниш сифатида тушуниш мумкин. Бундай усул бошқа қисмларнинг фақатгина авжини ажратиб кўрсатиш учун қўлланилган бўлса, финалда унисон – октавали қайта такрорлаш биринчи тактлардаёқ намоён бўлади. Финални бас партияси бошлаб беради, сўнг унга тўртинчи тактдан альтилар, саккизинчи тактдан баслар ва ўн иккинчи тактдан сопрано қўшилади. Хор унли “У” товушида кварта – квинтали йўллар билан Хоразм усулини бадиҳа этиб, ёрқин миллий кўринишни намоён этади:

Қайта такрорлашлар композитор томонидан бутун финал давомида қўлланилиб, унда фақат овозларнинг маълум қисмлари иккинланади, қолганлари эса ўз мустақил йўналишини сақлаб қолади. Партиялардаги *divisi*ларнинг нақдлиги, тўйдирилган кўповозли янграшни тақозо этиб, унисонга қайтади ва фактуралар алмашинуви, яъни имитацияларга олиб келади:

С. лам - да я - шар - сан Ал - ло - ма - йи дав - рон Ал - ло - ма - йи дав - рон

А. лам - да я - шар - сан Ал - ло - ма - йи дав - рон Ал - ло - ма - йи дав - рон

Т. лам - да я - шар - сан Ал - ло - ма - йи дав - рон Ал - ло - ма - йи дав - рон А

В. лам - да я - шар - сан Ал - ло - ма - йи дав - рон Ал - ло - ма - йи дав - рон

2

Т. *f*

В. *f*

Куйчан вокализли фигурацияларга асосланган имитациялар ҳам октавали унисонга аралашади. Улар аввал эркаклар, сўнг аёллар партиясида ўтади. Имитациялар композитор томонидан авжга чиқиш вақтида киритилади.

Имитацияли, линеар – безакли, тембрли вариацияланувчи октава – унисонли, гомофон – гармоник бўлимлар, ҳақли равишда гомофон – гармоник қатламга олиб келади. Бу ўз навбатида мусиқий шаклнинг кучайишига, қисмнинг нафақат шеърый мазмунини алоҳида таъкидлаб ўтишга, балки асарнинг илдиз ғоясини тасдиқлашга ҳам имкон яратади.

М.Бафоевнинг “Аллома” хор партитурасининг таҳлил натижалари шуни кўрсатадики, мазкур асарда замонавий хор тафаккурининг ўзига хос белгилари намоён этилиб, хор ёзувининг турли усуллари кенг фойдаланилган. Поэма – кантатада мусиқанинг бадий мазмунини очиб беришга йўналтирилган фактура усуллари қўлланилган.

Фактура кўп режалилиги – партияларнинг мураккаб кўпқатламлилигига моноклик ва имитацион баён этиш турларининг, яъни авжлар талқини, стереофоник унсурлар – буларнинг барчаси поэма – кантатани аҳамиятини замонавий хор мусиқанинг ёрқин намунаси, ўзбек хор мусиқасидаги улкан ютуқларини эканлигини тасдиқлайди.

**П.Медюлянованинг Аҳмад Яссавий сўзлари асосида аралаш хор,
яккахон тенор, танбур, дойра ва най учун ёзилган “Жемчужины мудрости”
асари.**

П.Медюлянованинг Аҳмад Яссавий сўзлари асосида аралаш хор, яккахон тенор, танбур, дойра ва най учун ёзилган “Жемчужины мудрости” (“Донишмандлик дурдоналари”) хор асари ўзининг турли туман хор фактураларга бойлиги билан ажралиб туради. Унда гомофон – гармоник, полифоник, куйчан – фигурацияли ва оҳангларга бетакрор шарқона ранглар бахшида этувчи ёзувнинг орнаментал тури мужассамланган.

Умуман олганда мазкур асар ривожлантирилган бир қисмли композиция бўлиб, таркибида тўртта бўлим мавжуд. Асарни тенор солоси очиб беради, ва ўз ўрнини танбур ижросига бўшатиб беради. Унинг фонида ўрта регистрда хор қўшилади. Композитор бу ерда сопрано партиясини ранг – баранг орнаментлар билан бойитиб ёзувнинг гомофон – гармоник турини қўллайди:

39 **4** **II**

Танбур

С. *p*
Я мол - ча ждал Ал - лах мне дал на- деж - ду

А.
Я мол - ча ждал Ал - лах мне дал на- деж - ду

Т.
Я мол - ча ждал Ал - лах мне дал на- деж - ду

Б.
Я мол - ча ждал Ал - лах мне дал на- деж - ду

5 – рақамдан хор тўқимаси овозларни *divisi* ва кварта бўйлаб жуфтланиши ҳисобига мустаҳкамланади. Ривожловнинг авж нуқтасида альтерациянинг қўлланилиши садоланиш ифодавийлигини кучайтиради. Тарангликнинг асталлик билан сусайишига композитор педаль товуши ёрдамида ушлаб турилган куйни қўллаш ва фактурани сийраклаштириш орқали эришади:

53 6

Танбур

С. О, дру-зья впло - не. а,

А.

Т. О, дру-зья впло - не. а,

Б.

Учинчи бўлимда бетакрор ранг – баранглик ўзига диққатни жалб этади. Альт партиясида ушлаб турилган куй таровати остида танбур акс садосига ўхшаш сопрано партияси янграйди. Эркаклар овози қўшилгач, хор кўринмас хорал турида янграйди. Бу ерда у жўрлик вазифасини бажаради унинг фонида доира усули рельеф тарзда жаранглайди:

63 8 *p*

Дойра

С. у а

А.

Т. у а

Б.

Кейин вазифалар алмашади ва энди доира зарб бериб хорга жўр бўлади. Бу ҳолат яратган номидан берилаётган сўзларни тинглаётгандаги ўзига хос юрак уришга ўхшайди. Шеърый матнга эътиборни тортишда бир турдаги овозлардаги унисон садоланишга аккорд тарзидаги бошқа овозларни қўшилиши сўнгра уларни умумий унисонга келиши жуда қизиқарлидир. Унисоннинг асталик билан ривожланиши полимелодик (кўп куйли) тўқилмани ташкил этади. Унда тенор ва сопранолар пастга ҳаракатланади, бас ва баритонлар ушланган педаль вазифасини бажарадилар, *divisi* альтлар полиритмик бирикишда мелодик фигурацияни бажарадилар. Кейин эса бас ва альт партиялари вазифаси алмашади. *Divisi*

альтлар гармоник тузилишга кўшилади, мелодик фигурация баритон партиясига ўтади:

87

Дойра

C.

A.

T.

B.

Бу ҳолат хор фактурасини турли тарздаги садоланишига туртки беради.

Тўртинчи қисмда овозлардаги турли хил жуфтланишлар бирикмасига асосланган хор фактураси усули диққатни жалб этади: Т ва Бларда октавага, S ва А.лар секстага. Бу ҳолатдаги садоланиш мунтазамлиги Яссавийнинг суфий фалсафаси шоирона фикрловчи, яъни инсонларни бажжаҳилликдан тозаловчи ва маънавий улуғланиши, ердаги азоб – укубатлар – муҳаббатни тасдиқлаш учун қаратилган:

Тўртинчи қисм якунида тенор солосини янгидан тикланганидан сўнг уни S ва Т партиялари илиб олади. А ва Бнинг ушланган октава – квинтали бирикишда садоланиши фонида най ва дойрадаги соло шарқ дурдоналари ҳақидаги фалсафий фикрларга якун ясайди. Бу асардаги хордаги ифодавийлик ғоявий – ахлоқий бадий мазмунни чуқур очилишига асосий фактор ҳисобланади.

**А.Соколовнинг Федерико Гарсиа Лорка шеърлари асосидаги сопрано,
вибрафон ва аралаш хори учун Поэмаси.**

Туркумда Ф.Г.Лорканинг “Канте Хондо” шеърлар тўпламидан асарлар фойдаланилган. Унга тўртта поэма киради “Сигирийя - гитана”, “Солеа”, “Соэта” ва “Петенера”, шу билан бирга “Галисийча олтига шеър”нинг охирги шеъри. Бу шеърларнинг барчаси Г.Лорка томонидан қадирланган канте хондо санъати билан боғланган. “Лорка канте хонданинг маънос куйларини тинглаб, жонажон ер куррасининг фожеали тақдири, ундаги инсонлар, уларнинг муҳаббати, Андалусиянинг такрорланмас манзаралари ҳақида фикр юритиб, бадиҳа қилади”³. «Г.Лорка шеърларига ёзилган Поэма» еттита қисмдан ташкил топади, аммо олтинчи Интермецо қисми хор иштирокисиз фақат яккахон ва вибрафон учун ёзилган.

Поэманинг биринчи қисми “Балладилья о трёх реках”.

Композитор, туркумнинг мазкур қисмида, образ мазмунини очиб беришга йўналтирилган фактурани турли кўринишларини қўллаган. Биринчи тактлардан бошлаб икки турдаги фактура қўллаш натижасида биз асарни образ дунёсига киргандек бўламиз. Овозлар бўйича асосий диққат сопрано партиясига қаратилган бўлиб, унда баён этишнинг имитацион тури қўлланилади. SI – SII иккала партияни ҳам композитор бутун поэма партитурасида унисон бўлишига қарамасдан мустақил овозлар сифатида ифодалаган. Ўйлашимизча, бу ҳолатни бадиий мақсад учун “партияни кучайтириш” йўли орқали қўллайди.

Ягона тембр бўёқлари орқали тўхтовсиз сув оқими ҳолатини ҳис этиш барпо этилади. Бу кўринишни композитор бир неча маротаба қўллайди, фақатгина тасвирий муҳитни ифодалаш учун. Педаль вазифасини ўтаётган альт, тенор ва баслар унча катта бўлмаган овозлар тармоқлари орқали мустақил йўналишни вужудга келтиради. Фактуранинг бу тури SI – SII партиялари имитацион баёни билан уйғунлашиб, яхлит товушли матони вужудга келтиради:

³ Вайсборд М.Федерико Гарсиа Лорка – Музыкант, 1965.

S I *pp* 3 *M...*
 S II *pp* 3 *M...*
 A *pp* *M...*
 T *pp* *M...*
 B *pp* *M...*

Ёрқин тасвирий эффектни шунингдек вибрафон етказиб беради. Шуни таъкидлаб ўтиш лозимки, мазкур чолғу ўзига хос тембрга эга бўлибгина қолмай, мазкур “шоирона манзараларда” қаҳрамонлардан бирининг вазифасини бажаради. Қисқа парчаларда композитор гетерофонли фактурани қўллайди. Альт ва бас овозларининг янграши гўёки қатламларга бўлингандек эшитилади, тенор эса остинато ролини бажаради.

S I
 S II
 A *tr* Гва-дал-кви-вир стру-ит-ся в те-ни са-дов а-пель-син-ных.
 T *tr* Гва-дал-кви-вир стру-ит-ся в те-ни са-дов а-пель-син-ных.
 B *tr*

А.Соколов томонидан фактуранинг аралаш кўриниши ўта ифодавий қўлланилган бўлиб, унда имитацион куй йиғилиб аккордаларни ҳосил қилади. Бу усул орқали динамик жиҳатдан энг ёрқин лаҳзалар намоиш этилган, масалан 38 – тактдан кейинги парчада мавзу аввал пастки овозларда ўтказилади (Б ва А), кейин эса Т, SI ва SII партияларига ўтиб “Одна кровью, другая слезами льются река твои Гранада” сўзларига келиб жипслашган драматик аккордларга олиб келади. Бу ҳолат ff динамикаси, акцентлар ва йирикрок чўзимлар орқали янада бўрттириб кўрсатилади:

Solo

Vib. 40

S I 40

S II *mf*

A

T

B

пла - ме - не - ют цве - ты гра - на - та.

В куд - рях у Гва - дал - кви - ви - ра пла - ме - не - ют цве - ты гра - на - та.

рях у Гва - дал - кви - ви - ра пла - ме - не - ют цве - ты гра - на - та.

В куд - рях у Гва - дал - кви - ви - ра пла - ме - не - ют цве - ты гра - на - та.

рях у Гва - дал - кви - ви - - - ра пла - ме - не - ют цве - ты

Solo

Vib. 45

S I *ff* 2 45

S II *ff* 2

A *ff* 2

T *ff* 2

B *ff* 2

Од - на кро - вью, дру - га - я сле - за - ми льют - ся ре - ки тво - и, Гра -

Од - на кро - вью, дру - га - я сле - за - ми льют - ся ре - ки тво - и, Гра -

Од - на кро - вью, дру - га - я сле - за - ми льют - ся ре - ки тво - и, Гра -

Од - на кро - вью, дру - га - я сле - за - ми льют - ся ре - ки тво - и, Гра -

Од - на кро - вью, дру - га - я сле - за - ми льют - ся ре - ки тво - и, Гра -

55 – 61 тактлардаги полимелодик фактуранинг ифодавий ўзига хослигини таъкидлаб ўтиш лозим. SI партияси яккахон унисони орқали шеърый матнни оҳанглаштиради. SII ва вибратон партиялари оқайтган дарё тўлқинларини тасвирласа, альт ва тенорлар сув оқимида эшитиладиган нафасни ифодалайди. Дарҳақиқат, бундай “тасвирий” полимелодик усулларни хор оҳангида эшитилиши тингловчиларни тўлиқ бадийий қабул қилиш ҳолатини кучайтиради:

poco a poco agitato e cresc.

mp

60

Pro - lo - je - ny po Se - vi - lye dlya pa - rus - ni - kov do -

p

mp

60

Pro - lo - je - ny po Se - vi - lye dlya pa - rus - ni - kov do -

ax! A - ax! A - ax! ax! A - ax!

p

A - ax! A - ax! A - ax! A - ax! A -

p

A - - ax! A - - - ax! A - ax!

B

55 – тактдан бошланган янги гирдоб, айланма *Largamento amoroso* бўлимида кульминацияга келади. Унда ифодавий вазифани бажарувчи хор ва яккахон ўртасидаги фактурали функционал мутаносибликка эътибор қаратилади:

Largamente amoroso

molto rit.

mf

70

толь - ко вздо - - хи. Ax! Ax!

mf

gliss.

70

толь - ко вздо - - хи. A - - - ax! лю -

mf

толь - ко вздо - - хи. A - - - ax! лю -

mf

толь - ко вздо - - хи. A - - - ax! лю -

mf

толь - ко вздо - - хи. A - - - ax! лю -

mf

толь - ко вздо - - хи. A - - - ax! лю -

B

Биринчи қисм замонавий муаллифлар томонидан кўп қўлланиладиган хор усулдан фойдаланилган: партиялар бўйича ўрнатилган садоланувчи матн аста секин сўна боради:

Solo *p* 2 85 ...на - ве - ки...

Vib. 85

S I *pp* 85 на - М...

S II *pp* ве - М...

A ки - М...

T *pp* М...

B *pp* М...

Поэманинг иккинчи қисми «В ночи сада..» сирли испан туни ҳолатини ифодалайди. Биринчи тактларда узлуксиз педаль ёрдамида ушлаб турилган хор садолари остида вибрафон партиясида хота мавзуси янграйди. Хота унсурлари асосида тузилган хор партиясида композитор аралаш турдаги, яъни интонацион жиҳатдан эгилувчан ва ҳаракатчан оҳанглар билан аралашган аккорд товушли фактурадан фойдаланади.

Гармоник ва полифоник тузилмаларнинг бирин – кетин келиши ҳаракатни кўпрежалигини таъминлайди, тактнинг кучли ҳиссаларида аккорд оҳангдошлигидаги урғу фактурани имитацион тури билан қўлланилиб, мусиқанинг рақссимон характерини таъкидлаб ўтади:

10

S I В но - чи са - да, вы - бе - лен - ной ме - лом пля - шут шесть цы га - нок

S II В но - чи са - да, вы - бе - лен - ной ме - лом пля - шут шесть цы га - нок

A В но - чи са - да, вы - бе - лен - ной ме - лом

T *pp* В но - чи са - да, пля - шут

B В но - чи са - да, пля - шут

15 20

SI в бе - лом. В но - чи са - да...

SII в бе - лом. В но - чи са - да... Ро - за - ны и ма - ки

A шесть цы - га - нок в бе - лом. В но - чи са - да... Ро - за - ны и ма - ки

T шесть цы - га - нок в бе - лом. В но - чи са - да... Ро - за - ны и ма - ки

B

Масалан, SI ва SII – A ва T, SI ва SII – T ва B да имитацияни вариант ҳолатидаги қўлланилиши жуда қизик бўлиб, бошланишида жуфтланган ҳолатда янграйди. Сўнгра эмоционал ва динамик ривожлов имкониятлари чегарасида, партиядан партиёга ўтиши шаклнинг ўсиши ва асосий авжга келтиришда катта аҳамиятга эга бўлиб боради:

65 70 75

SI жем - чуг буд - то пла - мя, буд - то пла - мя.

SII жем - чуг О - ла ла ла ла ла ла ла ла! ...пла - мя

A жем - чуг О - ла ла ла ла ла ла ла ла! ...буд - то пла - мя

T О - ла ла ла ла ла ла ла ла! ...буд - то пла - мя. буд -

B мя... О - ла ла ла ла ла ла ла ла! Ла ла ла ла!

буд - то пла - мя све - чек... О - ла ла ла ла ла ла ла ла! Ла ла ла ла ла ла

све - чек, све - чек... О - ла ла ла ла ла ла ла ла! О - ла ла

све - чек... О - ла ла ла ла ла ла ла ла ла ла! О - ла ла

то пла - мя... О - ла ла

Ла ла ла ла! Ла ла ла ла! Ла ла ла ла! Ла ла ла ла! Ла ла ла ла! Ла

Аккордли тузилмада сақланган эпизодлар жаранглаш кенглигини кучини кучайишига олиб келади. Бунга бас партиялари ҳам айнан шу фрагментда хор жаранглашидаги турғунликни вужудга келтириш учун орган пункти вазифасини ўтайди.

Қисмнинг якунида хор фактураси майинлашиб, вибрафон фонида бошланғич тактларда яхлит муҳитни вужудга келтираётган каби хота мавзусини янгича талқин этади.

Хор бўёқларининг хилма – хиллигини акс эттиришда фактуранинг мустаҳкамлиги муҳим ифодавий аҳамиятга эга. Мазкур ҳолатда бас партияси ривожловига 40 – тактда эришилиб, уни тўхтатиш 78 – тактга тўғри келади. Қисм якунида у фақатгина фон вазифасини бажариб, сўниб бораётган ракс сингари янграйди.

“Газелла” номли учинчи қисмида композитор бир хилдаги хор қатлами турли маъноларда қўллаш орқали, қизик драматургик усулга эришади. Қатъий аккордли тузилмада гетерофония унсурлари орқали ушлаб турилган хорнинг бошланиш қисмида ўта ифодавий лирик образ янграйди:

Molto espressivo ♩ = 66

1

S I Я под ар - кой Эль - ви - ры бу - ду ждать на пу - ти, чтоб уз - нать тво - ё

S II Я под ар - кой Эль - ви - ры бу - ду ждать на пу - ти, чтоб уз - нать тво - ё

A Я под ар - кой Эль - ви - ры бу - ду ждать на пу - ти, чтоб уз - нать

T Я под ар - кой Эль - ви - ры бу - ду ждать на пу - ти, чтоб уз - нать тво - ё

B Я под ар - кой Эль - ви - ры бу - ду ждать на пу - ти, чтоб уз - нать тво - ё

Речитатив бўлимидан сўнг айнан шу мусиқий материал овозости вазифасини ўтайди. SI партиясининг ифодавий аҳамиятни оширган ҳолда, қаҳрамоннинг чуқур ички кечинмаларини ифодалаб беради:

Tempo I

p dolce

SI A...

SII *mp* Я под ар - кой Эль - ви - ры бу - ду ждать на пу - ти, что - бы взгляд твой при -

A что - бы взгляд твой при -

T Я под ар - кой Эль - ви - ры бу - ду ждать на пу - ти, что - бы взгляд твой при -

B

25 – ракамда композитор хор партияларининг вазифаларини ўзгартиради. SI партияси овозости вазифасидан асосий куй йўналишига ўтади. Қолган хор партиялари унга ўзаро бириккан ҳолда жадал равишда авж нуқтаси томон ҳаракатланади. Натижада барча овозлар катъий аккордли тузилмага бирлаштирилади.

Поэманинг учинчи қисмига речитатив бўлимининг киритилишини хор ижодиётининг речитативнинг турли кўринишларига мурожаат этишига боғлиқ бўлган замонавий хусусиятига мисолдир. Т ва Б партияларидаги речитатив ибора SI ва SIIда очик қолган саволдек овоз бўлиб келади, тугалланмай қолган саволга ўхшайди (эхо, акс - садо эффекти):

Quasi recitativo
Un poco piu mosso
e animando poco a poco

10

и, за - пла - кав, уй - ти.

p ...за - сты - ли?

rit.

Что за лу - ны льдом о - зёр - ным на ли - це тво - ём за - сты - ли?

У...

meno mosso, dolente

Композитор речитатив саволларни уч маротаба такрорлаб, ҳар галги такрорланишда уларни турли унсурлар билан мураккаблаштириб, динамикани ўзгартирган ҳолда фактурани мустаҳкамла боради. Учинчи қисм якуни ўзига хос

бўлиб, унда чўзимларни йириклашиши ва суръатни кенгайтириши орқали А.Соколов ҳар бир товуш оҳанг аҳамиятини кучайтиради. Шу орқали қаҳрамоннинг эмоционал ҳолатдан чиқа олмаётганлигини гавдалантиради. Фактуранинг хорал тури мазкур ҳолатни ёрқин ифода этади.

35 Lento *morendo*

Lyrics (Russian):
 S I: ти... уй - ти... уй - ти...
 S II: ти... уй - ти... уй - ти...
 A: ти... за - пла - кав, уй - ти...
 T: ти... уй - ти... уй - ти...
 B: ти... уй - ти... уй - ти...

Поэманинг тўртинчи ва бешинчи қисмлари композитор ғоясига кўра умумий мазмун ва аттасса орқали ўзаро боғланган. Лекин Г.Лоркада улар бир туркумга бирлаштирилмаган эди. **Тўртинчи қисм “Луна, луна танцует...”**нинг куйи шеърий матн мазмуни орқали аниқланади. У динамик, моторли, ўткир пульсацияли бўлиб, метр алмашинуви орқали кўрсатиб берилади. Бу кўринишда норитмлилиқ драматик тарранг мусиқага ҳам таъсир кўрсатиб, “шайтон” ракси ҳам ўзига хосдир.

Асарнинг кириш қисмига эътибор қаратамиз. Композитор бу ерда имитацион полифонияни қўллайди. Ф.Г.Лоркага хос бўлган мистик образларни кўрсатиш учун иккиланган имитация усули қизиқарли ишлатилган. Қисмда беш мисра қўлланилган бўлиб, ҳар бир мисра савол ва жавобга бўлинади. Биринчи учта мисрада ҳар бир савол – жавоб партиянинг янги кириши билан белгиланган ва айнан янги кирган овоз ўзгартирилмаган ҳолда мусикий иборани тугаллайди. Агар биринчи ва учинчи мисралар бир турдаги товушлар орасидаги савол ва жавоб бўлса: биринчиси баслар ўртасида (бас партиясида *divisilar*) учинчи S I ва S II орасида, иккинчиси эса турли овозлар орасидаги, яъни – альт ва тенор партияларидаги савол ва жавоб. Бу ҳолат қуйидаги схемада ўз аксини топган:

Савол
Б II – Т – S II

Жавоб
Б I – А – S I

Кейинчалик муסיкий мавзу айнан бутун мисра бўйича ўтказилишини инобатга олган ҳолда, асар бошида композитор томонидан бошланғич мисрани ўтказиш усулини канон имитация мавжудлиги ҳақида кўришимизга имконият беради:

Allegro inquieto ♩ = 152

Sop.solo

Vib

S I

S II

A

T

B

Блед-ный ю - но - ша влюб - лён - ный бро-дит меж-ду о - бла - ка - ми? Нет, лу - на, лу - на тан -

Нет, лу - на, лу - на тан -

Виб

S I

S II

A

T

B

цу - ет над за - стыв - ши - ми те - ла - ми. Про-плы - ва - ют вне - бе те - ни, мчат - ся ют

цу - ет, пля-шет над те - ла - ми. Про-плы - ва - ют те - ни, мчат - ся

Шунга кўра фактуранинг мураккаб тури ҳақида гапиришимиз мумкин: канон техникаси қўлланилган имитацион полифония.

Ривожловнинг динамизацияси, таранглиги А.Соколов томонидан полифония қатламларини қўллашига туртки бўлади.

Бу бўлимдаги мустақил қатлам вибрафон партиясини вужудга келтиради ва хор товушлари бир – бири билан жўрлашади. Хор овозларидаги асосий мавзу кетма – кет ҳолатда аввал сопрано партиясида, сўнгра эркак овозларда янграйди. Унинг янграшига ўзгартириб бўлмас ҳолатда ўрта аср секвенция мавзуси Dies irae киритилади. У аввал бас партиясида бошланади, сўнг тенорга уланиб, аёллар овозига ўтиб кетади.

Композитор томонидан контрапункт техникасининг қўлланилиши кенг қамровли хор фактурасини вужудга келтиради ва бу ҳол тингловчига қаратилган психологик таъсирни кучайтиради. Ўзига хос ритм турлари, яъни – дуоллар қўллаш орқали композитор асосий, маъноли сўзларни ажратиб кўрсатади ва шу орқали асосий мавзунини янада ифодали намоён этади:

35 40 45 50

Vib

S I

S II

A

T

B

на вен-ке ко-лю-чем, то лу-на, лу-на ве-ка-ми всё тан-цу-ет и тан-цу-ет над за-на тан-цу-ет! То лу-на! То лу-на, лу-на. стыв-ши-ми те-ла-ми! Ай! Всё тан-цу-ет и тан-Всё тан-цу-ет и тан-цу-ет над за-стыв-ши-ми те-на ве-ка-ми всё тан-цу-ет и тан-цу-ет над за-стыв-ши-ми те-

Сўнг аёл ва тенор партияларидаги имитацияли овозлар алмашинуви орасида янада эмоционалликни кучайтирувчи глиссандоли оҳанглар янграйди. Шу тариқа “Луна, луна танцует” ўзининг авж нуктасига келади, унинг якуни кейинги қисмнинг бошланишига тўғри келади.

Бешинчи қисм “Ҳайқирик” (“Крик”).

Бу қисмда композитор аралаш ёзув туридан фойдаланади. Яъни бирин – кетин овозларнинг сўниши ва яна янграштини, тунги сукунатда гоҳ кучаявчи гоҳ пасаявчи ҳайқирикни ифодалаб берувчи куйчан иборалар:

Drammatico ♩ = 104

Solo: А - ай!

Vib: *sfz*

S I: Ай! А - ай! Крик по-лу-кружъ-ем от слов-на до скло-на про-лёт.

S II: Ай! А - ай!

A: Ай! А ай!

T: Ай! А - ай!

B: Ай! А - ай!

Ва ҳар гал ҳайқирик сўнганда ҳаяжонли нутқ декламацияси янграйди ва кетма – кет бошқа партияларда ўтади. Бу қисмнинг алоҳида фрагментлардаги ҳар бир овозни муфассал равишда йўналиши, жаранглаш кескинлигини оширишга, драматик образ экспрессиясини кучайишига йўналтирилган.

Solo: Ай! А - ай!

Vib: *p*

S I: Ай! А - ай!

S II: Ай! А - ай!

A: Ай! А ай!

T: Ай! А - ай!

B: Ай! А - ай!

Фақатгина охирги ўтказилиши сўнмайди, балки борган сари кучаяди ва камайтирилган септаккордга келади. Бу аккорд ўзининг таранг жаранглаши орқали афсонавий кўринишга нукта қўяди.

I ва II сопранолар партиясида композитор овозларни эркинлашган усули жуда қизиқарлидир ва шунга кўра гармония янграшида кенг қамровли тўлиқ тарангликка эришилади.

Музыкальный фрагмент, охватывающий меры 20-24. В нем представлены партии сопрано I и II, альты, тенора и баса. Воксальные партии содержат текст «ай!». Музыкальные пометки включают «crescendo ed accelerando», «mf» и нумерацию тактов (20, 30, 35).

Хор аккорди фонида вибрафон партиясида тўртинчи қисм шиддатли мавзуси янграйди, бу ҳолат яна бир маротаба композитор томонидан тўртинчи ва бешинчи қисмни узвий боғланганлигидан далолат беради.

Музыкальный фрагмент, охватывающий меры 30-35. В нем представлены партии вибратона и вокальных партий сопрано I и II, альты, тенора и баса. Воксальные партии содержат текст «ай!!!». Музыкальные пометки включают «Presto», «ff», «fz» и нумерацию тактов (30, 35).

Туркумнинг еттинчи қисми “Прощание” деб номланиб, маъно жихатидан умумлаштирувчи характерга эга. Унда биринчи қисм мавзуси

унсурлари қўлланилган бўлиб, бу ҳолат драматик ривожловнинг контекстини таъкидлайди. Бу қисм ўзининг қизиқарли хор усуллари оригинал фактура, финал мазмунга хослиги билан ажралиб туради. Кириш қисмида композитор томонидан ойнасимон (зеркальный) усул қўлланилганлиги билан эътиборни тортади. Яна шу нарса кўзга ташланадики, ойнасимон алоқалар хорнинг чекка овозлари – баслар ҳамда I ва II сопрано орасида юзага келади:

Moderato ♩ = 72

The musical score is for a vocal ensemble in 12/8 time, marked Moderato (♩ = 72). It consists of six staves: Sopranos (Sop. solo, S I, S II), Alto (A), Tenor (T), and Bass (B). The Soprano solo part is mostly rests. The vocal parts (S I, S II, A, T, B) feature a mirrored melodic line. Dynamics include *sfz*, *f*, *mf*, *mp*, and *p*. The tempo is Moderato at 72 beats per minute.

Партияларнинг бундай муносабати кенг регистрли маконда эмас, ўрта сопрано ва баланд бас оралиғида берилган бўлиб таранглик оҳангини беради. Ойнасимон усул ўзининг овозлар қарама – қаршилигидаги ҳаракати орқали ўзига хос драматика ва оҳангга бўёқ бахш этади. Унли “А” сўзсиз товушидаги вокализ дуоллар орқали аниқ кўрсатилиб, психологик образни кучайишига олиб келади.

Шеърый матннинг драматик мазмуни мусиқий воситалар билан ёрқин ифодаланган, хусусан яккахон ва альтлар партиясини тўлдирувчи тенорлар партиясидаги пасаяувчи секундали йиғи оҳангда:

Сопрано, альт ва тенор партияларида куйчан каноник имитациялар яккахон партиясининг матн орти маъносини психологик жиҳатларини кўрсатиб беради ва бу ҳолат хор товушлари билан бирикиб, мураккаб полифоник фактурани вужудга келтиради. Ўзининг ритмик остинатоли фигурацияси орқали хор партиялари билан полифоник уйғунликни юзага келтирувчи вибрафон партияси драматик ҳолатни кучайтиради:

Финалнинг Andante tranquillo якунловчи бўлимдаги хор фактураси жуда қизиқдир. Бунда А.Соколов ҳар бир партия мустақилликка асосланган полимелодик фактурани қўллайди, аммо бошқа партиялар билан бирлашганда ўзига хос товушли майдонни юзага келтиради. Бу ерда вибрафон партияси илк маротаба полифоник ёзувнинг турли усуллари (жўр овозлар, имитациялар) орқали

икки овозли фактурада берилган ва тенорлар партияси контекстида янграйди:

Еттинчи қисм якунидаги имитациялар маълум бир мотивлардаги овозлар аста – секинлик билан сўниб борувчи хор партияларида ушлаб туриладиган оҳангга айланадилар. Фақатгина вибрафон охирги тактга қадар давомий вақт ҳаракатини кўрсатиш учун остинатоли ритмни сақлаб қолади.

М.Шухнинг аралаш хор ва яккахон сопрано учун “Искушение Светлого Ангела” асари.

Украин композитори М.Шухнинг аралаш хор ва яккахон сопрано учун Ф.Г.Лорка хотирасига бағишланган “Искушение Светлого Ангела” асари фактура нуқтаи назаридан жуда қизикдир. Асар ижоди ривоятларга айланган, ўзига хос мистицизмга эга бўлган буюк испан шоирга бағишланганлиги, композитордан хор садоланишида янги усуллар ва оригинал фактура бўйича изланишларни талаб этади. Шеърин матн сирлилик, тугалланмаганлик, рамзийлик, диний – фалсафий семантика билан йўғирилган. Композитор ўз ғоясига кўра “сирли товуш эффектини – пичирлаш”ни ифодаловчи фактурани вужудга келтиради. “Искушение Светлого Ангела” концентрик мусиқий баёни, ўзига хос фактурага биноан секин суръат шароитидаги нуқтаи назаридан динамик ривожлови билан ажралиб туради. Шунга кўра у ўта полифоник бўлиб, полифониянинг аста секинлик билан гармонияга ўтишини намоён қилади.

Хорнинг бошланиши басдан сопраногача босқичма – босқич овозларни қўшилиши асосида тузилган бўлиб, гўёки сузиб бораётган товушли маконга ўхшайди. Унинг фонида яккахон ҳаёт мухтасар айлаётган вақт кадри ҳақидаги, қисқа ибораларлар билан куйлайди. Ўрта овозларнинг бирин – кетин қўшилиши мустаҳкамликни вужудга келтиради ва бу ҳолат олти овозли жаранглашга олиб келади. Бу колористика тамойилидир:

Adagio

Solo *sotto voce* **p**

sotto voce O, y м Ут - ро,

Тс...

Тўлқинсимон ривожлов тамойилини қўллаш орқали композитор уларни икки тактгача қисқартиради. Улар анчайин қисқарадию, аммо етарли даражада динамик ҳолатга эга бўлади. Сонорика усулларининг қўлланилиши асарга рамзий сирлилики ва ўзига хос ранг - барангликни бахш этади.

миг твой ве - чен,

Тс... твой,

лик

Тс... све - тел,

лик твой Тс... Ш... твой,

миг

Замонавий хор адабиётларида товуш ва шовқинли эффектлар орасидаги тебранишлар, кетма – кетли ёғилиб келишларни микрополифонияга тегишли дейиш мумкин. 19 тактдан сопрано партиясида нутқли бошланишни ифодаловчи

ва фактуранинг гармоник қатлами кучайиши билан ривожловнинг янги фазаси бошланади:

19

чистый и праведный, при-ле-ти, с зорь кой, ты при-ле-ти в мо-и сне-бе-си

Тўлиқ аккордли баён линейриликлни аста секин сиқиб чиқаради. Ёзувнинг гомофон – гармоник тузилмаси тасдиқланади ва оҳанг етарли даражада материаллаштирилган характерга эга бўлади. Бу ўрта регистрда мосланган тўққиз овозли аккордгача эришилган, тугалланган, динамика аниқ қисм якунида янада кучаяди.

ан - гел. ты о-за-ришь ме-ня вес - тью. Светлый и праведный, при-ле-ти.

29

в бли-ках си-я-ю-щих, при-ле-ти, ты при-ле-ти ко-мне, ан - гел.

Мазкур асар бўйича кузатишларимизни умумлаштирган ҳолда шуни алоҳида таъкидлаб ўтиш лозимки, М.Шух томонидан қўлланилган хор фактураси турлари динамик ривожлов бирлигига ва авж нуқтаси ҳисобланадиган якуний тактлар томон интилишга йўналтирилган.

Хулоса

Замонавий хор асарларида фактура турларининг хилма хиллик кузатишларини умумлаштирган ҳолда улар образли мазмунини очиб, ёритиб беришга йўналтирилган тембр бўёқли ифодавий вазифаларини таъкидлаб ўтиш лозим. Замонавий музыкада хор фактураси классик (мумтоз) билан солиштирилганда бутунлай ўзгача кўп тузилмали, эркин, кўп тармоқли кўринишга эга эканлиги намоён бўлди. Замонавий вокал музыкада асосий тенденциялардан бири чолғулаштирилганлиги. Шу билан бирга хор фактураларининг янги турлари пайдо бўлишини аниқлаб берувчи речитатив ва нутқ бошланишининг ўрни улкандир.

Биз томондан кўриб чиқилган асарлар таҳлили шуни тасдиқлайдики, замонавий хор ёзуви турли хил полифоник усуллар қўлланилиши билан боғлиқ бўлган ўзига хос кўп тузилмалилиги билан ажралиб туради. Кўпгина фактура турларининг бир қатламда бирлашуви замонавий хор ёзувининг кўпфактуралилиги тушунчаси ҳақида гапиришни тақозо этади.

Муסיкий санъат – бу товушларда мавжуд ҳақиқатнинг акс этиши (инъикоси) ва шу маънода замонавий композиторларнинг хор ижоди бунга исботдир. Замонавий муסיқанинг стилистик тенденциялари айнан хор муסיқасида ёрқин ифода этилади, боиси инсон овози – дунёдаги энг табиий муסיкий чолғу ва айнан вокал муסיқа тингловчилар қалби торини чертувчи манба ҳисобланади.

Биз томондан танланиб таҳлил қилинган кўпроқ тарқалган фактура турларининг бадиий намуналари муסיкий санъатдаги замонавий тенденциялар ҳақидаги тасаввурларни кенгайтириш, хор жамоаларининг ўқув – педагогик ва концерт – ижрочилик репертуарларини янги қизиқарли асарлар билан бойитиш имконини беради. Кўриб чиқилган асарлар ижро этиш учун (ижрода) маълум қийинчиликларни келтириб чиқаради, шу муносабат билан амалга оширилган таҳлил мазкур йўналишда ишни енгиллаштиришга йўналтирилган ҳамда ёш хормейстерларга хор фактура турларининг усуллари вазифасини фикрлашга ёрдам беради (асарнинг муסיкий мазмуни идрок этиш учун анча тушунарли бўлиш имконини беради).

Замонавий хор асарларини ўрганиш жараёнида, фактура турларини ўзлаштиришда қуйидаги услубий тамойилларга таяниш мақсадга мувофиқ:

- замонавий хор партитуралари билан танишиш ва фактура турларини аниқлаш;
- асарларнинг алоҳида қисмларида анча мураккаб бўлган фактура турлари диққатини жалб этиш;
- хор дирижёрлиги бўлими талабаларининг ихтисосликдан синф дастурлари асосида асарни мустақил фактура масалалари нуқтаи назаридан таҳлил қилиш.

Введение

В курсе хороведения изучение фактуры хоровых произведений занимает основополагающее место. Хоровая фактура имеет свою специфику и очень разнообразна, охватывая различные проявления от одноголосия до сверхмногоголосной музыкальной ткани. Она является многозначным понятием, которое сегодня связывается с определенным содержанием, соотношением голосов, взаимодействием составляющих ее компонентов. «Фактура (лат. *factura* – обработка, от *facto* – делаю) – совокупность средств музыкального изложения, образующая технический склад музыкального произведения, его музыкальную ткань»⁴.

Пение человека по своей природе одногласно, а хоровое искусство основано на принципе коллективного интонирования. Первичными типами хорового многоголосия являются гетерофония и подголосочная полифония. На протяжении исторического развития музыкального искусства хоровая фактура видоизменялась, обогащалась разнообразными приемами письма и приобрела в современной музыке новые качества. К важнейшим закономерностям современной хоровой фактуры следует отнести:

- использование исторически сложившихся типов фактуры;
- преобладание смешанных типов фактуры;
- возрастание темброво-колористического фактора в хоровой фактуре;
- появление новых типов фактуры.

Современная хоровая фактура разнообразна в способах изложения: монодийность, сверхмногоголосие, пуантилизм, диагональность, сонорика, сонористика, колористика. Основные типы форм, на которые опираются композиторы, остаются неизменными, но музыкальный язык, гармония, мелодика, ритмика усложняются. Возникают различные виды фактурных решений, усиливающие эмоциональное восприятие, например, речитативная хоровая фактура, которая может быть как монодийной, аккордовой, так и полифонической. Это связано с замыслом композитора, стилистикой и жанром.

⁴ Живов В. Хоровое исполнительство. Теория. Методика. Практика. М., 2003, с.90

В современной хоровой музыке нередко встречается использование хора в инструментальном качестве. Инструментальная хоровая фактура, так же как и речитативная, связана с темброфоникой. В современной музыке темброфактура занимает особое место. «В музыкальном языке второй половины XX века на первый план вышло развитие тех элементов, которые раньше принадлежали творчеству исполнителей: артикуляция и способы звукоизвлечения. Возникли словесные и графические партитуры. Интенсивное развитие параметра звука привело к возникновению сонорики – музыки тембров, где тембровые эффекты стали основой музыкальной композиции»⁵. Колористически-сонорные приемы широко используются в произведениях различных жанров: глиссандирующие возгласы, последования кластеров, тянущиеся гласные звуки в сложных созвучиях, изобразительные приемы - имитация колокольного звучания, пения птиц, эффект стенания или причитания, стереофонические эффекты – диалогичность и переключки в хоровой массе, фонические эффекты – топот, щелканье языком, хлопки.

Современным хоровым произведениям свойственна цикличность или концертность, что обусловило синтетичность, соединение разных жанровых признаков. Одной из особенностей современного хорового письма стало совмещение различных типов фактур в одном произведении. Частая изменчивость фактуры, наличие кластеров, фрагменты алеаторики, метроритмическая переменность, отсутствие единого метра, полиладовость, политональность – все это представляет собой сложные задачи в звуковом воплощении произведений, и требует от хормейстера методически обоснованного и аналитического подхода к изучению данной темы.

Главной задачей хорового искусства на всех этапах его эволюции является обогащение духовного мира человека, воспитанию его в духе высоких моральных нравственных ценностей, привитие человеку эстетического восприятия красоты окружающего мира. В соответствии с этим были отобраны из огромного количества современной хоровой литературы произведения отличающимися

⁵ Холопова В. Формы музыкальных произведений. СПб, 2001, с.

высоким идейным восточным философским содержанием - «Аллома» М.Бафоева на стихи Дж.Камола, «Жемчужины мудрости» П.Медюляновой на стихи А. Яссави, а также «Поэма на стихи Ф.Г.Лорки» А.Соколова, «Искушение Светлого Ангела» М.Шуха, характеризующиеся сложной психологической сферой, раскрывающийся в семантических метафорических обобщениях, воплощающих смысл человеческого бытия, жизни земной и небесной. Столь сложное содержание произведений обусловило поиски композиторами новых типов фактуры, новых звуковых возможностей. Это в свою очередь требует от хоровых исполнителей нахождения современных приемов вокального интонирования, звукоокрасочной тембровости и политембровости, разнообразия выразительных приемов и способов звукообразования.

Раздел I.

Характеристика основных типов хоровой фактуры

Фактура хоровых произведений отличается от инструментальной фактуры. Это связано с рядом особенностей специфики хорового исполнительства:

1. Ограничения, связанные с голосовыми и техническими возможностями певческого голоса.

Некоторые композиторы относятся к хору как к инструментальному оркестру, забывая о том, что голос - это особо тонкий и хрупкий инструмент, имеющий ограниченные возможности, связанные с физиологией человека. Прежде всего, это касается использования крайних регистров хора. Частое применение предельно высокой или низкой тесситуры вызывает быструю утомляемость голосовых связок, что отражается на качестве звука и чистоте хорового строя. Особенно трудны для исполнения произведения, где крайние регистры используются в начале произведения, с первых тактов.

Диапазоны хоровых голосов:

Сопрано: до первой- до третьей, рабочий диапазон ми первой - си-бемоль второй

Альты: фа малой - фа второй, рабочий диапазон соль малой - ми второй

Тенора: до малой - до второй, рабочий диапазон ми малой - ля, си-бемоль второй

Басы: ми-фа большой - ми-фа первой, рабочий диапазон фа-соль большой -ре-ми-бемоль первой

2. Состав хора.

Произведения, написанные для большого хора, не звучат в камерном составе, так как требуют большой плотности звучания в количественном отношении. И, наоборот, произведения, требующие камерности и акварельности звучания (в частности хоровые миниатюры) в большом хоре теряют тонкость оттенков.

Количественный состав хора:

Малый хор состоит из 12-16 человек

Камерный хор - от 20 до 30 человек

Средний хор - до 40 человек

Большой хор по численности может достигать 80-100 человек.

Фактура хоровых произведений также зависит от количества партий, она может быть двух-, трех-, четырехголосной, а с применением дивизий доходить до 48 (двух-треххорные произведения).

3. Наличие или отсутствие инструментального сопровождения

В современной хоровой музыке наличие сопровождения характеризуется многообразием проявлений, связанных с воплощением идейного замысла. Очень часто композитор использует не весь оркестр, а отдельные группы или инструменты. Выбор композитором того или иного инструмента группы оркестра продиктован стремлением поисков новых и оригинальных соотношений хора и сопровождающих его инструментов.

Отсутствие инструментального сопровождения ставит перед исполнителем сложные задачи, связанные с повышенным вниманием к чистоте интонационного строя, сохранением его на протяжении всего произведения. В современной музыке композиторы обращаются нередко к явлениям нетемперированного порядка, к использованию шумовых и стереофонических эффектов на определенной высоте и без ее фиксации. Современные изыскания композиторов в сфере хорового звучания без инструментального сопровождения существенно обогащают хоровую ткань, и в то же время усложняют процесс озвучивания.

4. Взаимосвязь поэтического и музыкального материала.

Анализ литературного текста первичен при анализе музыкальной формы хорового произведения, так как вербальный текст существенно влияет на музыкальную форму. Соотношения между текстом и музыкой обуславливаются содержанием, жанром, индивидуальным восприятием самого композитора. Возрастает роль различных метроритмических структур, выполняющих выразительные функции, варианты фактурно-функциональных соотношений между голосами (например, несовпадение ритмического рисунка в хоровых партиях). В музыке XX века используются различные выразительно-изобразительные приемы – глиссандирующие возгласы, речитативность, сонорные (тембровые) эффекты, встречающиеся во многих современных композициях.

Применяя определение В. Холоповой: «Фактура – строение музыкальной

ткани, учитывающее **характер и соотношение** составляющих их голосов», к анализу хоровой фактуры, мы рассматриваем ее как: строение – использование различных типов фактуры (гетерофонная, полифоническая, гомофонная и т.д.); соотношение – голосов как в количественном отношении (терх-, четырехголосная фактура и т.д.), так и по значимости голосов в тематическом плане; характер – фактура, связанная с образно-жанровой стороной, тематикой. Фактура может стать выражением какого либо стиля – исторического или национального.

Раздел II.

Типы фактуры в современных хоровых произведениях

Мелодический монодийный тип фактуры – проведение мелодии одной хоровой партией. Примером может послужить № 7 хор басов в «Военных песнях» В.Гаврилина, где композитор использует натурально ладовый мелодизм. Такого рода тип фактуры применяется обычно для создания народного колорита:

1

I Choro bassi

II

p

По-шёл сол-дат, да о-гля-нул-ся, встал на о-ко-ли-це се-ла. И тут над кры-ше-ю те

2

По-шёл сол-дат да о-гля

со-вой звез-да вы-со-ка-я воз-шла, и тут над кры-ше-ю те-со-вой звез-да вы-со-ка-я воз-шла.

В современной хоровой музыке иногда встречается дифференцированный тип монодийной фактуры. Он заключается в том, что отдельные слова или слоги рассредоточиваются по партиям дивизий, как правило, в одной партии. Примером этого типа фактуры может служить начало «Разбойной песни» Н.Сидельникова. Мелодия в партии I Басов передается II Басам и поочередно переходя из одной партии в партии в другую образует единую смысловую линию. Таким образом, активным движением внутри партии басов достигается создание необходимого характера музыки.

Т. Ты взой-ди, крас-но сол... ты взой-ди, ты взой-ди, нуш-ко.

Унисон нескольких партий используется композиторами эпизодически с приминением смещения тембров. Это может быть соединение однородных и разнородных тембров, в зависимости от замысла композитора. Например, в хоре Agnus Dei из «Messe en sol majeur» Ф. Пуленк соединяет разнородные тембры сопрано и басов, которые сменяются затем однородными (сопрано и тенора) и в дальнейшем даются в различных сочетаниях. Данный тип фактуры способствует достижению большего разнообразия тембровых красок:

[Tres pur, tres clair et modere] ♩ = 64

tutti 2

Soprano A - gnus A - gnus De - i A - gnus De - i

Alto A - gnus A - gnus De - i A - gnus De - i

Tenor A - gnus A - gnus De - i A - gnus De - i

Bass A - gnus A - gnus De - i A - gnus De - i

Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di

2. *pp tres sourd.*

Mi - se - re - re

pp tres sourd.

Mi - se - re - re

Фактура хорального склада основывается нередко на собственно хорале как жанре с соответствующей ему специфичностью тематизма на моноритмической основе. Применение дивизий позволяет создать большую объемность звучания благодаря интонационным разветвлениям мелодических линий:

27 *f subito*

S. San - ctus Do - mi - nus De - us Do - mi - nus

A. San - ctus Do - mi - nus De - us Do - mi - nus

T. San - ctus Do - mi - nus De - us Do - mi - nus

B. San - ctus Do - mi - nus De - us Do - mi - nus

Гомофоно-гармоническая фактура – соединение голосов, где мелодию ведёт главный голос, а остальные голоса создают гармонический фон, как правило, полиритмический. В современных хоровых партитурах довольно часто встречается такой тип фактуры, где сопровождающие голоса имеют моноритмическую оstinatную структуру, а солирующая партия отличается ритмичной подвижностью, как, например, в хоре «Alleluia» Р.Мануэля:

Reverently *mp* Ralph Manuel

Soprano *mp* Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia. Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, O!

Alto *p* Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia,

Tenor *p* Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia,

Bass *p* Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia, Al - le - lu - ia,

Имитационная полифония – основана на проведении одной и той же темы в разных голосах. Использование различных видов имитации придает хоровому звучанию тембровую колоритность, способствует расцвечиванию музыкального образа. В качестве примера фрагмент из хора «Alleluia» Р.Мануэля:

Контрастная полифония – сочетание контрастных голосов. Голос, сопутствующий мелодии, либо подчеркивает характерность сопровождающей мелодии, либо тематически самостоятелен и не уступает по выразительности основной мелодии. При самостоятельности каждой партии общее звучание хора отличается удивительной внутренней целостностью и слаженностью голосов. Примером может служить средняя часть сочинения «In Memoriam» Ф.Янов-Яновского:

D

S. Chris - te e - le i - son, Chris - te e - le i - son. Chris - te, Chris - te

A. Chris - te e - le i - son. Chris - te, Chris - te

T. e - le i - son, e - le i - son, Chris - te e - le i - son, Chris - te e - le i -

B. e - le i - son. Chris - te, Chris - te, Chris - te,

Подголосочная полифония – одновременное звучание различных вариантов мелодии (подголосков), которые могут быть как поддерживающими, так и противоположными основному голосу. Этот тип фактуры чаще всего используется для передачи лирико-философских, рефлексивных состояний. В хоре «Печальное сердце мое» С.Слонимский благодаря применению вокализированных подголосков усиливается выразительность хорового пения:

Andante cant. *pp* *p* *pp* *p* (tutti)

Soprano А - Пе чаль-но-е серд це мо-е, пе чаль-но-е серд це мо-е... (закр. ртом)

Alto А - (закр. ртом)

Tenor Пе чаль-но-е серд це мо-е, ах, бе-зо

Bass

Довольно часто в современной хоровой музыке встречается фактура аккордового склада с постепенным включением хоровых голосов для сгущения звучания и, наоборот, с постепенным выключением для разрежения. Постепенное

включение хоровых голосов в аккордовой фактуре способствует динамизации звучания, усиления ее плотности. Примером может служить фрагмент IV части Симфонии для хора Д.Амануллаевой, где уплотнение хоровой звучности способствует передаче образного содержания поэтического текста:

Музыкальный фрагмент для хора (Soprano, Alto, Tenor, Bass) в 2/4 такта. Темп и метр не указаны. Динамика: *f* (forte), *cresc.* (crescendo). Текст: О - ки-бат туп - роқ - миз, май - са-миз эй дўст.

В хоре «Багдад» из поэмы «Аллома» М.Бафоева аналогичные исполнительские задачи, связанные с включением голосов и уплотнением фактуры решаются при помощи смешанного склада письма. Имитационные проведения собираются в плотные аккорды, образующую стройную вертикаль:

Музыкальный фрагмент для хора (Soprano, Alto, Tenor, Bass) в 4/4 такта. Темп: *Allegro*. Динамика: *p* (piano), *tr* (trill), *f* (forte). Текст: Са-лом бўл-син са-лом сен - га Баг - до - ди ша-риф. Са-лом бўл-син са-лом сен - га Баг - до - ди ша-риф. Хо-риб чар-чаб кар-вон кел-ди дар - во-занг-ни оч. Не ша-ҳар-лар ич - ра сен-сан эс - бо ва за-риф. Не ша-ҳар-лар ич - ра сен-сан эс - бо ва за-риф. Хар суб-ҳи-дам ку - ёш ў - зи бо-шинг уз - ра тож. Хар суб-ҳи-дам ку - ёш ў - зи бо-шинг уз - ра тож.

В современной хоровой музыке а *sarrella* нередко встречается смешанный тип фактуры, в основе которого лежит сочетание имитационных приемов развития в одних голосах и аккордового склада в других. Например, в хоре «Мои богини» из Строф «Евгения Онегина» Р. Щедрина свободные,

взаимодополняющие друг друга имитации комплементарного типа в неоднородных голосах – Т и А очень органично соединяются с аккордами дивизий в париях S и Б:

13 14

S. *pp* Что вы? где вы? *pp* Что вы? где вы?

A. *ppp* (quasi eco) Бо- ги - ни, *ppp* бо- ги - ни...

T. *pp* Мо-и бо- ги-ни! *pp* Мо-и бо- ги-ни!

B. *pp* div. Что вы? где вы? *pp* Что вы? где вы?

Речевая декламация – метод сочинения, основой которого являются темброартикуляционные и динамические средства речевой выразительности. Она может применена, как с точной фиксацией определенной высоты звука, так и без нее.

Allegro [18]

T. Solo *mf* Як дам ра-вон шав *mp* ка-дат бу-би-нам ту нав жа-во-

T. Ёр Ёр

T. II Гулмомо ин-жо би-ё би-ё

B. Solo *mf* Як дам ра-вон шав *mp* ка-дат бу би - нам ту нав жаво - ни

B. Ёр Ёр Ёр

B. Гул мо-мо ин - жо би - ё би-ё

В фрагменте I части Симфонии для хора Д.Амануллаевой используется полимелодический склад письма (алеаторика). В партиях теноров и альтов композитором прием повторяющихся фигураций, основанных на опевании звуков, в басах звучит остинато, а между париями сопрано и солистки – имитационные проведения канонического характера:

5

Soprano (S): Кўк - сим-да йиғ - ла-ган кум-рим-дан ўз - га. Кўк - сим-да

Alto (A): Кўк - сим-да йиғ - ла-ган кум-рим-дан ўз - га.

Tenor I (T I): а..

Tenor II (T II): а..

Bass (B): а..

Диагональная динамическая кластерная фактура – движущийся по диагонали кластер вызывает динамическое напряжение и пульсацию. Диагональная фактура довольно распространенный склад письма, используемый современными композиторами, к примеру в № 2 Kyrie REQUIEM А. Шнитке.

Интересным примером комплексной многоголосной фактуры служит «Херувимская песнь» К. Пендерецкого, где многоголосная ткань соединяет самостоятельные мелодические голоса в единое звуковое поле. В подобных типах письма между отдельными голосами могут возникать разнообразные соотношения: унисоны, дублирования, имитации, комплементарность, разнотемность, но не контрастность:

ff **Largamente**

S. *ff* **Largamente**

S. *ff* **Largamente**

A. *ff* **Largamente**

A. *ff* **Largamente**

A. *ff* **Largamente**

T. *ff* **Largamente**

T. *ff* **Largamente**

T. *ff* **Largamente**

T. *ff* **Largamente**

B. *ff* **Largamente**

B. *ff* **Largamente**

B. *ff* **Largamente**

ja - ko da ca - rja

Если в произведении многоголосной фактуры прослушиваются контрастные темы, то речь уже будет идти о полифонии пластов.

Сверхмногоголосная фактура — неограниченное количество голосов, непрерывно движущихся хроматическим потоком и воспринимающихся, как единая звуковая масса.

Раздел III.

Анализ фактуры в современных хоровых произведениях

В современной хоровой литературе очень часто в одном произведении используются различные виды фактур. Это дает композитору больше возможностей и свободы для передачи своего отношения, видения и прочтения поэтического текста. Рассмотрим это на ряде произведений, отобранных для анализа.

Поэма – кантата «Аллома» («Ученый»)

Поэма – кантата «Аллома» («Ученый») памяти Аль-Хорезми для солиста и хора а capella на стихи Джамала Камола (1985) Мустафо Бафоева свидетельствует о самобытном хоровом мышлении композитора, ярком даровании его в области хорового письма. Значимость данного сочинения заключается в обновлении жанрово-стилистической сферы узбекской хоровой музыки, в обогащении хорового письма фактурным разнообразием, темброво-колористическими выразительными средствами. Творчество Бафоева в этом смысле весьма показательно с точки зрения развития хорового искусства в отечественной музыкальной культуре.

Обращение М.Бафоева к жанровому синтезу поэмы-кантаты было вызвано стремлением воплотить мелодико-интонационные и ритмические особенности национального мелоса, соединить монодийную основу традиционной музыки с многоголосной культурой, а также подчеркнуть характерные приемы интонирования и звукоизвлечения средствами хорового звучания.

Поэма-кантата написана в форме шестичастного цикла, цельность которого обусловлена общим для всех частей замыслом – жизнь великого ученого и мыслителя IX века, внесшего большой вклад в развитие арифметики и алгебры, астрономической и математической географии. В произведении М.Бафоева удивительно органично соединены внутреннее и внешние пространства, богатую душевную жизнь Аль-Хорезми, его мысли, размышления. Выразительные возможности хорового искусства позволили композитору ярко запечатлеть личность великого ученого и пропагандиста математических знаний на фоне

красочной природы окружающего мира. Каждой части композитор дал название, раскрывающее ее конкретное содержание.

1 часть «Дебоча» (Предисловие), 2 часть – «Жайхун» (Аму-Дарья), 3 часть – «Багдад», 4 часть – «Таффакур» (Размышление), 5 часть – «Шом» (Вечер), 6 часть – «Абадият» (Бессмертие).

Свободный перевод Наиры Шарофиевой.

1. Дебоча – Предисловие

Птица моей мечты улети в прошлое – там мои чувства, перенеси туда и нас. Наши тела и души нам память от предков, эпоха эта и земля нам память от небес. Глаза и чувства, переполняющие нас – это их глаза. Полные вопросов наши слова – это их слова. Река протекла, и остался на берегу жемчуг. Звезда погасла, но в наших глазах остался её свет. Птица моей души улети в прошлое – там мои чувства, перенеси туда и нас.

2. Жайхун – Аму-Дарья

Прекрасный, светлый день встает за горизонтом, шумит, гудит и бьет волной Жайхун, он с рёвом рвется к облакам. Родину покинув, пустился в странствие по дальним дорогам и пустыням караван. Беспокоится и плещется река. Увы! Покидает свою родину мальчик по имени Мухаммад. Реки текут и веют ветра, как вихри проносятся годы. Однако в сердце Мухаммада не угаснет любовь к дому. Прекрасный, светлый день встает за горизонтом, шумит, гудит и бьет волной Жайхун. «Моё дитя!» кричит река, «Моё дитя!».

3. «Багдад»

Приветствую тебя великий Багдад. С рассветом тебя венчает солнце. Среди всех городов ты самый достойный. Усталый караван к тебе пришел – Ворота открой, ворота открой, ворота открой! Среди прибывших караванов – он особенный и прибыл он со стороны Гурганджа. Караван привез к твоему порогу мальчугана, счастье которого зависит от тебя. Жизнь твою он увековечит – Ворота открой, ворота открой, ворота открой! Он светоч над тобой величественный Багдад, в бескрайнем небосклоне сиять он будет вечно, тебя прославит он – великий Мухаммад. Мысли его вознесутся до небес, измерить вселенную сумеет до конца, сейчас же он стоит перед тобой с размером с кулачок. Не томи его ожиданием Багдад - Ворота открой, ворота открой, ворота открой!

4. Тафаккур – Размышление

Годы проходили не спеша, глаза его лучились, стало привычным ему размышлять и он был счастлив. Осмелившись измерить целый мир, он опирался на великую силу разума.

Солист: Измерив вселенную, он холодным цифрам вдохнул сознание. Математическую книгу подарив человечеству, он с радостью и гордостью оставил наследство всем людям планеты.

5. Шом – Вечер.

Научную математику он миру посвятил. Прошли годы. Ученый достиг заката жизни: Согнулся стройный стан, сон пропал, опутали думы. Глядя на Восток он тосковал по родным и плакал: «Где ты Хорезм, где ты Жайхун?»

6. Абадият – Бессмертие.

Пока светит солнце в небе, живешь ты в веках ученый среди людей. Написанные тобой книги, обращенные к миру, мудрые исчисления – это бесценный океан. Помня имя твоё, радуя твой дух, страна цветёт сияя. Аль Хорезми, слава твоему поколению, слава Аль Хорезми.

Первая часть цикла «Дебоча» (Andante molto) выполняет функцию пролога, введение в образный мир произведения, в его поэтику. Содержание №1 наполнено глубоким философским смыслом, семантической многозначностью образов, вселенских вопросов бытия, духовным светом личности ученого. В этой части цикла композитор применяет смешанный склад письма. Здесь М.Бафоев органично соединяет монодийную фактуру с полифонической, добиваясь живого движения музыкальной ткани, а так же сочетание лаконичных мотивных образований с выдержанными педальными звучностями в басу.

С самого начала построения №1 М.Бафоев использует линейно-гармонический склад письма- хроматизированные элементы, мягкие полутоновые скольжения в виде вокализации на гласную А. Этот прием создает впечатление картины мирового океана, космоса, в котором парит птица души Аль-Хорезми:

Дж. Камол М.Бафоев

Andante molto

Soprano (S): *pp* *div.* *3* *unis.* *sf* *pp* *sf* *pp*

Alto (A): *pp* *3* *sf* *pp* *sf* *pp*

Tenor (T): *pp* *3* *sf* *pp* *sf* *pp*

Bass (B): *pp* *div.* *sf* *pp* *sf* *pp*

Lyrics: A... A... A... A...

Изложение хоровых партий в пределах среднего и низкого регистров способствуют созданию определенного единства голосов.

В 8 такте со вступлением солиста со свободно разворачивающейся мелодией речитативно-декламационного характера, хоровая фактура приобретает фоновую функцию, длительно выдержанные педальные звуки в партиях В, Т и I А символизируют образ вечности, памяти от предков. С 16 такта этот образ меняется. Вокализации в шестнадцатых у S изображают течение реки, образ которой постепенно материализуясь и уплотняясь в фактурном изложении, от звучания женского хора с дивизиями к четырехголосной фактуре с *divisi* в партии Т, где голоса движутся направи́ении друг другу, сначала между S и А, а затем между мужскими и женскими партиями. Все это достигает яркой кульминации в средней части, где композитор средствами хора воплощает движение водной стихии.

Musical score for measures 7-16. Measure 7 is marked with a box containing the number 7. The score includes a Solo B part (bass clef) and four vocal parts: S (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The lyrics "Дар - ё о - ки́б" are written under the Solo B part. The vocal parts feature sustained notes with "6" (sexta) markings and dynamic markings like "f" (forte).

Хоровая ткань, образуемая из переплетения оstinатного звучания партий S, A, T, B, создает впечатление бурного потока реки, и в то же время эмоционального подъема душевных переживаний героя. Использование приема ритмизованной речи в партии солиста усиливает драматическое напряжение.

В кульминационной фазе развития М. Бофоев применяет прием утолщения фактуры, *divisi* во всех партиях, здесь мелодические горизонтальные фактурные элементы собираются в вертикаль. Использование аккордового склада переходящего в унисонное звучание всех партий приводит как бы к общему согласию. Этот прием так же используется в частях Багдад и Тафаккур.

Представленные в первой части цикла фактурные элементы имеют очень важное значение для дальнейшего развития и обеспечивают внутреннее единство поэмы – кантаты.

№ 2 «Жайхун» Allegretto переводит сюжетное развитие цикла в жанрово-бытовой мир пейзажной лирики. Это образ реки, плавно текущей по степной равнине и дающей людям жизнь. В этой части цикла М.Бафоев разнообразие типов соединения голосов, достигая богатства импрессионистических красок и выразительных средств. Каждая хоровая партия выполняет в общем ансамбле свою функцию.

Полимелодическая фактура делится на три пласта: полифоническое двухголосие, состоящее из оstinatного «Дум..» на ноте ля большой октавы в партии Б, и мелодико-гармонических фигураций в партии Т; ведущая партия S и монографическая вокализация в виде мелодической «ленты», способствующая полноте звучания хора на гласную а в партии А. Такое изложение позволяет композитору достичь яркой тембро-красочности звучания, рельефности звучания

S, легкости и ажурности партии Т, глубины партии Б, пластичности звучания партии А.

Со 2 цифры звучат два пласта: тема звучит в партии Т, уплотняясь дивизиями в партии Б, а инструментализация в женских голосах способствует созданию красочной тембровой наполненности среднего и низкого регистров.

В кульминационной фазе первого раздела композитор использует гармонический склад хорового письма, позволяя ярко и объемно показать кульминацию.

Му - хам - мад от - ли бир_ ұғ - лон ва - тан - ни тарк э - тар_ э - воҳ Му - хам -

Применение дивизий во всех партиях, полнозвучность хорового массива подчинено передачи образного содержания этой части: мальчик по имени Мухаммад покидает родной край, отправляясь по дальним караванным дорогам, чтобы достичь великого Багдада – храма науки.

С 5 цифры композитор, используя изобразительные возможности хорового пения, усиливает своими вокализациями партию солиста. Река как бы прощается с мальчиком, сочувствуя ему в грядущих испытаниях судьбы, с трудностями, с которыми ему придется столкнуться на чужбине. М.Бафоев применяет здесь сначала только женский хор с *divisi*, звучащий нежно и ласково, по материнский.

О - қар йўл - лар э - сар ел - лар ва ле - кин о - та ман - зил - лар

Добавляющиеся затем мужские голоса углубляют и уплотняют звучность. Выдержанное педальное звучание в партиях Б,Т,А и оstinatные фигурации S партии позволяет более ярко оттенить психологическую сущность образа, его содержательную субстанцию.

Третья часть поэмы-кантаты «Багдад». Действие переносится в столицу арабского халифата Багдад, который был в IX веке важным центром торговли, науки, культуры. Халиф Аль-Маиун правивший с 813 по 833 годы, основал знаменитый «Дом мудрости» - учреждение, выполнявшее функцию Академии наук. При «Доме мудрости» находилась богатая библиотека старинных рукописей и астрономическая обсерватория. Юный Мухаммад, попав в Багдад, оказался в окружении талантливых людей и его прибытие в Багдаде способствовало мощному развитию таланта Аль-Хорезми.

В № 3 музыка создает образ величественного города, сияющего на бескрайнем небосводе. М.Бафоев создает яркое, динамически насыщенное звуковое полотно. Здесь применяет смешанный склад фактуры, сочетание полифонических и гармонических функций. Имитационные проведения собираются в плотные аккорды, образующую стройную вертикаль

Allegro

Т. *mp* Хар суб-хи-дам ку-ёш ў-зи бо-шинг уз-ра тож

В. *p* Са-лом бўл-син са-лом сен-га Бағ-до-ди ша-риф *mp* Са-лом бўл-син са-лом сен-га Бағ-до-ди ша-риф

С. *f* Хо-риб чар-чаб кар-вон кел-ди дар-во-занг-ни оч

А. *mf* Не ша-хар-лар ич-ра сен-сан зе-бо ва за-риф *f* Не ша-хар-лар ич-ра сен-сан зе-бо ва за-риф

Т. *mf* Хар суб-хи-дам ку-ёш ў-зи бо-шинг уз-ра тож *f* Хар суб-хи-дам ку-ёш ў-зи бо-шинг уз-ра тож

В. *mf* Са-лом был-син са-лом сен-га Бағ-до-ди ша-риф *f* Са-лом бўл-син са-лом сен-га Бағ-до-ди ша-риф

Эту часть можно разделить на три раздела, где в двух разделах звучность полного звучания хора чередуется со звучанием отдельных групп голосов. В первом разделе очень колоритно звучат женские голоса: S дивизии и А, образуя

плавно скользящие аккордовые последования, которые возникают на основе утолщения мелодических линий, и создает ощущение гармонии.

1 *p*

S Ке - ла - ёт - ган не кар - вон - лар ич - ра бу тан - хо

A Ке - ла - ёт - ган не кар - вон - лар ич - ра бу тан - хо

В новом тембровом освещении звучит такого рода фактура в мужских голосах: Т дивизии и Б.

4

T Баг - дод ша - риф бо - шинг - да у ян - ги бир хур - шид

B Баг - дод ша - риф бо - шинг - да у ян - ги бир хур - шид

А появляющиеся в процессе развития переключки между мужскими и женскими голосами, способствуют динамизации и красочности.

Последний раздел заканчивается использование аккордового склада переходящего в унисонное звучание всех партий, а затем с постепенным включением хоровых голосов.

Линеарно-гармонический склад хорового письма, проявивший себя в первой части в каждой из частей цикла фигурирует по разному, выполняя образно-художественное назначение. В еще большей степени роль линеарно-гармонической фактуры возрастает в №4 «Тафаккур» - Adagio. Эта часть резко контрастирует с предыдущей не только медленным темпом, но и образным строем. В этой части композитор водит солиста ученого-мыслителя, который измерив вселенную, холодным цифрам вдохнул сознание. Оstinатный гармонический комплекс из жесткого созвучия чистой кварты в дивизиях теноров и партии Б, образующих квинту между ними и I Т, служит композитору гомофоническим средством для передачи состояния. Повторяющиеся созвучия как будто олицетворяют неотвязно преследующую научную мысль ученого.

Adagio

1 *f*

Solo

Т

В

Йил - лар ў - та

Та - фак - кур та - фак - кур та - фак - кур. та - фак - кур

Та - фак - кур та - фак - кур та - фак - кур. та - фак - кур

Во втором разделе этой части в партии Б,Т и А используется смешанный тип письма, используемый в третьей части. На фоне ритмически оstinатного энергичного звучания этих партий вступает партия S, которая своей ритмической организованностью перекликается с темой мужских голосов первого раздела. Но она не звучит статично, а наоборот за счет поступенного движения, придает более напряженное звучание и помогает подвести к кульминации.

А

Т

В

Ун - га та - янч бўл - ди ҳам бу - юк қуд - рат

жой - ла - ди шу - ур со - вуқ ра - қам - лар - га жой - ла - ди шу - ур

эт - ди у журь - ат дун - ё - ни ўл - чаш - га эт - ди у журь - ат

С.

А.

Т.

В.

Та - фак - кур та - фак - кур.

ун - га та - янч бўл - ди ҳам бу - юк қуд - рат

со - вуқ ра - қам - лар - га жой - ла - ди шу - ур

дун - ё - ни ўл - чаш - га эт - ди у журь - ат

В кульминации использован аккордовый склад письма с дивизиями, переходящий в октавно - унисонное звучание всех партий. Октавно-унисонная фактура связана у М.Бафоева с основным тезисом художественного образа и кульминационным разделом формы.

В пятой части цикла «Шом» Andante molto. В этой части цикла композитор особенно свободно применяет мелодическую, ритмическую и гармоническую фигуры. Сменой фактуры М.Бафоев передает психологические оттенки чувств и настроений Аль-Хорезми, умудренного жизненным опытом.

Andante molto *ff* 3

Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B) staves. The score shows a vocal entry with triplets and sustained notes, with the bass part providing a steady octavo-unison accompaniment.

Октавно-унисонная фактура вступления между партиями S, A и T на фоне выдержанного октавного унисона басов-дивизи, имеет большое выразительное значение, подчеркивая чувство ностальгии ученого по Хорезму, Жайхун.

Сменяющая ее гармоническая фактура построена на речитативных интонациях. Сопрановые дивизии, альты и тенора образуют хоровые тутти на фоне выдержанного октавного унисона басов.

1 *p* *div.* *ff* *unis.*

Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B) staves. The score includes lyrics in Russian and Uzbek. The dynamics are 'p' and 'ff'. The score shows a vocal entry with triplets and sustained notes, with the bass part providing a steady octavo-unison accompaniment.

Для роста напряженности звучания, приводящего к кульминации, композитор уплотняет звучание женских голосов, добавляются дивизии в альтовой партии, а октавно-унисонный фон распределяет между тенорами и басами.

Последующая смена фактуры, направлена на углубление психологического состояния ученого. Чередование хорального и вокального, песенного элементов создают особый выразительный эффект. Пение на гласную у в партиях альтов и басов приобретает особый сумрачно-вечерний оттенок, а сменяющие их партии сопрано и теноров, вторящие солисту в унисон первые голоса партий, передают внутреннюю экспрессию.

4

f кай - лар - да - сан Хо - ра - эм кай - лар - да - сан эй Жай - хун

pp

f кай - лар - да - сан Хо - ра - эм кай - лар - да - сан эй Жай - хун

pp

mf Ма - на тун о - ғу - ши - га ки - рар Бағ - до - ди А - зим

pp

Шестая часть «Абадият»- Allegro- устремлена в будущее. Идеи Аль-Хорезми, обращенные к миру, мудрые исчисления – бесценный океан, которым гордится страна. Финал поэмы -кантаты жизненной энергии, импульсивности. М.Бафоев использует смешанную фактуру: монодийный, гомофоно-гармонический, имитационный склад письма. Применение композитором дублировки –октавных и унисонных удвоений, как частичных, так и всех фактурных функций, обусловлено стремлением утвердить гуманистическую идею произведения. Но если автор в предыдущих частях использовал этот прием в основном в кульминациях для их более рельефного выделения, то в финале октавная и унисонная дублировка применяется в первых тактах. Начинают финал басы, к которым в четвертом такте присоединяются альты, в восьмом басы, и в двенадцатом такте сопрано. Хор поет на гласную У, имитируя хорезмский усуль с характерными квартовыми и квинтовыми ходами, что создает яркий национальный колорит.

Allegro

p *mp* *mp*

p *mp* *mp*

у у у

Музыкальный фрагмент для четырехголосного хора. Сопрано (S.) и тенор (T.) имеют паузы в начале, за которыми следуют ноты с динамикой *f* и звукоподражательными буквами "у у у". Альта (A.) и бас (B.) играют мелодическую линию с динамикой *mf*, переходящую к *f* в конце. Все партии заканчиваются на ноте с динамикой *f*.

Дублировка применяется композитором на всем протяжении финала, как полная, так и частичная, при которой удваивается только часть голосов, а остальные сохраняют самостоятельную линию. А при наличие дивизий в партиях, все это приводит к насыщенному многоголосному звучанию, которое опять же сводясь к унисону и подводят к смене фактурных решений композитора – к имитациям.

Музыкальный фрагмент с русскими текстами: "лам - да я - шар - сан Ал - ло - ма - йи дав - рон Ал - ло - ма - йи дав - рон". Встречаются моменты унисона (unis.) и усиления (f). В начале второго такта (отмечено цифрой 2) тенор и бас играют мелодическую линию, а сопрано и альт – аккорды. В конце фрагмента тенор и бас играют мелодическую линию, а сопрано и альт – аккорды.

Так, имитации, основанные на мелодических вокализированных фигурациях также сливаются в октавный унисон. Сначала они проходят в мужских партиях, затем в женских. Имитационность включается композитором в моменты кульминационных подъемов.

Октавно-унисонные, гомофоно-гармонические разделы, сменяющиеся имитационными, линейно-узорчатыми, расцвечиваемые посредством тембрового варьирования, органично подводящего опять к насыщенному гомофоно-гармоническому пласту, способствует усилению музыкальной формы,

подчеркивающее поэтическое содержание не только части, но и утверждая с предельной интенсивностью ключевую идею произведения.

Результаты анализа хоровой партитуры «Аллома» М.Бафоева показывают, что в этом сочинении соединены наиболее характерные признаки современного хорового мышления, многообразно использованы разнообразные приемы хорового письма. В поэме-кантате использованы многие характерные фактурные приемы, направленные на раскрытие художественного содержания музыки, воплощению образного замысла. Многоплановость фактуры: сложные расслоения партий, роль монодийных и имитационных типов изложения, трактовка кульминаций, как концентрация свертывания горизонтали и трансформация вертикали в горизонталь, стереофонические эффекты – все это подтверждает значение поэмы-кантаты как ярчайшего образца современной хоровой музыки, перспективного достижения узбекской хоровой музыки.

«Жемчужины мудрости»

на слова Ахмада Яссави для смешанного хора, солиста тенора, танбура,
дойры и ная П.Медюляновой

Хор «Жемчужины мудрости» для смешанного хора, солиста тенора, танбура, дойры и ная П.Медюляновой на слова Ахмада Яссави примечателен разнообразием видов хоровой фактуры, в которой сочетаются гомофоно-гармонический, полифонический, мелодико-фигуративный и орнаментальный типы письма, придающие звучанию произведения неповторимый восточный колорит.

В целом данное сочинение представляет собой развернутую одночастную композицию, внутри которой имеются четыре раздела. Открывается произведение соло тенора, сменяющееся соло танбура, на фоне которого на нюансе р в среднем регистре вступает хор. Композитор использует здесь гомофоно-гармонический склад письма с орнаментальным расцвечиванием партии сопрано:

39 **4** **II**

Танбур

С. Я мол - ча ждал Ал - лах мне дал на- деж - ду

А.

Т. Я мол - ча ждал Ал - лах мне дал на- деж - ду

Б.

В цифре 5 хоровая ткань уплотнена за счет дивизий и дублировки голосов в кварту. Применение альтерации усиливает выразительность звучания в кульминационной фазе развития. Постепенный спад напряжения композитор осуществляет посредством разрежения фактуры и использованием педальной звучности:

53 **6**

Танбур

С. О, дру-зья впол - не. а,

А.

Т. О, дру-зья впол - не. а,

Б.

В третьем разделе обращает на себя внимание изысканная колористика. На выдержанном звучании альтовой партии орнаментально звучит сопрановая партия, как отголосок танбура. После включения мужских голосов хор звучит в виде прозрачного хорала, здесь он выполняет сопровождающую функции, на фоне которого очень рельефно звучит усуль дойры:

63 8 *p*

Дойра

С.

А.

Т.

Б.

Затем функции меняются и уже дойра сопровождает звучание хора, как бы поддерживая пульс, своего рода биение сердца, замирающее на словах говоривших от имени Всевышнего. Очень интересно сочетание унисонного звучания однородных голосов с включением остальных в виде аккордов и приводящих к общему унисону, подчеркивающему поэтический текст. Постепенное разветвление унисона образует полимелодическую ткань, в которой тенора и сопрано движутся в нисходящем движении, басы и баритоны выполняют функцию выдержанной педали, а альты-divisi выполняют мелодическую фигурацию в полиритмичном сочетании. Затем функции басовой и альтовой партий меняются. Альты дивизии включаются в гармонический строй, а мелодическая фигурация переходит в партию баритонов:

87

Дойра

С.

А.

Т.

Б.

Это способствует разнообразному звучанию хоровой фактуры.

В четвертой части интересны приемы хоровой фактуры, объединяющие разные виды удвоения голосов: у Т и Б – в октаву, а у С и А – в сексту. Это

способствует стройности звучания, утверждающей поэтическую мысль суфийской философии Яссави, об земных муках и любви, очищающих человека от зла и духовно возвышающих его:

113

13

tr~w

Най

Дойра

С.

А.

Т.

Б.

Зем ны - е му - ки и лю бовь знак о - чи - ще - ни-я от зла

В заключении четвертой части возобновляется соло тенора, которое подхватывают S и Т. На фоне выдержанного звучания А и Б, соединяющиеся в октавно-квинтом звучаний, соло ная и дойры завершают это философское размышление о жемчужинах мудрости Востока. Хоровая выразительность в этом сочинении является основным фактором раскрытия глубокого идейно-нравственного художественного содержания.

Поэма на стихи Федерико Гарсиа Лорки

для сопрано, вибратона и смешанного хора А.Соколова.

В цикле использованы произведения из сборника стихов «Канте хондо» Ф.Г.Лорки, в который входят четыре поэмы «Сигирийя – гитана», «Солеа», «Сазта» и «Петенера», а так же последний стих из «шести стихов по - Галисийски». Все эти стихи связаны с искусством канте хондо, к которому Г.Лорка испытывал подлинную страсть. «Лорка как бы размышляет вслух, импровизирует, слушая печальные напевы канте хондо о трагических судьбах

родной земли, о ее людях, их любви, о неповторимом пейзаже Андалусии»⁶. «Поэма на стихи Г.Лорки» состоит из семи частей, но шестая Интермеццо написана для солистки и вибратона без участия хора.

Первая часть поэмы «Баллады о трех реках»

В данной части цикла композитор использует различные типы фактуры, направленные на раскрытие образного содержания. С первых тактов он вводит нас в образную сферу произведения посредством использования двух типов фактуры. Рассредоточенность по голосам проходит в сопрановых партиях, где используется имитационный тип изложения. SI- SII – обе партии композитор излагает в партитуре всей поэмы, как самостоятельные голоса, не смотря на частый унисон. Думается, что автор прибегает к этому исходя из художественных задач «усиливая» партию.

При единой тембральной окраске создается ощущение непрерывного течения воды. Это чисто изобразительный момент, который композитор использует фрагментально несколько раз. Альты, тенора и басы, выполняющие pedalную функцию, образуют самостоятельную линию с небольшими ответвлениями голосов. Этот тип фактуры очень органично соединяется с имитационным изложением партий SI- SII и образует целостное звуковое полотно:

Ярко изобразительный эффект передает вибратон. Следует отметить, что данный инструмент, обладающий своеобразным тембром, выполняет функцию одного из действующих лиц в этих «поэтических картинах». В небольшом

⁶. Вайсборд М Федерико Гарсиа Лорка – музыкант М., 1965

фрагменте композитор использует гетерофонную фактуру. Звучащие голоса альтов и басов как бы расслаиваются, а тенор выполняет роль остинато.

15

S I

S II

A *tr*
Гва-дал-кви-вир стру-ит-ся в те-ни са-дов а-пель-син-ных.

T *tr*
Гва-дал-кви-вир стру-ит-ся в те-ни са-дов а-пель-син-ных.

B *tr*

Очень выразителен смешанный тип фактуры, используемый А. Соколовым, где имитационные проведения собираются в аккорды. Этим приемом отмечены самые яркие по динамике моменты, например, фрагмент с 38 такта, где проведение темы сначала в нижних голосах (Б и А), затем в партиях Т, S I и S II приводят к плотным, наполненным драматизмом аккордам на словах «Одна кровью, другая слезами льются реки твои Гранада», что еще больше подчеркивается динамикой *ff*, акцентами и более укрупненными длительностями:

Solo

Vib. 40

40

S I
пла-ме-не-ют цве-ты гра-на-та.

S II *mf*
В куд-рях у Гва-дал-кви-ви-ра пла-ме-не-ют цве-ты гра-на-та.

A
рях у Гва-дал-кви-ви-ра пла-ме-не-ют цве-ты гра-на-та.

T
В куд-рях у Гва-дал-кви-ви-ра пла-ме-не-ют цве-ты гра-на-та.

B
рях у Гва-дал-кви-ви-ра пла-ме-не-ют цве-ты

Solo

Vib. 45 *ff* 2

SI *ff* 45 2

S II *ff* 2

A *ff* 2

T *ff* 2

B *ff* 2

Од - на кро - выю, дру - га - я сле - за - ми льют - ся ре - ки тво - и, Гра -

Хотелось бы особо отметить выразительность полимелодической фактуры в 55-61 тактах. Партия SI в унисон с солисткой озвучивают поэтический текст, SII и вибрафон изображают переливы текущих рек, а партии альтов и теноров передают те вздохи, которые слышатся в потоке вод. Безусловно, такое «изображение», использование приемов полимелодической хоровой звучности подводит слушателя к более полному художественному восприятию:

Solo *poco a poco agitato e cresc.* *mp* 60

Vib. *p* 4 60

SI *mp* 60

S II *p* 3

A *p* 3

T *p* 3

B

Про - ло - же - ны по Се - ви - лье для па - рус - ни - ков до -

ах! А - ах! А - ах! А - ах! А - ах!

Новый водоворот, начавшийся с 55 такта, приводит к кульминации в разделе *Largamento amoroso*, где обращает на себя внимание фактурно-функциональные соотношения между хором и солисткой, выполняющие выразительную функцию:

Музыкальный фрагмент, охватывающий такты 70. В нем участвуют солистка (Solo) и хор (Vib, S I, S II, A, T, B). Темп обозначен *molto rit.*, характер — *Largamento amoroso*. Солоистка исполняет мелодическую линию с глитчем (gliss.) и динамикой *mf*. Хор поддерживает ритмический рисунок четвертными нотами. Лирические тексты на русском языке: «толь - ко вздо - хи. Ах! Ах!», «толь - ко вздо - хи. А - ах! лю -», «толь - ко вздо - хи. А - ах! лю -», «толь - ко вздо - хи. А - ах! лю -», «толь - ко вздо - хи. А - ах! лю -».

Завершается первая часть хоровым приемом, часто применяющимся современными авторами: звучание текста рассредоточено по партиям, который постепенно затихает:

Музыкальный фрагмент, охватывающий такты 85. В нем участвуют солистка (Solo) и хор (Vib, S I, S II, A, T, B). Темп обозначен *molto rit.*, характер — *Largamento amoroso*. Солоистка исполняет мелодическую линию с глитчем (gliss.) и динамикой *mf*. Хор поддерживает ритмический рисунок четвертными нотами. Лирические тексты на русском языке: «...на - ве - ки...», «на - М...», «ве - М...», «ки - М...», «М...».

Вторая часть поэмы «В ночи сада...» воссоздает таинственно загадочную атмосферу испанской ночи. В первых тактах на выдержанном педальном

звучании хора звучит тема хоты в партии вибратона. В партии хора, построенного на элементах хоты, композитор использует смешанный тип фактуры, аккордовое звучание с интонационно гибкими и подвижными мотивами.

Чередование гармонического и полифонического складов обеспечивает многоплановость действия, акценты на сильных долях такта в аккордовом звучании с применением имитационного типа фактуры подчеркивает танцевальный характер музыки:

10

SI В но - чи са - да, вы - бе - лен - ной ме - лом пля - шут шесть цы га - нок

SII В но - чи са - да, вы - бе - лен - ной ме - лом пля - шут шесть цы га - нок

A В но - чи са - да, вы - бе - лен - ной ме - лом

T В но - чи са - да, пля - шут

B

15 20

SI в бе - лом. В но - чи са - да...

SII В но - чи са - да... Ро - за - ны и ма - ки

A шесть цы - га - нок в бе - лом. В но - чи са - да... Ро - за - ны и ма - ки

T шесть цы - га - нок в бе - лом. В но - чи са - да... Ро - за - ны и ма - ки

B

Очень интересна вариантность использования имитаций, которые звучат сначала в удвоенном виде, например SI и SII – A и T, SI и SII – T и B. Затем по мере эмоционального и динамического развития, переходя из партий в партию, приобретает все большее значение в разрастании формы и приводит к главной кульминации:

65

S I жем - чуг буд - то пла - мя, буд - то пла - мя.

S II жем - чуг О - ла ла ла ла ла ла ла ла! ...пла - мя

A жем - чуг О - ла ла ла ла ла ла ла ла! ...буд - то пла - мя

T О - ла ла ла ла ла ла ла ла! ...буд - то пла - мя. буд -

B мя... О - ла ла ла ла ла ла ла ла! Ла ла ла ла!

70

буд - то пла - мя све - чек... О - ла ла ла ла ла ла ла ла ла! Ла ла ла ла ла ла

све - чек, све - чек... О - ла ла ла ла ла ла! О - ла ла

све - чек... О - ла ла ла ла ла ла ла ла ла ла! О - ла ла

то пла - мя... О - ла ла

Ла ла ла ла! Ла ла ла ла! Ла ла ла ла! Ла ла ла ла! Ла ла ла ла! Ла

75

Эпизоды, выдержанные в аккордовом складе, способствуют усилению объемности, монолитности звучания. Этому способствует и партия басов, образующая в данном фрагменте органнй пункт для создания устойчивости звучания хорового массива

Важное выразительное значение имеет переменность плотности фактуры, которая способствует разнообразию хоровых красок. В данном случае басовая партия включается в развитие только лишь в 40 такте и выключается в 78 такте. А в заключении она играет фоновую роль и звучит как отголосок затихающего танца.

элементами вкрапливания гетерофонии, звучит самодостаточно, создавая очень выразительный лирический образ:

Molto espressivo $\text{♩} = 66$

SI Я под ар - кой Эль - ви - ры бу - ду ждать на пу - ти, чтоб уз - нать тво - ё

SII Я под ар - кой Эль - ви - ры бу - ду ждать на пу - ти, чтоб уз - нать тво - ё

A Я под ар - кой Эль - ви - ры бу - ду ждать на пу - ти, чтоб уз - нать

T Я под ар - кой Эль - ви - ры бу - ду ждать на пу - ти, чтоб уз - нать тво ё

B Я под ар - кой Эль - ви - ры бу - ду ждать на пу - ти, чтоб уз - нать тво ё

После речитативного раздела этот же музыкальный материал приобретает подголосочную функцию, усиливая выразительное значение партии SI, передающей глубокие внутренние переживания героя:

Tempo I

SI *p dolce* А...

SII *mp* Я под ар - кой Эль - ви - ры бу - ду ждать на пу - ти, что - бы взгляд твой при -

A Я под ар - кой Эль - ви - ры бу - ду ждать на пу - ти, что - бы взгляд твой при -

T Я под ар - кой Эль - ви - ры бу - ду ждать на пу - ти, что - бы взгляд твой при -

B Я под ар - кой Эль - ви - ры бу - ду ждать на пу - ти, что - бы взгляд твой при -

В 25 цифре композитор меняет функции партий хора. Партия SI из подголоска переходит в ведущую мелодическую линию, а остальные хоровые партии во взаимодействии активно ведут движение к кульминации, в которой все голоса собираются в строгий аккордовый склад.

Включение речитативного раздела в третьей части поэмы является примером современной тенденции в хоровом творчестве, связанной с обращением к разнообразным формам речитатива. Речитативная фраза в партиях Т и Б завершается отголоском в SI- SII как бы зависающим в воздухе вопросом (эффект эха):

Quasi recitativo
Un poco più mosso
e animando poco a poco

и, за - пла - кав, уй - ти.

meno mosso, dolente

p

...за - сты - ли?

p

rit.

Что за лу - ны льдом о - зёр - ным на ли - це тво - ём за - сты - ли?

У...

Композитор, трижды повторяя речитативные вопросы, каждый раз усложняет их разными деталями, уплотняя фактуру, изменяя динамику. Очень интересно заключение третьей части, в котором посредством укрупнения длительностей и расширением темпа А.Соколов усиливает значение каждого звука, каждой интонации, подчеркивая безысходность эмоционального состояния героя. Хоральный тип фактуры с элементами подголосков очень хорошо передает данное состояние.

35 Lento *morendo*

SI

S II

A

T

B

ти... уй - ти... ти... за - пла - кав, уй - ти.

уи - ти.

p

pp

poco marcato

3

Четвертая и пятая части поэмы по замыслу композитора связаны общим смыслом и соединены attacca, хотя у Г.Лорки они не входят в один цикл. Мелодика **четвертой части «Луна, луна танцует...»** определяется содержанием поэтического текста. Она динамична, моторна, с острой пульсацией, подчеркнутой сменой метра. Своего рода аритмичный нерв пронизывает всю эту драматическую напряженную музыку, своего рода дьявольский танец.

Рассмотрим вступление. Композитор использует здесь имитационную полифонию. Очень интересен прием двойной имитации, направленный на раскрытие мистических образов, столь присущих Ф.Г.Лорки. В части использованы пять строф, каждая строфа делится на вопрос и ответ. В первых трех строфах каждый вопрос и ответ отмечен новым вступлением партии и именно вступивший голос допевает музыкальную фразу в неизменном виде. Но если первая и третьи строфы это вопрос и ответ между однородными голосами: первая между басами (*divisi* в басовой партии), а третья между SI- SII, то вторая это вопрос и ответ между разнородными голосами - альтовой и теноровой партией. Это наглядно подтверждено следующей схемой:

Вопрос	Ответ
Б II – Т – S II	Б I – А – S I

Беря во внимание то, что в дальнейшем музыкальная тема проводится именно строфой целиком, прием, использованный композитором в первых трех строфах в начале произведения может рассматриваться, как наличие канонической имитации:

Allegro inquieto ♩ = 152

1 5 5

Sop.solo

Vib

S I

S II

A

T

B

Блед-ный ю - но - ша влюб - лён - ный бро-дит меж-ду о - бла - ка - ми? Нет, лу - на, лу - на тан -

Музыкальный фрагмент, включающий партитуру вибратона (Vib) и голосов хора (S I, S II, A, T, B). Партитура вибратона содержит триллы (tr) и метку 10. Голоса хора имеют следующие тексты:

Цу - ет над за - стыв - ши - ми те - ла - ми. Про - плы - ва - ют вне - бе - те - ни, мчат - ся

Цу - ет, пля - шет над те - ла - ми. Про - плы - ва - ют те - ни, мчат - ся

Следовательно, можно говорить о сложном типе фактуры: имитационная полифония с использованием техники канона.

Динамизации развития, нагнетанию напряжения способствует использование А.Соколовым полифонии пластов. Самостоятельный пласт в этом разделе образует партия вибратона, которая перекликается с голосами хора. Основная тема в хоровых голосах звучит поочередно сначала у партии сопран, затем у мужских голосов. В ее звучание неумолимо вторгается тема средневековой секвенции *Dies irae*, появляющаяся вначале в партии басов, к которым присоединяются тенора, а затем переходит в женские голоса. Применение композитором техники контрапункта создает объемность хоровой фактуры, усиливает психологическое воздействие на слушателя. Выделяя основные ключевые слова, посредством применения особого вида ритмического деления – дуолей, композитор тем самым рельефно подчеркивает основную тему:

35 40

Vib

S I

S II

A

T

B

на вен-ке ко-лю-чем, то лу-на, лу-на ве-ка-ми всё тан-цу-ет и тан-цу-ет над за-

на тан-цу-ет! То лу-на! То лу-на, лу-

То лу-на ве-ке ко-лю-чем, то лу-на, лу-

7 45

стыв-ши-ми те-ла-ми! Ай! Всё тан-цу-ет и тан-

стыв-ши-ми те-ла-ми! Ай! Всё тан-цу-ет и тан-

Всё тан-цу-ет! Всё тан-цу-ет и тан-

на ве-ка-ми всё тан-цу-ет и тан-цу-ет над за-стыв-ши-ми те-

на ве-ка-ми всё тан-цу-ет и тан-цу-ет над за-стыв-ши-ми те-

Далее между имитационными переключками женских и теноровой партий звучат глиссандирующие возгласы еще больше усиливающие эмоциональное напряжение. Таким образом. «Луна, луна танцует...» подводит к кульминационной точке, которая приходится на начало следующей части.

Пятая часть «Крик»

Композитор использует здесь смешанный склад письма, мелодизированные фразы с постепенным выключением голосов и включением голосов, имитирующих крик, то возрастающий, то затихающий в ночной тишине:

Drammatico ♩ = 104

Solo

Vib

S I

S II

A

T

B

Ай! А - ай!

Ай! А - ай!

Ай! А - ай!

Ай! А - ай!

Ай! А - ай!

Крик по-лу-круж-ем от слов-на до скло-на про-лёт.

(взволнованная речевая декламация)

И каждый раз, когда крик затихает, звучит взволнованная речевая декламация, которая проводится поочередно в партиях. Детализация линии каждого голоса в отдельных фрагментах этой части направлено на усиление напряженности звучания, экспрессию драматического образа.

Ай!

А - ай!

А - ай!

А - ай!

И только последнее проведение не затихает, а все больше усиливаясь, приходит к уменьшенному септаккорду, который своим напряженным звучанием ставит точку в этой мистической картине.

Очень интересен прием свободного дублирования голосов, который композитор использует в партиях I и II сопрано и благодаря которому достигается объемность и полнота звучания напряженной гармонии.

S I *crescendo ed accelerando* *mf* 3 ай! 3 ай!
 S II A ай! A ай!
 A A ай! Ай!
 T A ай! A ай!
 B Ай!

Неистовая тема четвертой части звучащая у вибратона на фоне хорового аккорда, еще раз подчеркивает ту нить, которой композитор связал четвертую и пятую части.

Presto ♩. = 74
 Vib 30 35
 S I fff ай!!! 30 35 fz
 S II fff ай!!! 30 35 fz
 A fff ай!!! 30 35 fz
 T fff ай!!! 30 35 fz
 B fff ай!!! 30 35 fz

Седьмая часть цикла «Прощание» имеет характер смыслового обобщения. В ней используются тематические элементы первой части, что подчеркивает контекст драматического развития. Эта часть изобилует интересными хоровыми приемами, оригинальной фактурой, очень органично соответствующими содержанию финала. Во вступлении обращает на себя внимание очень интересное использование композитором приема зеркальности. Примечательно, что зеркальные соотношения образуются между крайними голосами хора – басами и I и II сопрано:

Moderato ♩ = 72

Sop.solo

Vib

S I

S II

A

T

B

Такое соотношение партий, изложенных не в широком регистровом пространстве, а в пределах среднего у сопран и высокого у басов создают напряженность звучания, а прием зеркальности, при котором образуется встречное движение голосов, создают драматичность и особую тембровую красочность звучания. Вокализация на гласную А дополняется, усиливая психологический образ выразительными вздохами, подчеркиваемыми дуолями.

Драматичное содержание поэтического текста ярко выражено музыкальными средствами, в частности, в нисходящих секундовых интонациях плача в партии теноров, дополняющими партии солистки и альтов:

20

Solo

20

Vib

20

S I

S II

A

T

B

Выразителен фрагмент, где распевные канонические имитации в партиях сопран, альтов и теноров создают психологический подтекст партии солистки,

которая в сочетании с хоровыми голосами образуют сложную полифоническую фактуру. Драматическое состояние усиливает партия вибрана, своей ритмически остиной фигурацией образуя полифоническое сочетание с хоровыми партиями:

25 *mp a tempo* И - но - ю, не-здеш-ней до - ро - гой

25 *pp*

25 *poco sostenuto* ша-юсь у - кра-я до - ро- ги. А... И -

25 *p* ша - - - юсь! И- но - ю до-ро -

25 *p* ...до - ро - гой

25 ша-юсь у - кра-я до - ро- ги.

Очень интересна хоровая фактура заключительного раздела финала *Andante tranquillo*. Здесь А.Соколов использует полимелодическую фактуру, в которой каждая партия вполне самостоятельна, но в сочетании с другими партиями образует своеобразное звуковое поле. Партия вибрана здесь впервые представлена двухголосной фактурой с разнообразными приемами полифонического письма (подголосками, имитациями), которая звучит в контексте с партией теноров:

50 *Andante tranquillo* ♩ = 54 ло - дий.

50 *mp*

50

50

50

50

50

50

В завершении седьмой части имитации – отголоски отдельных мотивов астают в выдержанное звучание хоровых партий постепенно затихающих и вибрафон до самого последнего такта сохраняет оstinato ритмичный с непрерывного движения времени.

«Искушение Светлого Ангела» М. Шуха

Очень интересно с точки зрения фактуры сочинение «Искушение Светлого Ангела», посвященное памяти Ф.Г.Лорки, украинского композитора М. Шуха для смешанного хора и сопрано соло. Уже само посвящение произведения великому испанскому поэту, творчество которого овеяно легендой, своеобразным мистицизмом, символикой потребовало от композитора поиска новых необычных звучаний хора, оригинальной фактуры. Поэтический текст полон таинственности, недосказанности, символики, философско-религиозной семантики. Композитор создает фактуру, предполагающую по его замыслу «таинственные звуковые эффекты полушепотом». «Искушение Светлого Ангела» отличается предельной концентрированностью музыкального высказывания, динамичностью развития в условиях медленного темпа благодаря своеобразной фактуре, которая очень полифонична и представляет собой постепенный переход полифонии в гармонию.

Начало хора строится на постепенном от баса к сопрано включением голосов, образующих звучащий, словно плывущий звуковой массив, на фоне которого звучит солистка, своими короткими репликами как бы напоминая о времени, которое нам отсчитывает жизнь. Постепенное включение средних голосов создает плотность, приводящую к шестиголосному звучанию постепенно исчезающему. Это принцип колористики:

Adagio

Solo sotto voce **p**

sotto voce O, y - M

Yr - po,

Tc...

Используя принцип волнового развития, композитор сокращает их до двух тактов, они становятся более короткими, но более динамичными. Использование приемов сонорики придает произведению символической таинственности и особой красочности:

15

миг твой ве - чен,

16

лик твой, све - тел,

В современной хоровой литературе постепенные наплывы, колебания между звуковыми и шумовыми эффектами можно отнести к микрополифонии.

Новая фаза развития начинается с 19 такта, характеризующая включением речевого начала в партии сопран и усилением гармонического слоя фактуры:

19

чис тый и пра-вед-ный, при- ле - ти, с зорь кой, ты при - ле-ти в мо - и с не - бе - си

Линейность постепенно вытесняется плотным аккордовым изложением, утверждается гомофонно-гармонический слад письма и звучание приобретает более материализованный характер. Эта динамика еще более усиливается к концу хора, завершающегося плотными, достигающими до девятиголосия аккордами, сосредоточенными на среднем регистре.

ан - гел.

ты о - за-ришь ме-ня

вес - тью.

mf

Светый и пра-вед-ный, при-ле-ти.

29

в бли-ках си-я-ю-щих, при-ле-ти,

ты при-ле-ти ко-мне,

f

ан - гел.

Обобщая аналитические наблюдения над данным произведением следует отметить, типы хоровой фактуры, применяемые М.Шухом, направлены на единство драматургического развития и устремленность к заключительным тактам, которые являются кульминацией.

Заключение

Обобщая наблюдения над разнообразием типов фактуры в современных хоровых произведениях, необходимо отметить их темброво-красочную выразительную функцию, направленную на раскрытие образного содержания. В современной музыке хоровая фактура приобрела совершенно иной вид по сравнению с классической и стала более многосоставной, дифференцированной, свободной и разветвленной. Одной из главных тенденций в современной вокальной музыке является ее инструментализация, связанная с привнесением в хоровое письмо приемов, идущих от инструментальной музыки. Наряду с этим велика роль речитативного и речевого начала, что определило появление новых типов хоровой фактуры.

Как подтверждает анализ рассмотренных нами произведений, современное хоровое письмо отличается особой многосоставностью, связанной с использованием различных полифонических приемов, органично соединяющихся между собой, а также гомофоно – гармоническим и гетерофонным складом. Соединение различных типов фактур в рамках одного раздела позволяет говорить о таком понятии как полифактурность современного хорового письма. Данное явление – результат звукового воплощения средствами хорового искусства многомерной картины современного мира с его богатством информационного поля, множеством реальных и виртуальных связей. Музыкальное искусство – это отражение существующей реальности в звуках, и в этом смысле хоровое творчество современных композиторов является тому подтверждением. Стилистические тенденции современной музыки очень ярко отразились именно в хоровой музыке, поскольку человеческий голос – это самый естественный в мире музыкальный инструмент и именно вокальная музыка наиболее глубоко затрагивает струны души слушателей.

Отобранные и проанализированные нами художественные образцы наиболее распространенных типов фактуры позволяют расширить представление о современных тенденциях в музыкальном искусстве, обогатить учебно-педагогический и концертно – исполнительский репертуар хоровых коллективов

новыми интересными сочинениями. Рассмотренные произведения заключают в себе определенную трудность для исполнения и в связи с этим осуществленный анализ направлен на то, чтобы облегчить работу в данном направлении и помочь молодым хормейстерам осмыслить функцию тех приемов, типов хоровой фактуры, благодаря которым музыкальное содержание произведения становится более осмысленным и доступным для восприятия.

В процессе изучения современных хоровых произведений, в освоении типов фактуры целесообразно руководствоваться следующими методическими принципами:

- ознакомление с современными хоровыми партитурами и определение типов фактуры;
- концентрация внимания на наиболее сложных типах фактуры в отдельных фрагментах сочинения;
- самостоятельный анализ произведений с точки зрения фактурных решений для студентов дирижерско-хорового отделения из программы в классе по специальности).

Фойдаланилган адабиётлар рўйхати

Список используемой литературы

1. Каримов И. Юксак маънавият енгилмас куч. Т., 2008
2. Григорьева Г. Русская хоровая музыка 1970 – 80-х годов. М., 1991.
3. Гулеско И. Хоровая литература Харьков, 1991.
4. Джумаева Л. Из истории узбекской хоровой музыки. Т., 2000.
5. Живов В. Хоровое исполнительство. Теория. Методика. Практика. М., 2003.
6. Копытман Н. Хоровое письмо. М., 1970.
7. Левандо П. Хоровая фактура. М., 1984.
8. Расули – Исроилова С. Стилистические тенденции развития узбекской хоровой музыки 70-90 годов XX века. Т., 2003
9. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1972.
10. Скребкова – Филатова М. Музыкальная фактура. М., 1987.
11. Хакимова А. Хоры а асаррелла. Т., 1990.
12. Холопова В. Анализ музыкальных форм М., 1994
13. Холопова В. Фактура. М., 1990.
14. Холопова В. Вопросы музыкальной формы. СПб., 2003
15. Шамахмудова Б. Хоровой словарь Т., 2009

Мундарижа

Кириш	6
I бўлим. Хор фактура асосий турларининг характеристикаси	8
II бўлим. Замонавий хор асарларининг фактура турлари	10
III бўлим. Замонавий хор асарларида фактура таҳлили	
1. М.Бафоевнинг Жамол Камол сўзи асосида Ал – Хоразмий хотирасига бағишланган “Аллома” Поэма – кантатаси. Солист ва хор учун <i>a cappella</i>	19
2. П.Медюлянованинг Аҳмад Яссавий сўзлари асосида аралаш хор, яккагон тенор, танбур, дойра ва най учун ёзилган “Жемчужины мудрости” асари.	31
3. А.Соколовнинг Федерико Гарсиа Лорка шеърлари асосидаги сопрано, вибрафон ва аралаш хори учун Поэмаси.	35
4. М.Шухнинг аралаш хор ва яккагон сопрано учун Ф.Г.Лорка хотирасига бағишланган “Искушение Светлого Ангела” асари.	50

Хулоса.....	53
-------------	----

Содержание

Введение.....	56
Раздел I. Типы фактур.....	59
Раздел II. Типы фактуры в современных хоровых произведениях.....	61
Раздел III. Анализ фактуры в современных хоровых произведениях	
1. Поэма – кантата «Аллома» («Ученый) памяти Аль-Хорезми для солиста и хора <i>a cappella</i> на стихи Джамала Камола Мустафо Бафоева.....	70
2. «Жемчужины мудрости» на слова Ахмада Яссави для смешанного хора, солиста тенора, танбура, дойры и ная П.Медюляновой.....	82
3. Поэма на стихи Федерико Гарсиа Лорки для сопрано, вибратона и смешанного хора А.Соколова.....	85
4. «Искушение Светлого Ангела» М.Шуха.....	101
Заключение.....	104
Тавсия этилаётган адабиётлар рўйхати..	106

Content

Section I. Types of textures

Section II. Types of textures in modern choral compositions

Section III. Analysis of textures in modern choral compositions

1. Poem-cantata Alloma (Choral) in memory of Al-Khwarizmi for the soloist and chorus *a cappella* based on verse by Djamal Kamol Mustafa Bafoev
2. Pearls of wisdom the words of Ahmad Yasawi for mixed choirs, tenor soloist, tanbur, dayra and nay of P.Medyulanova
3. Poem on verse by Federico Garcia Lorca for soprano, vibraphone and mixed choirs of A.Sokolov
4. The Temptation of St.Angel by M.Shuh

Conclusion

List of references

