

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ РЕСПУБЛИКИ
БАКИНСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ ИМ. УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ

Л Е Й Л А М А М Е Д О В А

ХОРОВАЯ КУЛЬТУРА АЗЕРБАЙДЖАНА

Пути становления и разработка проблемы хорового
исполнительства

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

*Для студентов (бакалавров и магистров) и преподавателей
факультета хорового дирижирования*

*Учебное пособие издано согласно Приказу №756 от 07.06.2010 года
Министерства Образования Азербайджанской Республики*

Утверждено Отделом «Искусство»
Научно-методического Совета
Министерства Образования
Азербайджанской Республики
(25.05.2010, протокол №9)

Баку – 2010

НАУЧНЫЙ РЕДАКТОР:

Абасова Эльмира Абдулгамид кызы

**Заслуженный деятель искусств Азербайджана,
Кандидат искусствоведения, профессор**

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

Сафарова Земфира Юсиф кызы

**Заслуженный деятель науки Азербайджана, Заслуженный деятель искусств
Азербайджана, Член-корреспондент Азербайджанской Национальной
Академии Наук, Доктор искусствоведения, профессор**

Иманова Гюльбаджи Алиакпер кызы

Народная артистка Азербайджана, профессор

Гадимова Жаля Гамид кызы

**Доктор педагогических наук, профессор Азербайджанского Государственного
Педагогического Университета**

Махмудова Гюльзар Рафик кызы

**Доктор искусствоведения, профессор Бакинской Музыкальной Академии им.
У.Гаджибейли**

ВВЕДЕНИЕ

Коллективное пение изначально являлось одной из составных частей древнего синкретического искусства. Возникнув из разнообразных единовременных восклицаний и выкриков, коллективное интонирование в результате длительного процесса развития человечества выделилось в отдельный вид музыкального искусства – хоровое пение.

Среди актуальных проблем музыкознания Азербайджана, история становления и развития хорового исполнительского искусства представляет собой особую научную ценность, при этом, как показывает практика, эта область остается недостаточно изученной. Автор учебного пособия стремился заполнить существующий вакуум, систематизировать существующий материал по данной тематике и раскрыть, в целом, картину генезиса и эволюции хоровой культуры Азербайджана.

Проведенные исследования и наблюдения в области изучения истории хоровой культуры Азербайджана подтверждают, что коллективное пение в истории азербайджанского народа своими корнями уходит вглубь веков. Об этом документально свидетельствует историческая память, запечатленная в археологических, литературных, фольклорных, архивных и других представленных в работе материалах. Однако, в постановке проблемы, связанной с развитием хорового пения, зачастую возникало мнение о невозможности внедрения в азербайджанскую музыкальную культуру развитого хорового многоголосия, ибо оно отсутствовало в национальной музыке устной традиции.

Действительно, азербайджанская музыка устной традиции сформировалась и развивалась как искусство *монодическое*. Между тем, результаты данной научной публикации позволяют утверждать о *совместимости* монодийного принципа музыкального мышления с коллективным пением, чему свидетельствует и культура пения многих народов

мира. В результате активного органического взаимопроникновения двух творческих начал ещё с древних времен в устной музыкальной культуре Азербайджана возникали различные фактурно-хоровые стили (одноголосно-унисонный, антифонный, в отдельных случаях с элементами многоголосия). Все это в конечном результате привело к появлению в национальной музыкальной культуре XX века развитого гомофонно-гармонического и полифонического хорового искусства, достигшего классического совершенства в опере «Кёроглу» основоположника азербайджанского профессионального композиторского искусства - Узеира Гаджибейли.

В данном учебном пособии автор стремится поэтапно осветить зарождение и развитие коллективного вокального пения в Азербайджане, начиная от её истоков формирования, вплоть до середины XX века. В книге выделены наиболее яркие и определяющие моменты из истории хорового исполнительского искусства, что на сегодняшний день представляется несколько запоздалым, но, тем не менее, весьма своевременным. Круг перечисленных вопросов в посильной мере очерчивает направленность работы и наглядно демонстрирует актуальность тематики для современного азербайджанского музыкознания.

Как отмечалось выше, вплоть до сегодняшнего дня, феномен хорового искусства, как составной части музыкальной культуры Азербайджана, представлял собой на практике почти не разработанную область. Впервые элементы коллективного пения в своем историческом развитии были отмечены и рассмотрены в трудах крупных ученых-гуманитариев, как в других странах, так и в Азербайджане. Например: Тейлор Э. «Первобытная культура» (300), Бюхер К. «Работа и ритм» (191), Дорошенко Е. «Зороастрийцы в Иране» (213), Бойс М. «Зороастрийцы. Верования и обычаи» (187), Мец А. «Мусульманский ренессанс» (266), Берк М. «Среди дервишей» (184), Тримингем Дж. «Суфийские ордены в исламе» (302), а также Джафаров Дж. «Azərbaycan dram teatrı (1873-1941)» (10), Султанлы А. «Azərbaycan dramaturgiyası inkişafı

tarixində» (54), Аллахвердиев М. «Azərbaycan xalq teatrın tarixi» (3), Сарабский Г. «Köhnə Bakı» (48), Сарабский А. «Возникновение и развитие азербайджанского музыкального театра» (290) и др. Концептуальное осмысление исторических материалов, изложенных в вышеуказанных исследованиях, способствовало авторской актуализации и осмыслению научной разработки проблемы.

Начиная с XX века хоровая культура Азербайджана выходит за рамки национальных границ, обогащаясь традициями общемирового хорового исполнительского мастерства. Путь её развития в процессе исторического прогресса ведет свое начало с 1908 года, а именно с постановки первой мусульманской оперы на всем Ближнем и Среднем Востоке - «Лейли и Меджнун» У.Гаджибейли, в композиторском творчестве которого диалектически столкнулись две сложившиеся традиции – восточная монодическая и европейская многоголосная. В опере «Лейли и Меджнун» композитор закладывает прочные основы для дальнейшего развития профессионального хорового искусства Азербайджана: впервые выводит на восточную сцену хор, определив на перспективу его профессиональный статус. В последующем, блестящая плеяда азербайджанских композиторов – М.Магомаев, К.Караев, Дж.Гаджиев, Дж.Джангиров, А.Бадалбейли, Р.Мустафаев, А.Меликов, А.Ализаде, В.Адыгезалов, Ф.Ализаде и др. – стали продолжателями дела У.Гаджибейли, уделяя в своем творчестве значительное внимание хоровой музыке.

Совершенно очевидно, что многослойность и относительная мобильность хорового творчества, в целом, не может найти полного отражения в хоровых произведениях одного поколения. В силу этого, на сегодняшний день азербайджанская хоровая культура – явление весьма емкое и обширное, включающее в себя как большие хоровые полотна - фрагменты из опер, оратории, кантаты, вокально-симфонические поэмы, так и камерные хоровые сочинения.

Изучение хорового творчества азербайджанских композиторов является одним из важнейших направлений современного азербайджанского музыкознания, предполагающее работу целого ряда исследователей. При этом следует иметь в виду, что на протяжении многих лет оно не было активно востребованным видом национального музыкального искусства и, соответственно, не всегда находилось на высоком уровне своего развития.

Вместе с тем, следует обратить внимание на то, что в течение одного лишь XX века хоровому искусству Азербайджана удалось достичь высокого уровня профессионализма. При этом специального научно-документированного исследования, посвященного процессам становления и развития хорового исполнительского искусства Азербайджана - не было. В трудах отечественных музыковедов, хоровое творчество того или иного композитора рассматривалось лишь в ракурсе поставленной перед ними основной задачи по исследованию всего творчества¹.

Между тем начиная с 80-х годов XX века значительно активизировалась научно-исследовательская деятельность отечественных дирижеров-хормейстеров. Был защищен ряд кандидатских диссертаций, а именно - «Обработки народных песен для хора азербайджанских композиторов» Ю.Габибова (1985), «Особенности национального мышления в хоровом творчестве азербайджанских композиторов» С.Агаевой (1994), «Пути становления кантатно-ораториального жанра в Азербайджане» Н.Мирзоевой (1994) и др. Также был создан целый ряд методических разработок ведущих преподавателей кафедры хорового-дирижирования Бакинской Музыкальной Академии – С.Агаевой, З.Исмайловой, Л.Атакишиевой и др.²

¹ например, монография З.Кафаровой, посвященная творчеству Р.Мустафаева, Ш.Гасановой - о М.Мирзоеве, В.Алихановой-Шарифовой –о Ф.Амирове, И.Эфендиевой - о В.Адигезалове, Г.Исмайловой и А.Гусейновой - о М.Магомаеве и др.

² Агаева С. Преподавание хоровых дисциплин в музыкальных училищах. Б.1985; Методика детского хорового воспитания. Б.1988.

Исмайлова З. Хоры а сарелла азербайджанских композиторов и работа над ними.Б.1987; Вопросы хорового исполнительства в аспекте новых тенденций в хоровом творчестве азербайджанских композиторов (1970-1985). Б. 1988.

Атакишиева Л. Распевание хора на материале азербайджанской музыки. Б. 1933; Методическое пособие к вопросу разработки орфоэпии на метериале произведений азербайджанских композиторов. Б. 1999.

К сожалению, ни в одной из перечисленных работ не ставилась задача последовательного изучения этапов становления и формирования хорового исполнительского искусства в Азербайджане. В предлагаемом учебном пособии целенаправленное исследовательское начало на основе системного подхода, анализа феномена и познания общих закономерностей развития коллективного пения, открывает путь к многогранному изучению процессов формирования и развития хорового исполнительского мастерства в Азербайджане.

Немаловажным является и тот факт, что в процессе раскрытия избранной темы, разрабатывается обширный научный материал по истории хоровой культуры Азербайджана, заметно дополняющий такие специальные предметы, изучаемые дирижерами-хормейстерами как «Специальность», «Хоровая литература», «Современная хоровая литература», «Хороведение» и др.

Особую ценность учебному пособию придает источниковедческий характер исследования. Впервые проведенные автором архивные исследования в области истории зарождения и формирования первых профессиональных хоровых коллективов Азербайджана, с использованием ряда архивных документов Азгосконсерватории, Азгосфилармонии, Союза композиторов Азербайджана, хранящийся в Азербайджанском Государственном Архиве Литературы и Искусства им. С.Мумтаза. В работе также используются материалы архивов Бакинской Музыкальной Академии, Союза композиторов Азербайджана и Дома-музея У.Гаджибекова.

Основным методом, применяемым к данному исследованию, является исторический подход к поставленной задаче, определяющий эволюцию становления, формирования и развития хоровой культуры Азербайджана историко-диалектическим методом изучаемой темы. В отдельных случаях применяется эмпирический метод исследования, равно как и музыковедческий метод анализа музыкально-художественного языка отдельных хоровых сочинений.

Важной методологической предпосылкой к созданию данного учебного пособия явилась музыкально-эстетическая позиция У.Гаджибейли, утвердившего ещё в начале XX века необходимость диалектического взаимодействия классических основ национальной музыки устной традиции с непреходящими достижениями европейского композиторского творчества, с целью естественного исторического развития азербайджанской музыки (как и, вообще, всей восточной). Тем самым, на волне органичного слияния традиционной музыкальной культуры с прогрессивными достижениями мирового музыкального искусства, величайшему композитору и ученому-музыковеду удалось охватить в своих художественных изысканиях все самое значительное, что дал его век музыке, открыв при этом не одну новую страницу музыкальной культуры Азербайджана, в том числе и профессиональное хоровое пение.

В основу учебного пособия легла диссертация автора «Становление и развитие хорового исполнительского искусства Азербайджана (до второй половины XX века)»¹ в дополненном и расширенном варианте.

ГЛАВА I. ИСТОКИ ХОРОВОЙ КУЛЬТУРЫ АЗЕРБАЙДЖАНА

Раздел I. О зарождении хорового пения на территории Азербайджана в периоды первобытно-общинного строя, древних государств и Сасанидской державы.

В истории мирового музыкального искусства азербайджанская музыка составляет одну из самых ярких и самобытных ветвей. Блестящие достижения современной азербайджанской музыкальной культуры являются результатом многовекового исторического процесса формирования и развития своеобразных, глубоко национальных традиций. Долгое время все эти традиции носили сугубо устный характер, опираясь, с одной стороны, на народное бытовое творчество, а с другой – на профессиональное творчество ашыгов и искусство мугама.

В начале XX века, впитав в себя богатейшие традиции национального фольклора и устного профессионального искусства, одновременно синтезировав их с лучшими традициями мирового музыкального искусства, в азербайджанской музыке рождается совершенно новый для всего Ближнего Востока тип профессионального музыкального искусства – композиторское творчество. Его основоположник – корифей азербайджанской музыкальной культуры Узеир Гаджибейли, чье многогранное наследие и до сих пор, спустя уже более 100 лет, является неиссякаемым источником для развития композиторского творчества и целого ряда проблемных музыковедческих исследований.

В связи с тем, что первые образцы записи азербайджанской музыки устной традиции относятся к поздним периодам истории, говоря о музыке более ранних периодов - о первобытнообщинном, о периодах племенных союзов, древних государств, раннефеодальных и позднефеодальных – современным исследователям практически всегда приходится пользоваться

¹ Мамедова Л.М. «Становление и развитие хорового исполнительского искусства Азербайджана (до второй

косвенными источниками информации, как то: сведениями археологии, изобразительного искусства, истории, литературы, сведениями из философских трактатов, а также этнографическими материалами (включая фольклорные мифы, легенды и т.п.). Опираясь на вышеперечисленные исторические свидетельства, мы можем составить определенное представление о многих явлениях в истории зарождения музыкальной культуры азербайджанского народа, но тут следует сразу же оговориться, что во многом это лишь гипотезы. Однако только лишь на основе научных гипотез мы можем представить себе приближенную к действительности картину возникновения и развития музыкального искусства на территории Азербайджана.

Тем не менее, несмотря на ограниченность исторических сведений, можно смело утверждать, что уже в феодальный период далеко за пределами Азербайджана были известны и почитаемы такие деятели азербайджанского искусства и науки, как философ Бахманьяр (XII в.), поэты Низами Гянджеви (XII в.), Афзаладдин Хагани (XII в.), Имадеддин Насими (XIV в.), Мухаммед Физули (XVI в.); музыканты-теоретики Сафиаддин Урмеви (XIII в.) и Абдулгадир Мараги (XIV–XV в.); зодчий Аджеми ибн Абубекр (XII в.); художники-миниатюристы и каллиграфы Сеид Мухаммеди (XVI в.) и Садигбек Ашраф (XVI–XVII вв.) и мн. др.

Учитывая то, что процесс формирования закономерностей музыкального искусства азербайджанского народа развивается и трансформируется во все периоды его истории, он неразрывно связан как с историческими и социально-экономическими, так и с культурными преобразованиями. Данное учебное пособие ставит своей целью на основе общего соответствия с процессом исторического движения мирового музыкального искусства изучить историю возникновения и развития хорового исполнительского искусства нашей страны в контексте формирования целостной системы азербайджанской музыкальной культуры.

половины XX века)». Автореф. дисс... канд искусствоведения. Б., «Адилоглу», 2005, 28с.

Как известно, хоровая музыка различных народов отражает существенные аспекты их жизни – географические, этнические, экономические, социальные, религиозные и др. Вследствие чего, пути развития хорового искусства народов мира значительно отличаются друг от друга, при этом специфика религии становится подчас определяющим фактором.

Не вызывает сомнения тот факт, что как и во всем мире, так и на территории Азербайджана самые древние виды хорового, а точнее коллективного интонирования были немелодийными. На страницах книги «Первобытная культура» известного английского ученого Эдуарда Тэйлора, которого часто называют основоположником самой науки о первобытном обществе, мы читаем: «...пение развилось из обыкновенной речи. Прислушиваясь внимательно к происходящему вокруг нас разговору, мы можем заметить, что он происходит не в одном неизменном тоне, но что все фразы интонируются до некоторого неполного напева...»¹.

В другой, не менее интересном исследовании немецкого ученого Карла Бюхера «Работа и ритм» мы знакомимся с теорией ученого, согласно которой музыкальное сопровождение должно быть всецело подчинено движению, и, соответственно – ритму. И это явление совершенно не связано с большей или меньшей музыкальностью того или иного народа. Однако, «там, где возможно ритмическое урегулирование работы, но она сама по себе не дает звука, урегулирование достигается присоединением звукового аккомпанемента. Прежде всего, для этого служит человеческий голос, который при самой трудной работе, производимой одним человеком, громким криком или призывом указывает на момент наибольшего напряжения. Еще чаще встречаем мы подобный призыв при коллективной работе...»¹, – пишет ученый.

И действительно, роль ритма в синкретическом искусстве невозможно переоценить, т.к. именно ритм, объединяет три его составляющих компонента, а именно – музыку, слово и танец. «...Ритм есть основной формообразующий

¹ Тэйлор Э.; «Первобытная культура»; М.; Государственное экономическое издательство; 1939; с.163-164.

принцип всех временных искусств, их общая первичная форма, из которой развиваются специфические формы каждого», - пишет известный российский ученый М.Г.Харлап².

Необычайно интересные научные гипотезы Э.Тэйлора и К.Бюхера очень важны для целого ряда наблюдений, к которым мы прибегаем. Вопрос заключается в том, как же на самом деле зарождалось коллективное пение?

Существует несколько гипотез о зарождении коллективного пения, главенствующей из которых является извечный вопрос о первичности одноголосия или многоголосия. При этом, традиционная точка зрения манифестирует первичность одноголосного хорового пения, как первородного и простейшего по своей сути является простейшим и первичным, а многоголосное – вторичным. Вместе с тем, существует и иная точка зрения, согласно которой хоровой унисон рассматривается как значительное достижение развитого музыкального мышления - производного от многоголосия³.

При всех существующих точках зрения, распространенное мнение о том, что хоровое пение не свойственно азербайджанской музыке устной традиции нам представляется поспешным и необоснованным. Правильным было бы считать хоровое искусство *не самым типичным* для азербайджанской музыки устной традиции, а не свойственным ей вообще.

И действительно, достаточно развитая и ставшая на сегодняшний день, распространенным явлением в республике культура хорового пения, зиждется на отдельных разрозненных и, казалось бы, исчезнувших навсегда древних элементах коллективного хорового пения, по крупицам накапливающихся в памяти народа и непосредственно отобразившихся на национальном музыкальном мышлении. Тут важно отметить роль исторической перспективы,

¹ Бюхер Карл; «Работа и ритм»; М.; Новая Москва; 1923; с. 32.

² Харлап М.Г.; «Ритм и метр в музыке устной традиции»; М.; Музыка; 1986;с.22.

³ Обратим внимание на то, что хоровой унисон во все времена являлся одним из сложнейших исполнительских приемов.

т.к. подобные успехи могут быть возможны только лишь на благоприятной «почве» для их произрастания. Таким образом, многовековые музыкально-культурные традиции, сложившиеся на территории Азербайджана, наложили свой особый, ни с чем не сравнимый отпечаток на современную хоровую культуру. Опираясь на исторически сложившуюся музыкальную практику, мы можем заключить, что тщательное научное изучение хорового музыкального наследия Азербайджана поможет не только дальнейшему развитию современного хорового искусства, но и создаст определенные условия для того, чтобы сделать ее более яркой и разнообразной.

Как известно, основоположником современной профессиональной азербайджанской музыки, родоначальником новой музыкальной культуры Азербайджана, связанной с композиторским творчеством, является У.Гаджибейли. Ему удалось консолидировать многовековые классические традиции азербайджанской музыки с основополагающими достижениями европейского композиторского творчества, качественно обогатив весь предшествующий опыт национальной музыкальной культуры. Таким образом, он способствовал сближению, взаимодействию и взаимообогащению музыкальных культур Востока и Запада, одновременно разрешив проблему принципиальной совместимости общевосточной (модально-мелодической) и европейской (тонально-функциональной) систем. Являясь выдающимся композитором, ученым-теоретиком, просветителем, педагогом, фольклористом, литератором, драматургом и общественным деятелем, У.Гаджибейли открыл пути прогресса не только для музыкального искусства Азербайджана, но и для всего мусульманского Ближнего и Среднего Востока.

В силу масштаба своей творческой деятельности и незаурядности личности, У.Гаджибейли явился первооткрывателем и основоположником практически во всех сферах музыкальной культуры Азербайджана XX века.

Нужно сказать, что проблеме изучения хорового пения и многоголосия в азербайджанской музыке устной традиции У.Гаджибейли уделял особое

внимание. В своем фундаментальном научно-теоретическом труде «Основы азербайджанской народной музыки» (1945), ставшем классическим примером для изучения данной темы, У.Гаджибейли не раз обращается к проблеме многоголосия в азербайджанской музыке. В разделе «Проблема многоголосия в азербайджанской музыке» он отмечает, что азербайджанская музыка по своей природе одноголосна, но тут продолжает: «...Но это не доказывает, что азербайджанская музыка должна оставаться навеки веков одноголосной. Стройная система азербайджанских ладов и строгие законы образования осмысленной мелодии не только не препятствуют введению многоголосия, а, наоборот, представляют собой крепкий фундамент для строительства крупных многоголосных форм...»¹.

Писав об одноголосной природе азербайджанской музыки, У.Гаджибейли, скорее всего, подразумевал ее «монодийность», а не «одноголосие» как таковое. Тут необходимо напомнить и то, что несмотря на изложенную выше теорию, У.Гаджибейли сравнивал сформировавшуюся и развившуюся к XVI веку в общественном быту Азербайджана религиозную театрализованную драму-мистерию «Шабих» с ораторией,² и даже с оперой. В своей статье «О воспитательном значении оперы и драмы» У.Гаджибейли пишет: «...Литургические драмы или мистерии древних католиков христиан заключали в себе главные элементы впоследствии развившейся из них оперы. Напоминаем здесь, кстати, наши мистерии «Шахсей», которые тоже, принимая форму сценического представления, называемого «Шабих», сопровождаются вокальной, а в некоторых местностях и инструментальной музыкой».³ Это интересное сравнение У.Гаджибейли ставит под большое сомнение вопрос об одноголосной природе азербайджанской музыки устной традиции (статья впервые опубликована в 1917 году, газ. «Каспий» № 256). Кроме того, как

¹ Гаджибеков У.; «Основы азербайджанской народной музыки»; Б.; АзГосМуз.Изд.; II изд. 1957; с.32-33.

² Карагичева Л.; Развитие музыкальной культуры в условиях первобытно-общинного, рабовладельческого и феодального строя // «История азербайджанской музыки»; Б.; Маариф; 1992; с.99.

³ Гаджибеков У.; О воспитательном значении оперы и драмы // «О музыкальном искусстве Азербайджана»; Б.; АзГосМуз.Изд., 1966, с.13.

известно с самого момента своего возникновения оратория «была своего рода религиозной драмой, с эпически повествовательным элементом. (...) Название свое оратория получила от римских молелен, где ещё в XVI веке верующие собирались во вне-богослужебные часы, слушали проповеди и распевали молитвы. Это был жанр, рассчитанный на более или менее широкую аудиторию»¹. Т.о., нельзя не согласиться, что аналогия с ораторией, приведенная У.Гаджибейли очень точна.

Не удивительно, что проблема многоголосия стояла в центре постоянного и неусыпного внимания У.Гаджибейли. Он глубоко осознавал необходимость глубокого изучения этой проблемы в системе азербайджанской профессиональной музыки устной традиции. В вышеуказанном разделе книги «Основы азербайджанской народной музыки» У.Гаджибейли пишет: «Вопрос о *правильном* (выделено мною – Л.М.) разрешении проблемы многоголосия в азербайджанской музыке в данное время занимает умы композиторов и музыковедов. Этой проблеме посвящается особый труд, который будет представлен музыкальной общественности в ближайшее время»².

Здесь было бы уместным привести фрагмент статьи профессора К.Сафаралиевой, которой довелось быть редактором вышеупомянутой книги: «...как мечтал Узеир бек о написании книги, посвященной многоголосию в азербайджанской музыке! С какой взволнованностью и убежденностью он говорил о предстоящей работе, столь необходимой для дальнейшего развития нашего искусства... Всего несколько написанных им начальных страниц задуманной книги о многоголосии еще и еще раз подтверждают, как тонко знал Узеир бек азербайджанскую музыку устной традиции. Но к великому прискорбию, работа Узеир бека, посвященная проблемам многоголосия в азербайджанской музыке, внезапно прервалась. В ночь с 22 на 23 ноября 1948 года сердце великого сына азербайджанского народа перестало биться».³

¹ Розеншильд К.; «История зарубежной музыки до середины XVIII века»; Вып.1;М.; Гос.Муз.Изд-во; 1963; с.175

² Гаджибеков У.; «Основы азербайджанской народной музыки»; II издание; Б.; АзГосМуз.Изд; 1957; с.32.

³ Ученые записки; XIII серия; История и теория музыки; № 1; Б.; 1976; с.3.

Из перечисленных выше сведений следует, что У.Гаджибейли считал, что проблема многоголосия должна быть основательно теоретически исследована, и только лишь разрешив эту проблему, можно было бы говорить о многоголосии, которым обладает или не обладает профессиональная азербайджанская музыка устной традиции.

Современные азербайджанские музыковеды, основываясь на труды У.Гаджибейли и стремясь развить его замысел, освещали проблему многоголосия в своих исследованиях достаточно широко.¹ Несмотря на это, было бы неправильным считать, что эта проблема до конца исследована. Более того, считать многоголосие не свойственным азербайджанской музыке и вообще специфике национального мышления – поспешное и ошибочное мнение.

Однако если проблема многоголосия еще привлекала внимание азербайджанских музыковедов, то тема последовательного развития хорового искусства в азербайджанской музыке устной традиции практически не изучена и по сей день.

Каков исторический путь возникновения хорового пения в Азербайджане? Есть ли особые, специфические черты в истории его становления и последующего развития? Как оно формировалось и каков результат на сегодняшний день? На все эти вопросы мы попытаемся ответить в данном учебном пособии.

* * *

Как известно, музыка в жизни наших предков имела весьма существенное значение. Коренная природа музыки – в ее способности художественно организовывать движение людей – целых масс – в танце, ритуале, шествии,

¹ Тут особо следует отметить исследование талантливого азербайджанского музыковеда Н.А.Алиевой «К вопросу об элементах многоголосия в азербайджанской народной музыке». См. кн.: Искусство Азербайджана; Б., 1968; вып. XII.

походе, работе и т.п. По мнению многих ученых, музыка как вид искусства родилась в связи с танцем¹.

Еще в самом начале XX века видный австрийский ученый Рихард Валашек, в своем исследовании писал, что музыка, как вид искусства, родилась в связи с танцем, и поэтому предпосылкой музыке является ритм.² (Вспомним, кстати, и книгу К.Бюхера «Работа и ритм», о которой мы говорили выше (см. стр. 11). Это ещё одна очень интересная гипотеза. Попытаемся развить эту мысль.

Как и все виды искусства, музыка отражает действительность. Объект искусства – жизнь природы и общества, причем, главный, наиболее интересный для него предмет – это человек в его связях с окружающей действительностью. И если первоначально музыка возникла как сопровождение магического ритуала, позже она вошла в другие области жизни человека, в частности в бытовую (колыбельная), трудовую и др. Коллективные усилия людей в первобытном магическом ритуале, или танце были направлены на согласованность движений, на создание самого элементарного совпадения метрических акцентов. Во взаимосочетании метра и ритма первобытного ритуального танца создавались стуки, звоны, хлопки, удары, выкрики и т.п., иначе говоря звуки, без которых согласованность движений в первобытном танце невозможна. Все они в комплексе, вероятнее всего, и явились началом зарождения музыки, как таковой. Таким образом, можно заключить, что с момента своего зарождения музыка, как явление, сосуществовала в синкретической связи с танцем, магической пантомимой, сопровождала различные ритуалы и праздненства – военные, общинно-трудовые, религиозные и т.д.

¹ Изучению этой проблемы посвящены работы Б.Асафьева «Музыкальная форма как процесс» (Книги I и II, Л., 1963), С. Скребкова «Художественные принципы музыкальных стилей» (М., Музыка, 1973), «О мелодии» Л. Мазеля (М., 1952), «Звуковой мир музыки» Е.Назайкинского (М., Музыка, 1988), «Звукотерапия» Е.Фролова (М., 2004) и др.

² Wallaschek R.; Anfränge den Tonkunst; Leipzig; 1903. См. кн.: Скребков С.; «Художественные принципы музыкальных стилей»; М.; Музыка; 1973; с.25.

Далее, эстетическая потребность художественного согласования движений в коллективном танце послужила стимулом к образованию *интонационной гармонии голосов*, выраженной в звуковысотной согласованности интонирования. Звуковысотное же подстраивание «музыкальных» инструментов первобытной эпохи было недоступно технически, и вполне понятно, что они выполняли лишь метро-ритмическую функцию. За счет чего же тогда осуществлялось настраивание звука? Ответ очень прост: настраивание звука осуществлялось за счет самого древнего и первого музыкального инструмента – человеческого голоса, или, вернее, голосов. Так или иначе, именно этот момент можно с оговоркой назвать одним из первых моментов коллективного интонирования.

Все эти версии, включая и те, что довольно прямо ведут к пониманию общественно-бытовой роли музыки, песни и танца в их неразрывном единстве подтверждают древние раскопки, в том числе и данные наскальных изображений на территории Азербайджана. Это и Гями-гаясы в Нахичеванской АР, и наскальные изображения в юго-восточной части гор Кобыстана. Данные археологов об этих изображениях свидетельствуют о зачатках на территории нашей республики древнейшей музыкальной культуры, приблизительно с VI–III тыс. до н.э. В Кобыстане скалы и каменные глыбы подножий холма Язылы и гор Беюкдаш, Кичикдаш и Джингирдаг буквально испещрены рисунками, среди которых многие относятся к энеолиту, т.е. к каменному веку.¹

Для нашего исследования особенно интересны изображения на ряде камней Беюкдаша, где изображены обрядовые танцы двух или нескольких людей, например, большое количество изображений одиночных фигур или групп в ритуальных танцах с поднятыми руками. Есть там и изображения коллективной ритуальной пляски вокруг животных. Но наиболее важным для нас является ряд рисунков на камнях Беюкдаша, воспроизводящих хороводные танцы, очень близкие по своему хореографическому рисунку к танцу «Яллы» -

наиболее древнему и давно известному коллективному танцу, бытующему в Азербайджане и по сей день.

Тут необходимо добавить, что хороводный танец «Яллы» довольно широко распространен у многих народов Закавказья. Об этом в свое время писал известный азербайджанский ученый Б.Гусейнли². С «Яллы» ассоциируются многочисленные хороводные танцы народов Скандинавии, Балканского полуострова, России, в том числе молдавский «табакарьеско», узбекский «пахтакор», румынский «аркан», болгарский «трескохор», французский «бранл» и др. Т.е. как и во всем мире, так и в Азербайджане хороводные танцы своими корнями уходят в глубокую древность.

Возвращаясь к наскальным изображениям, можно предположить, что именно в моменты хороводных ритуальных танцев, и появились первые зачатки **коллективного интонирования** на территории Азербайджана («пением» в общепринятом смысле этого слова, это еще никак нельзя назвать). Таким образом, можно заключить, что **музыка в Азербайджане начала свое формирование с вокального, а зачастую именно с коллективного пения.**

О зарождении хорового пения в древней коллективной пляске пишет известный азербайджанский музыковед, Заслуженный деятель искусств Азербайджана, профессор Эльмира Абасова: «Синхронность движений, явно представленная на кобыстанском наскальном рисунке, могла возникнуть только при условии **звуковой координации** (выделено мною – Л.М.). Музыкальный инструмент, даже самый примитивный, отсутствует на изображении. Следовательно, координировал коллективную пляску человеческий голос. Возникает мысль, что он мог быть индивидуальным (заглавным, запевным) и коллективным (откликающимся, припевным), ибо человеку присуще свойство имитировать (интерпретировать) все увиденное и услышанное (отсюда один из естественных факторов возникновения искусства – изобразительного,

¹ Джафарзаде И.М., «Наскальные изображения Кобыстана», (Аз.ССР), т. XIII; Б.; Труды Института истории АН АзССР; 1968.

² см.: автореф. дисс...канд искусствоведения. Гусейнли Б.; Азербайджанская народная танцевальная музыка; Б.; 1966

танцевального, музыкального, поэтического). Отсюда и другая предположительная идея: **в древней коллективной пляске зародился элемент хорового творчества** (выделено мною –Л.М.)¹.

К вышесказанному добавим, что издавна сохранившийся на территории Азербайджана хороводный танец «Яллы» и на сегодняшний день воплощает в себе триединую природу синкретической стихии музыку, танец и пение. В свою очередь, музыкальное сопровождение «Яллы» делится на вокальное, инструментальное и ритмически-шумовые виды музицирования. Наиболее интересующее нас вокальное сопровождение «Яллы» представляет собой последовательное пение самих танцующих, также, как и ритмические восклицания и подпевания зрителей, не участвующих в танце. Сопровождающие «Яллы» песни исполняются соло и хором в унисон. Т. о., можно утверждать, что **хоровое пение на территории Азербайджана имеет достаточно древние корни**. Кроме того, немаловажен и тот факт, что хороводный танец «Яллы» сохранился и до нынешних дней, что подчеркивает бытование хорового пения в данном регионе на протяжении многих веков.

Приведем интересный исторический материал, иллюстрирующий нам факт существования хороводного танца «Яллы» на территории Азербайджана в XVII веке. Секретарь посланника германского императора Рудольфа II к шаху Аббасу I в своем дневнике писал об исполнении для проезжающего шаха народной пляски, которая, судя по описанию была очень близка по типу к «Яллы»: «Где бы его величество шах не проезжал, в городе или деревне, повсюду простой народ, мужчины, женщины, и дети сбегались со всех сторон и становились в круг, держась за руки (*вспомним наскальные изображения в Кобыстане – Л.М.*) и пели (*подчеркнуто мною. – Л.М.*), и плясали, то подпрыгивая, то приседая при каждом слове, согласно их обычаю. Посреди же каждого круга двое или трое играли на бубнах, похожих на решето, обтянутые с одной стороны кожей и снабженных четырьмя медными кружками. Они

¹ Абасова Э.; «Узеир Гаджибеков. Путь жизни и творчества»; Б.; Элм; 1985; с.195.

играют на них очень своеобразно и т.о. приветствовали шаха пением и пляскою».¹ Этот документ является историческим свидетельством бытования хороводного танца, схожего с «Яллы» на территории Азербайджана в XVII веке. Обратим особое внимание и на то, что в вышеуказанном документе под **коллективным** пением народа подразумевается пение мужчин, женщин и детей.

Помимо хороводного танца «Яллы», вспомним также и некоторые крестьянские песни, записанные еще в 20-30 гг. XX века В.Кривоносовым, в частности – «Пахотная песня» («Şım mahnisı») или «Молотильная песня» («Xırman mahnisı»), в которых мы также сталкиваемся с элементами коллективного пения. В мелодиях этих песен явственны генетические связи с заклинательными напевами магического характера, идущими истоками от «Яллы»². Это ещё одно важное историческое свидетельство.

Что касается вопросов первобытного интонирования заметим, что многочисленные факты исследования музыкальных культур первобытных эпох свидетельствуют о том, что особенно важное значение приобретают протяженные гласные и оstinатно повторяемые звуки – те первичные статические устои, вокруг которых собственно и организуется музыкальное интонирование. Т.е. первобытное интонирование являет собой единый, а именно **коллективный** акт впеваания в ладовый устой того или иного «напева», который звучит в голосе партнера по ансамблю. Вместе с тем, первобытное интонирование включает в себя также воспроизведение этого звучащего в памяти устоя.

Как известно, одноголосное пение складывается как монодическое воспроизведение ранее созданных музыкальных интонаций. Однако если мы исходим из того, что музыкальное интонирование возникает в условиях коллективного интонирования, возникает вопрос: почему же тогда возникает

¹ Путешественники об Азербайджане; т.1; Б.; 1961. с.85.

² Беляев В. «Азербайджанская народная песня» // О музыкальном фольклоре и древней письменности. М.; Советский композитор, 1971, с. 115-116.

именно одноголосие (хотя вполне допустимо, что эти интонации могли бы быть унисонными)?

Пение человека одноголосно по своей фактуре. При этом, в момент коллективного пения какой-то один голос подстраивается к другому, или даже нескольким, стремясь к унисону или, возможно, еще к какому-нибудь интервалу для параллельного движения, образуя при этом элементарную форму гетерофонии (кстати, подобного рода «подстраивание голосов» является неотъемлемым элементом ансамбля, без которого ни один хор, оркестр, дуэт, квартет и т.д. не жизнеспособен). Таким образом, это одноголосие формируется в коллективном интонировании: оно уже не сольное, а скорее коллективное, хоровое.

Обратим также внимание и на то, что все известные науке первобытные напевы **монотоникальны**.

Постепенно подобного рода музыкальное интонирование преобразуется из так называемого «линейного» изложения в «объёмное», перестраивается его ладовая природа и сами принципы формообразования. И музыка, как таковая, уже не подчиненный слову, ритму, танцу и т.п. элемент ритуального обряда, а самостоятельный вид искусства (в данном случае, под понятием «музыка» подразумевается пение).

Исходя из того, что самый первый музыкальный инструмент – человеческий голос, можно было бы предположить, что первые музыкальные инструменты возникают несколько позже наскальных изображений, и, скорее всего, сначала они были каменные, т.е. самые примитивные. Об этом, кстати, свидетельствует уникальный памятник истории Азербайджана - «Гавал чалан даш», найденный на территории Кобыстана (как известно, удары по этому камню издают необычайно гулкий звук). Об этом косвенно свидетельствует и то, что в наскальных изображениях нет ни одного изображения музыкального инструмента, или хотя бы той же игры на камне. По сути, «Гавал чалан даш» является оригинальным камнем-бубном. Постукиванием по установленной

плашмя огромной плите известняка из него можно извлечь ритмически четкие музыкальные мотивы. Диапазон звуков, исходящих от «Гавал чалан даша», очень широк и разнообразен – все зависит от музыкального слуха и ритмического таланта и желания исполнителя. Надо отметить и то, что в разное время года «Гавал чалан даш» звучит по-разному, что можно объяснить влажностью воздуха и самого камня-бубна.

Вероятнее всего, история возникновения этого «поющего» камня («Гавал даш») связана со стремлением первобытных людей **сконцентрировать людей для совершения какого-либо ритуала в едином метре и ритме**¹. Ритмические удары по камню способствовали организованному, единому ведению танца, хоровода и др. Одновременно с этим, игра на камне являлась для участников ритуала неким «управляющим» фактором и носила руководящую роль в определении начала, перерыва, ускорения или замедления темпа и т.д., т.е. **подчиняла себе внимание участников ритуального обряда** (своего рода дирижерская функция).

Ограничивалась ли этим музыка древних времен? Разумеется, нет. Она, вероятно, выполняла и утилитарно-организационную функцию, и использовалась в процессе труда, и выполняла, в основном, магическую функцию. Но если до I тыс. до н.э. музыкальное исполнение было преимущественно коллективным, а индивидуальное исполнение являлось лишь прерогативой шамана, эпического сказителя, рапсода или аэда в магических, культовых ритуалах, то начиная с эпохи поздней бронзы и железа (конец II тыс. - нач. I тыс. до н.э.) начинается разделение музыкального исполнения на коллективное и индивидуальное, что является проявлением и усилением племенной знати и имущественного неравенства. Все это постепенно приводит к дифференциации музыки, расслоению музыкального пространства и разложению его на жанровые и межжанровые образования. И, несмотря на то, что с принятием ислама на территории Азербайджана утверждается

¹ Джафарзаде И.; Там же; с.55.

индивидуальное пение, хоровое, коллективное пение продолжает параллельно развиваться в народной музыке на протяжении всех времен. Однако мы не ставим перед собой задачу исследования данного вопроса и поэтому приводим лишь те факты, которые имеют наиболее реальные обоснования и непосредственно связаны с интересующей нас тематикой.

Как известно, с возникновением имущественного неравенства роль власть имущих заключалась в том, что у народа были отобраны лучшие его достижения и поставлены на службу своему классу. Ввиду того, что на территории Азербайджана искусство индивида было для феодальной знати более предпочтительным, чем коллективное, развитие хоровой культуры Азербайджана осталось за пределами артистических музыкальных кругов, обслуживающих феодальную верхушку. Но значение прогрессивных исторических музыкальных традиций, в данном случае хоровых, состоит в том, что они донесли до наших дней лучшее, что создал азербайджанский народ.

Здесь было бы уместным подчеркнуть влияние религии на образное мышление каждого народа. Языческая культура, зороастризм, исламская религия и современный этап духовной культуры – это тот исторический спектр, сквозь который прослеживается формирование характерных особенностей культурного достояния азербайджанского народа. Обратим особое внимание и на то, что именно непринятие исламом (в отличие христианства) музыки, как таковой в мечетях и в других местах коллективных молитв, стало результатом торможения развития профессионального хорового исполнительства на территории Азербайджана.

Учитывая тот факт, что на сегодняшний день проблемы азербайджанской музыки и азербайджанского культурного наследия в целом стали все больше занимать умы прогрессивной общественности нашей республики, азербайджанская музыкальная культура прошлых веков привлекает к себе достаточное внимание исследователей. В то же время нужно отметить и то, что задача раскрытия исторических путей ее развития еще полностью не

разрешена. Тут следует оговориться: существует очень небольшое количество сохранившихся исторических источников, как прямых, так и косвенных, что значительно затрудняет исследовательскую работу. Этот пробел особенно ощущается в настоящее время, когда усилиями не одного поколения профессиональных музыкантов азербайджанская музыкальная культура достигла мирового признания. Хоровое искусство страны также удалось поднять на общемировой исполнительский уровень. В связи с этим, нам кажется, что проблема исследования вопросов становления и развития хоровой культуры республики заслуживает особого внимания и становится актуальной задачей для целого ряда научно-исследовательских работ.

* * *

Исходя из того, что нет ни одного письменного источника (существуют лишь косвенные), дающего нам конкретные сведения о музыке древних государств на территории Азербайджана (Манна, Мидии, Атропатены, Албании – IX-IV вв. до н.э.), дать точную характеристику придворной, религиозной и народной музыки того периода не представляется нам возможным. Вместе с тем, анализ исторического наследия этих государств дает нам возможность констатировать тот факт, что культура этих государств прожила гораздо более долгую жизнь, чем сами государства и была средством «общения» между различными поколениями данного региона.

Кроме того, стилистические нормы музыки постоянно подвергались преобразованиям вследствие привнесения в нее влияний многих народов и стран, которые в силу исторических событий в разные периоды истории входили в состав этих государств.

Как известно, национальное самосознание усваивает или отторгает принимаемую извне информацию. И наоборот: информация извне обязательно подвергается влиянию национальных традиций. Тем не менее, важно заметить, что именно прочная традиционная связь способствует плавным переходам от

старого к новому¹. Новые элементы, связанные с внешними влияниями (от которых никогда не было полной изоляции) проникали во все пласты художественной мысли. Однако, просачиваясь сквозь фильтр местного сознания они сформировывали своеобразную, самобытную музыкальную культуру, подчеркивая ее синкретизм. Таким образом, воспринятое извне трансформировалось и синтезировалось в русле сложившихся традиций, приспособлялось к установившимся нормам. В результате всех этих преобразований, местные устои всегда оказывались преобладающими.

Все это представляется нам довольно сложной и пёстрой картиной переплетения самобытности и новаций в музыкальной культуре древних государств на территории Азербайджана. Важно отметить, что согласно диалектическим законам развития общества, в рамках выработанных веками принципов и закономерностей развития музыкальных форм, стилистического своеобразия и интонационной характеристики, со временем профессиональная и народная музыкальная культура развивались и изменялись.

Говоря о придворной музыке надо сказать то, что здесь, вероятнее всего, было относительное единообразие, заключающее в себе само понятие «придворной музыки», т.е. музыки для развлечений. Она рождала сравнительно большие звуковые полотна, оркестры значительных составов, заключавшие в себе смысловые акценты на мощь и помпезность. Кроме того, военная музыка в придворной жизни также занимала определенное место.

Здесь, невольно, напрашивается аналогия с соседними древнеавилонскими празднествами, где хор в обрядах застольного пения имел особое значение, а в византийском богослужении количество участников хора доходило до 200-250 человек, включая, помимо рядовых певчих доместиков (учителей пения), ещё и магистров (сочинителей), протопсалтов (управителей правого и левого клироса) и ламподариев (корифеев)². Конечно, придворные и

¹ При этом религиозные и мировоззренческие идеи (язычество, зороастризм, манихейство, маздакизм, различные греческие культы и т.д.) непосредственно отражались в художественных традициях, в т.ч. и в музыкальных.

² См: Краснощеков В.И.; «Вопросы хороведения»; М.; Музыка; 1969; с.10

религиозные празднества на территории древних азербайджанских государств может и не достигали таких грандиозных масштабов, но, тем не менее, мы могли бы предположить нечто похожее: довольно продолжительные и достаточно активные политические контакты не могли не оказать влияния на музыкально-художественное развитие древних азербайджанских государств. Тем более что исторических материалов, даже косвенных, позволяющих доподлинно судить о характере придворной и религиозной музыки в рабовладельческих государствах на территории древнего Азербайджана, очень мало.

Однако конкретным подтверждением использования музыки в придворном быту и наличия её профессиональной ветви служит известная бронзовая ситула из Манны (IX в. до н.э.) с изображением музыканта¹. «Ниспадающая до пола, перетянутая кушаком изящная, кстати, *вавилонская (выделено мною - Л.М.)* одежда маннейского музыканта, столь противоположная строгому короткому одеянию маннейских воинов, его характерная прическа и завитая борода, окружавшая его богатая утварь, наконец, изысканный орнамент ситулы, - все это, заодно, говорит нам и о высоком общественном положении музыканта. Инструмент, на котором он играет – щипковый, с небольшим резонансным корпусом и длинным грифом. Он напоминает лютню, широко распространенную в быту у древних египтян, ассирийцев, античных народов... [*где весьма древняя хоровая культура и откуда ведет начало общемировая история зарождения хорового исполнительства – Л.М.*]» – читаем мы в очерке Л.Карагичевой «Племенные союзы и рабовладельческое общество»². Отметим также, что одно из первых изображений подобной лютни мы встречаем на черепке шумерийского происхождения, датируемым 2500 до н.э.

¹ С фото этой ситулы мы можем ознакомиться в книге С.Абдуллаевой «Azərbaycan xalq ɧalğı alətləri». Б.; «Адилоглу», 2002, с.10 (фото дано из кн. И.М.Дьяконова «История Мидии от древнейших времен до конца IV века до н.э.». М.-Л.; Изд. АН ССР, 1956)

² История азербайджанской музыки; Б.; Маариф; 1992; с.43.

Далее, Л.В.Карагичева приводит высказывание известного немецкого историка музыки Курта Закса, опубликованное в сборнике статей под редакцией Р.И.Грубера «Музыкальная культура древнего мира», в котором отмечается, что «греки были знакомы с этой лютней и называли ее ассирийской пандурой; еще и сейчас она распространена в Персии, где носит название танбур или ситар»¹. Приводимые К.Заксом изображения хеттской и шумерийской лютни имеют много общего с лютней маннейского музыканта, являющейся по существу прототипом современных азербайджанских музыкальных инструментов, таких как уд, саз и тар.

Продолжая размышлять отметим, что государство Манна стало экономическим и культурным центром Мидийской державы, возникшей в конце VII-VI вв. до н.э. Самые общие данные о роли и месте музыки в Мидии относятся к области религиозных представлений этого государства. Как известно, мидяне были язычниками и поклонялись явлениям природы. Одним из самых распространенных культов Мидии был культ солнца – Митры. Есть исторические данные о том, что с культом Митры, в ряде стран, в т.ч. в Мидии, были связаны **религиозные мистерии**, что опять-таки не исключает коллективного вокального исполнения, а наоборот. Кроме того, уместно в данном контексте также подчеркнуть, что именно мидяне были в политическом союзе с соседним Вавилонским государством и совместно сокрушили Ассирийскую державу в 614-612 гг. до н.э. Исходя из вышеизложенных фактов, наши предположения о близости вавилонских, мидийских и маннейских придворных празднествах не так безосновательны: подобный политический союз не мог не отразиться в целом на культуре этих народов, и на музыкальной, в частности.

Интересно, что некоторые отголоски древней языческой культуры дошли и до наших дней. Скажем, в работе Алекперова А.К. «Исследования по археологии и этнографии Азербайджана» мы читаем: «В Азербайджане мы

¹ «Музыкальная культура древнего мира»; Сб. статей под редакцией Грубера Р.И.; М.; 1937; с.98. Из кн.:

имеем много гор и скал, пользующихся зачастую большим авторитетом. К таким горам относятся и Хазрат-Баба в Конахкендском районе. Так, например, об этой горе рассказывается, что здесь какой-то святой слился с горой и исчез в ней. Никаких отличительных признаков у этой скалы нет. Несмотря на это, сюда ежегодно собирается несколько сот или даже тысяч людей, преимущественно женщин, причем из Кубы паломники идут во главе с муллой, выполняющим роль проводника и рассказчика о жизни святого. Значительная часть этих рассказов выполняется *под плач женщин в песенной и стихотворной форме...* [выделено мною. – Л.М.]. Потом совершается жертвоприношение.»¹. Таким образом, сохранившийся до наших дней языческий ритуал жертвоприношения сопровождается **коллективным песнопением-плачем**, что является отголоском древнейшей формы музыкального искусства. Это еще одно доказательство бытования на территории древнего Азербайджана коллективного пения.

Есть и другие примеры коллективных песнопений в дошедших до наших дней народных зрелищах «Каравелли», «Кевсендж», «Саячи», «Новруз», «Коса и невесты», «Игра Шаби», «Году-Году» и др., где хору отводится определенная роль в действе.²

Здесь хотелось бы несколько подробнее остановиться на народном представлении «Году-году» («Суд-пересуд»): «... «Году-году» представляло собой обрядовые торжества в честь Митры (солнца) – богини плодородия, жизни, изобилия. Во время тропических дождей устраивалось особое представление, посвященное Митре. Изготавливалась маленькая фигурка невесты – солнца, украшенная бусами и другими драгоценностями. *Люди пели,*

История азербайджанской музыки; Там. же.

¹ Алекперов А.К.; Исследования по археологии и этнографии Азербайджана, Б.; 1960; с.211-212.

² См.: Фольклорный театр народов СССР, М.; Наука; 1985;. Статья М.Аллахвердиева “Азербайджанская народная комедия”, с.154-170.

Allahverdiyev M.; Azərbaycan xalq teatrının tarixi; B.; Maarif; 1978.

Səfərov S.; Azərbaycan dram teatri; Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı; B.; 1959; s.3.

Sultanlı Ə.; Azərbaycan dramaturgiyasının inkişafı tarixindən; Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı; B.; 1964; s.37-38, na s.41. Автор дает традиционные тексты хоров в народных представлениях «Коса» и «Новруз».

Seidova S.; Qədim Azərbaycan mərasim musiqisi; B.; Bakı; 1994; s.1-7.

Rəhimli İ.; Xalq oyun-tamaşaları; B.; Qapp-poliqraf; 2002; s. 17-117.

[выделено мною, – Л.М.] взволнованно говорили о солнце, символ которого они имели в руках...»¹. Из описанного выше народного представления, бытующего и в наши дни, явственно следует, что хоровое пение присутствовало в народной музыке с древних времен. И, возможно, отсчет этот следует начинать с музыкальной культуры древней Мидии, где как говорилось выше господствовал культ солнца - Митры.

Также особо отметим хороводные танцы «Халай», издавна бытующие в юго-восточных районах республики и исполняющиеся только женщинами². Циклическая вокально-хореографическая форма «Халай» образуется из ряда танцевальных песен, исполняемых хором **антифонно**. Важно отметить, что в этом одноголосном (унисонном) пении имеются некоторые черты народной полифонии: первая группа при исполнении одной строфы песни на несколько тактов затягивается ее конец, а другая группа, на том же фоне, повторяет ту же самую строфу. Таким образом, образуется **элементарное двухголосие**³.

Напомним, что большой интерес к жанру «Халай» проявил и У.Гаджибейли: первые хоровые обработки для 4-х голосного хора он сделал на основе песен «Аман нәнә» и «Ləlli». Кроме того, хороводные песни «Халай» – «Ау, lo-lo», «Ау, lo-lo yar düymələri mərcan» и «Yordu-yordu», У.Гаджибейли фактически объединил в виде сюиты для 4-х голосного хора.

Уместно вспомнить и вокально-хореографическую композицию «Джехрибейим», сохранившуюся на территории Физулинского района Азербайджана: разделившись на 2 группы, девушки состязаются между собой в пении.

Все эти примеры говорят нам о древнейших зачатках хорового пения на территории Азербайджана, сохранившихся в народной памяти в виде образцов хорового исполнения народных песен.

¹ Фольклорный театр народов СССР; М.; Наука; 1985; Раздел «Азербайджанская народная комедия»; автор - М.Аллахвердиев; с.155.

² См.: Алекперова А.Н.; Хороводные танцы яллы Нахичеванской зоны; Автореф. дисс... канд. иск.; Б.; 1994,с.22

³ См.: Гусейнли Б.; Азербайджанская народная танцевальная музыка; Автореф.дисс...канд. иск.; Б.; 1966; с.40.

Одним из важнейших вопросов в истории формирования культуры каждого народа является религия. Официальной религией народов Ближнего и Среднего Востока, включая Мидию-Атропатену, в далеком прошлом являлся зороастризм – одно из самых древних в мире религиозных учений. Без сомнения, на развитие коллективного пения зороастризм оказал определенное влияние, в связи с этим остановимся на нем несколько подробнее.

Согласимся с тезисом, что зороастризм оказал на человечество, прямо или косвенно, гораздо больше влияния, чем какая-либо другая вера. При этом, немаловажен тот факт, что именно Мидию-Атропатену принято считать очагом становления и формирования зороастризма, т.к. Зарадушт (Заратуштра, Зороастр, Заратустра) являлся уроженцем Мидии. Более того, родиной пророка средневековые ученые называли именно Азербайджан (Урмия), ныне территорию Южного Азербайджана, входящего в состав Исламской Республики Иран¹.

О родине Зарадушта до сих пор ведутся споры. На данном историческом этапе существует несколько научных предположений, заслуживающих особого внимания. Например, известная британская иранистка Мери Бойс, исходя из языка и содержания сложенных Зарадуштом гимнов выдвигает версию, согласно которой Зарадушт жил в азиатских степях к востоку от реки Волга². Другой крупный ученый - Р.Л.Садоков, в книге «Тысяча осколков золотого саза» выдвигает следующую версию: «Сначала полагали, что впервые оно [учение – Л.М.] возникло у народов, живших в древности на территории Ирана, затем мнение ученых склонилось в пользу Средней Азии, а последние исследования усматривают в Хорезме страну, где впервые был зажжен

¹ Мы часто пишем Азербайджан, не разделяя его на два государства, т. к. только в XIX веке согласно Гюлистанскому (1813 г.) и Тюркменчайскому (1828 г.) договорам Азербайджан был поделен на Северную часть, которая отошла к России, и Южную часть, отошедшую к Ирану.

² Мэри Бойс; «Зороастрийцы. Верования и обычаи». М.; Наука; 1987; с.3.

священный огонь зороастризма»¹. Еще одно интересное предположение по этому поводу мы читаем у известной исследовательницы зороастрийской религии Е.А.Дорошенко: «...зороастризм, как религиозное учение, возник и первоначально развивался в первой половине I тысячелетия до н.э. на северо-востоке Ирана, в соседних с ним областях Средней Азии и Афганистана. Новая религия возникла на основе религиозных верований и мифологических представлений древнеиранских племен [выделено мною – Л.М.]»². Это весьма важная версия для нашего исследования, т.к. автор отмечает именно *древнеиранские* корни зороастризма, что лишний раз подчеркивает роль и значение Азербайджана в истории зарождения зороастризма.

В научных трудах академика В.В.Бартольда мы также находим интересующие нас сведения, подтверждающие роль Азербайджана в формировании зороастрийской религии: «Мидия имела большое значение в истории зороастризма, но с преданиями о Зороастре первоначально связывали не западную, а восточную часть Мидии, именно город Рей (к востоку от Тегерана). Азербайджан получил в этом отношении значение только со времен Атропата»³. (Во время битвы Александра Македонского при Гавгамеле в 331 г. Атропат стал сатрапом Западной, Малой Мидии, которая впоследствии получила свое наименование на основе его имени – Атропатена, как называли ее греки. Отсюда, возможно, и идет нынешнее название - Азербайджан). Вместе с тем, отметим хронологическую неточность, допущенную В.В.Бартольдом – зороастризм был распространен по всей территории Мидии, в том числе ее западной части – будущей Атропатене, начиная с VI века до н.э.

Оставив в стороне споры о родине Зороастра, отметим то, что несомненно: **в истории зарождения и развития зороастрийской религии Азербайджан занимал исключительно важное место**, т.к. религия эта

¹ Садоков Р.Л.; «Тысяча осколков золотого саза»; М.; Советский композитор; 1971; с.58.

² Дорошенко Е.А.; «Зороастризм в Иране»; М.; Наука; 1982; с.12.

³ Бартольд В.В.; Краткий обзор истории Азербайджана // Собрание сочинений; т. II; ч. I. - М.; Изд. Восточной Литературы; 1963; с.776.

достигла своего первоначального возвышения именно на территории Азербайджана.

Немаловажную роль сыграло и то, что именно на территории Южного Азербайджана находился один из трех великих священных огней: первый священный огонь – Адур-Фарнбаг («огонь жрецов и земледельцев») - находился в Парсе, второй – Адур-Гушнасп («огонь царей и воинов») - в Азербайджане, а третий - Адур-Бурзен-Михр («огонь пастухов и крестьян») - в Хорасане. Адур-Гушнасп был наиболее известным во всем мире. Причина его наибольшей популярности заключалась в том, что «Огонь царей и воинов» был прочно связан с царской властью: все цари совершали паломничество после коронации к Адур-Гушнаспу пешком, приносили в святилище дары и т.п.

Наконец, именно на территории Мидии, а именно Атропатены, окончательно канонизировалась Авеста – священная книга зороастрийцев. Уцелевшие фрагменты «Авесты» были собраны в I в. н.э. при аршакидском царе Вологезе I, и в IV в. н.э. «Авеста» была канонизирована¹. Авеста (название это может означать что-то вроде «Обоснованного изречения») – это колоссальный свод религиозных, эстетических, мифологических и др. материалов, включающих в себя, по мнению древнегреческих ученых 2 миллиона строк. Как считают сами зороастрийцы, Авеста погибла во время греко-македонского завоевания (331-336 до н.э.). Однако на протяжении нескольких веков она существовала в устной форме.

После последней редакции «Авесты» осталась 21 книга (наск). До наших дней, после гонения арабов дошло еще меньше, т.е. 4 неполных наска – Яшт, Ясна, Висперет (Виспрат), сравнительно полный Вендидат, а также Малая Авеста («Хурда Авеста»), состоящая из сборника минимума молитв, необходимых зороастрийцу.

Яшт (Восхваление) составляют 22 религиозных песнопения или хвалебных гимна, посвященных зороастрийским божествам и содержащих

¹ Алиев И.; «Очерк истории Атропатены», гл. «Религия. Проблема Авесты. Зороастризм», гл.7.

мифологические элементы. В этом, кстати, их особая ценность, т.к. в них отражены иранские мифы и легенды, многие из которых были использованы позже в прекрасном поэтическом произведении Фирдоуси «Шахнаме». **Ясна** (Почитание, жертвоприношение) – самая большая часть Авесты, состоящая из 72 глав – главная зороастрийская религиозная служба. **Ясны** – Гаты, состоит из 17 гимнов, сложенных и считающихся наиболее древним пластом Авесты. (Обратим внимание на то, что гимны эти написаны в силлабической стихотворной форме и делятся на 5 групп¹). **Висперет**, или Виспрат (все владыки) – «Богослужение всех глав» - это жреческая молитвенная книга, состоящая из 24 глав. Это богослужение предназначалось для исполнения во время семи обязательных празднеств.² Также сохранился еще один авестийский текст – **Вендидат** (Видевдат) «Закон против демонов», читаемый во время ночных богослужений. Составление Вендидата осуществлено магами³ в Западной Иране, которые благоговейно собрали эти тексты в процессе длительной устной передачи.

Заметим, что прозаический текст Видевдата, состоящего из 22 глав, фактически является позднейшей компиляцией авестийских писаний, где перечисляются 17 стран, принявших зороастризм относительно рано. Все эти страны, кстати, находятся в Восточном Иране⁴. Государства Хорезм там нет, что ставит под сомнение азиатскую родину Зарадушты, выдвигаемую Р.Садоковым (см. стр. 30).

Возвращаясь к основной теме, отметим, что музыка в зороастризме имела немаловажное значение. Древнегреческий автор Павсаний писал о том, что зороастрийский жрец «поет, читая по книге»⁵. Геродот также свидетельствует о том, что маги во время жертвоприношения поют теогонические песни: «...Тот,

¹ Дорошенко Е.А.; Там же; с.23-25.

² Бойс Мери; «Зороастрийцы. Верования и обычаи»; М.; Наука; 1987; с.152

³ Маги – одно из племен, наиболее значимое в плане становления духовной культуры зороастризма. Именно из племени магов выходили жрецы – служители огня, проповедники зороастризма и хранители священных книг Авесты.

⁴ Бойс Мери; Там же; с.116

⁵ Алекперова Н.; «Музыкальная культура Азербайджана в древности и раннем средневековье»; Б.; Азернешр; 1995; с.51.

кто хочет принести жертву, украсивши себя тиарой, наичаще миртовой веткой, отводит животное на чистое место и молится божеству (...) потом присутствующий маг поет священную песню, каковою служит у них повествование о происхождении богов»¹. Таким образом, эти документы подтверждают нашу версию **о коллективных песнопениях магов**. Приведем также цитату из книги «Суфизм в контексте музыкальной культуры народов Центральной Азии» известного таджикского этномузыковеда, доктора искусствоведения А.Низомова, также подтверждающую данную версию: «Наиболее древние формы использования музыки для организации коллективных (массовых) молебн в храмах сложились еще в первом тысячелетии до н.э. в результате всемирного распространения учения Зороастра»².

Конечно, невозможно знать доподлинно, как звучало пение магов. Однако исходя из того, что в зороастрийских молитвах ведущим звеном являлось слово и его глубокое осмысление, напрашивается вывод о том, что музыка привлекалась в этот процесс для более полного эмоционального восприятия текстов ритуальных гимнов и молитв, обращенных к богам.

Далее, учитывая то, что тексты Авесты были канонизированы, можно не без основания предположить, что и музыкальные попевки, сопровождавшие их, были установленными, более или менее определенными и по нашему предположению исполнялись в **унисон**. Вероятнее всего, мелодия была легко воспроизводимой, довольно простой, а самое главное – легко запоминаемой. Более того, по всей видимости, каждая священная книга в соответствии с заложенным текстом имела свое музыкальное воплощение. В подтверждение данного предположения обратимся к мнению известного историка музыки Р.И.Грубера, который писал о гатах как о кратких молитвословиях, исполняющихся при богослужении. Яшты он охарактеризовал как

¹ Там же.

² Низомов А.; «Суфизм в контексте музыкальной культуры народов Центральной Азии»; Душанбе; Ирфон; 2000; с.31-32.

относительно развернутые богослужебные песнопения, а Виспрат считал, особо праздничным богослужением, «целой литургией»¹.

Как видно из данных описаний, гаты исполнялись просто нараспев, а Яшты являлись более крупными музыкально-поэтическими формами, характеризующиеся чередованием строго фиксированных разделов с более или менее свободно организованными. Обратим внимание на то, что подобная структура Яшт даёт возможность предположить, что истоки мугамов были заложены именно таким образом. Например, исследователь Н.Рзаев пишет: «Жрецы-маги создавали соответствующие стихам поэм Авесты мелодии и использовали в этих же целях, которые составили первичные, наиболее архиачные формы мугамов»². (Существует также версия о происхождении слова мугам от слова «маги», т.е. жрецы, исполняющие зороастрийские песнопения.) Для подтверждения своих предположений, обратимся к пятому Яшту «Ардвисур яшт», состоящему из 30 разделов. Первый раздел, в свою очередь, делится на 9 куплетов, из которых первый и последний повторяются в последующих разделах без изменения. Подобная структура текста и дает основание для предположения о соответствующей музыкальной форме. Основной текст всех разделов был оригинальным и не повторялся. Очевидно, он исполнялся в импровизационной манере одним жрецом соло.³ Н.Рзаев считает, что начало и конец каждого раздела исполнялись, скорее всего в виде куплета *хором* жрецов и паломников. Разумеется, и здесь по всей видимости подразумевается *унисонное* пение.

Исходя из этого умозаключения и опираясь на то, что Яшты представляли собой более развернутые богослужебные песнопения можно не без основания предположить, что это были именно **коллективные молитвенные песнопения**. Доказательством данному предположению служат сами тексты, написанные во множественном числе, например, текст 10-го

¹ Грубер Р.И.; «История музыкальной культуры»; М.-Л.; 1941; т.1; ч.1; с.456.

² Rzaev N.; «Möçüzalı qərinələr» (Чудесные тайны веков); Б.; 1984; с.36.

³ Там же, стр. 36-37.

Яшта, посвященный одному из самых почитаемых божеств – Митре: «*Мы [выделено мною, – Л.М.] поклоняемся Митре, обладающему обширными пастбищами, слово которого истинно, ищущему боя [с врагом], тысячеухому, прекрасно созданному, десятитысячному, высокому, смотрящему далеко во все стороны, сильному, никогда не спящему, вечно бодрствующему...*»¹ и т.п. Подобных примеров можно привести множество. Например, еще один отрывок из Яшта 13: «*Мы [выделено мною, – Л.М.] поклоняемся душам умерших (урван), которые являются фраваша [душа усопшего героя, – Л.М.] праведных*»². Как видно из отрывков Яшта 10 и Яшта 13, эти песнопения, по всей видимости, были коллективными.

Особо обратим внимание на зороастрийское песнопение «Зам-Зам», заключающееся в том, чтобы без слов, посредством жестикуляции, но с различными звуковыми (голосовыми) оттенками выражать те или иные мысли, молиться, а также разговаривать друг с другом. Произношение каких-либо слов было греховным действием.

На страницах вышеуказанного исследования А.Низомова мы читаем: «В известном словаре «Бурхон-и Котеъ» приводится следующее описание «зам-зам»: «... тихое пение, а также тексты, которые *маги исполняют* [т.е. совместно - *выделено мною, Л.М.*] при восхвалении Бори Таоло, при восхвалении Огня или перед едой...»³. Далее, А.Низомов приводит цитату из книги знаменитого средневекового ученого Абдурайхона Бируни (X-XI вв.), где описывается церемония исполнения Зам-Зам: «Цари начинали свое царствование в день Ноуруза и объявляли народу, что будут служить ему, и на 17 день устраивали праздник «Сурушруз». А Суруш - первый, кто повелел народу исполнять Зам-Зама». Как видно из этого документа, – продолжает автор, – и здесь Зам-Зама означает пение и так пели при совершении молитвы»⁴. Т. е., пение «Зам-Зам»

¹ Дорошенко Е.А.; «Зороастрийцы в Иране»; М.: Наука; 1982; с.25.

² Мери Бойс; Там же; с.25.

³ Там же; с.40.

⁴ Бируни Абдурайхан, Осор-ул-бокия; Душанбе; Ирфон; 1990; с.432. По кн.: Низомов А.; «Суфизм в контексте музыкальной культуры народов Центральной Азии»; Душанбе; Ирфон; 2000; с.41.

также есть не что иное, как авестийское молитвенное песнопение, и как видно из вышеуказанного документа, нередко это было именно *коллективное* песнопение.

Остановимся подробнее на одном важном моменте, касающемся вопросов коллективизма в зороастризме. Как известно, Зороастр создал религиозную систему огромной силы, которая в первую очередь вырабатывала у прихожан *чувство общинного единства, т.е. коллективизма*. Зороастр сумел обеспечить новой вере способность сохраниться на протяжении тысячелетий. Он возложил на своих последователей две обязанности – индивидуальную пятикратную ежедневную молитву (позднее ислам повторил эту традицию) и семь празднеств («Середина весны», «Середина лета», «Праздник уборки зерна», «Празднество возвращения домой скота с летних пастбищ», «Середина зимы», «Праздник последнего вечера года накануне весеннего равноденствия», «Новруз»). Каждая зороастрийская община отмечала эти праздники тем, что утром прихожане присутствовали на праздничном богослужении, а вечером собирались на веселое угощение. Эти «обряды способствовали еще большему упорядочению общины и ее независимости от внешних воздействий и в то же время вырабатывали у прихожан *сильное чувство общинного единства* [выделено мною, – Л.М.]»¹, - пишет об этом Мери Бойс. Т. о., **коллективность, общинность, совместность мышления была свойственна зороастрийцам, и, как нам кажется, подобная коллективность мышления вырабатывала и музыкальное коллективное мышление, а именно – унисонное, что подтверждает наши предположения, изложенные выше.**

Возникнув более 3500 лет назад, зороастризм был ведущей религией восточно-иранских народов, а в III-VII в. н.э. стал государственной религией империи Сасанидов. На территории азербайджанских государств того периода зороастризм существовал в ранней, не догматизированной форме, совместно сосуществуя с поклонением богам языческого пантеона – солнцу, ветру, воде,

¹ Мери Бойс; Там же; с.44-45.

земле, и более всего - огню. Зороастризм включал в себя разработанные ранее языческие ритуалы, состоящие и из музыкальных частей, т.е., он сосуществовал наряду со ставшими традиционными обрядами, имеющими определенное музыкальное сопровождение (вспомним вышеуказанные языческие поклонения Мирте, солнцу).

Так, например, весьма интересен один из видов общественного зороастрийского богослужения, почти наверняка унаследованного со времен язычества, совершавшегося группой верующих, которые «собирались вместе в определенное время года и поднимались высоко в горы, чтобы принести там жертвоприношения божествам. Этот обычай полностью соответствует духу зороастризма, и сохранился у зороастрийцев Ирана до наших дней»¹. Этот обряд сопровождался определенными коллективными песнопениями, что, исходя из вышеописанного материала, можно считать продолжением заложенных языческих музыкальных традиций на территории Азербайджана. Геродот также сообщает о жертвоприношениях на вершинах гор и добавляет, что зороастрийцы совершают жертвы «солнцу, луне, земле, огню, воде и ветрам»¹. Знакомый обряд, не правда ли? (см. стр. 28-30).

Справедливым было бы предположение о том, что музыка ритуалов, в зависимости от определенного культа, отличалась некоторым разнообразием, и можно сделать заключение, что **коллективное песнопение на территории Азербайджана не только продолжало свое существование, но и было достаточно многообразным.**

* * *

По всей видимости позже, когда возникает Албанское государство (Аран или Арран), эта культовая музыка еще бытовала на территории Азербайджана, ведь в начале албаны были язычниками. К наиболее распространенной среди

¹ Мэри Бойс. «Зороастрийцы. Верования и обычаи». М., Наука; 1987, с. 59.

них религий относилась астральная религия, т.е. поклонение Солнцу, Небу и Луне. Только лишь в IV в. они приняли христианство. После этого музыка Албанского государства претерпевает определенные изменения. Как свидетельствуют источники, до принятия христианства в музыкальной культуре албан границы между светским и духовным искусством были размыты. Музыка здесь выполняла прикладные функции, и в основном предназначалась для усиления эмоционального воздействия культовых служений. Историки, описывая религиозные обряды Древней Албании, делают основной акцент на конкретные исторические факты и действия². К сожалению, они не описывают музыкальное сопровождение ритуалов, в силу этого обстоятельства ее наличие можно лишь предположить. Но следует иметь в виду, что именно через музыку, в силу ее сильного психоэмоционального воздействия можно более всего воздействовать на души верующих.

Учитывая то, что на территории античной Албании имелись храмы огнепоклонников и продолжали существовать зороастрийские обряды, можно предположить, что там звучала соответствующая той религии музыка. Конечно, зороастрийская музыка Албании в чем-то могла отличаться от зороастрийской музыки Мидии-Атропатены, но согласимся, что в целом это единый процесс.

Окрепнув, официальная церковь стала запрещать языческие культы и пыталась уничтожить все, что с этими культами связано. Интересно заметить, что в книге Моисея Каланкатуйского «История албан» приводятся некоторые запреты, на веками бытующие религиозные обряды с развернутой музыкальной частью. Эти запреты, с одной стороны подчеркивает роль, степень воздействия и значение музыки на народ Албании, с другой – желание церкви искоренить языческие и идолопоклонческие обряды.

¹ Там же; с.94.

² См.: - Алиев К.; «Античная Кавказская Албания»; Б.; 1992.

- Тревер К.В.; «Очерки по истории и культуре кавказской Албании»; М.-Л., 1959.

- Мамедов Т.; «Албания и Антропатена»; Б.; Элм; 1977.

- Мамедов Т.; «Кавказская Албания»; Б.; Элм; 1993.

Что касается народной музыки албан, то она оставалась наиболее стабильной. Известно, что в античной Албании были почитаемы и любимы странствующие музыканты и народные сказители, которых мы относим к профессиональной ветви народного творчества. Обратим внимание на то, что Албания долгое время сохраняла свою независимость, что не могло не отразиться на культуре древнего государства, в том числе и на музыкальной.

Таким образом, эпоха дохристианской Албании отличалась значительной религиозной пестротой взглядов: культы языческих богов, поклонение явлениям природы (растениям, животным и т.п.), зороастрийские культы и т.д.

Раннехристианские учения начинают проникать в Албанию уже с I-II веков. Как известно, христианская культовая музыка прежде всего подразумевает коллективные молитвенные песнопения. Принцип музицирования был, скорее всего, типичным для данного региона и, как нам кажется, вероятнее всего он основывался на религиозных песнопениях зороастрийцев. Впрочем, с приходом христианства чувственно-эмоциональный строй богослужений значительно изменяется, рождается некая мелодическая канва и принцип распевания и пропевания ритмизированных текстов. Однако бесспорно, что в каждом регионе, где распространялось христианство срабатывала система синтеза элементов дохристианского и христианского песнопения с элементами местного интонационно-мелодического материала.

В данной ситуации уместно задаться вопросом: кто же теперь исполнял эти богослужебные песнопения? Также, как и во время зороастрийских песнопений жрец и паломники, или же возникает какая-то определенная дифференциация исполнителей? Ведь, как известно, во время богослужений христиан используется как ителефонный (мелодию поет ведущий певец-корифей, какую-то часть повторяет хор), так и антифонный (попеременный, диалогический) принцип пения. Сообразно с этим, возможно представить аналогичную картину и в албанских раннехристианских богослужениях.

Начиная с IV века, когда христианство становится государственной религией албан, на территории данного региона оно достигает своего расцвета. Соответственно, сильно развивается культовая музыка. В книге известного историка Мамедова Т.М. «Кавказская Албания» описываются красочные, богато и пышно проводимые религиозные церемонии. В них активно участвовал хор, который исполнял религиозные песнопения.¹ Основным доказательством бытования коллективного пения, или христианских песнопений в древней Албании служит отрывок из решения церковного Собора, принятого в Агуэне в 488 году в царствование Вачагана III, где под 4 пунктом мы читаем о том, что население обязано было регулярно посещать церковь: «По воскресеньям как хозяин, так и слуга вместе ходят в церковь, *всем молиться и совершать в ней панихиды [выделено мною – Л.М.]*»².

Что можно сказать о музыкальном материале христианских песнопений Албании? В христианском богослужении слова также, как и в зороастризме имеют определяющее значение. В связи с этим музыка стала подчиняться религиозному началу. Это было присуще не только албанскому церковному песнопению, а соответствовало христианской религии вообще. Заметим, что в богослужение не включалась инструментальная музыка, т.к. считалось, что она могла бы отвлекать от идей, заложенных в тексты. Моисей Каланкатуийский так описывает христианское богослужение албан: «...славословя животворящую Троицу, тихим и мелодически сладостным голосом, *пением псалмов*, а сам, с большим благоговением, служил скинии святых мучеников Христа. Земля сильно звучала *от множества служебного гласа на разных языках [выделено мною – Л.М.]*»³. По мнению известного азербайджанского историка Сумбатзаде А.С., под понятием «разные языки» следует подразумевать наличие большого количества различных диалектов, на которых говорили жители Албании⁴. Хотя возможно, что автор писания подразумевал самих участников богослужения,

¹ Мамедов Т.М.; «Кавказская Албания»; Б.; 1993, с.116, с.130.

² Мамедов Т.М.; «Албания и Антропатена»; Б.; Элм; 1977; с.66-67. Из: История Албании; кн. I; гл.26.

³ Там же; с.55.

⁴ Сумбатзаде А.С.; «Азербайджанцы – этногенез и формирование народа»; Б.; «Елм»; 1990; с.66.67

т.е. количество людей. В данном контексте было бы уместно отметить некоторые главы из Библии, как-то: Деяния, 2:1-4; 1-е Коринфянам, 12:10; глава 14-я (полностью); Исаи, 28:11. В них говорится о том, что верующие, в обычной жизни говорящие на одном языке, во время богослужения говорили на *разных* языках, ибо во время молитвы они входили в особое молитвенное состояние и начинали говорить на неизвестном для них языке. Напомним, что в Библии говорится о «девяти дарах Святого Духа», среди которых и дар говорить на незнакомом языке. Считается, что среди современных христиан это тоже возможно. Это довольно интересный и необычный религиозный фактор, но в данном отрывке нас в первую очередь интересует то, что здесь подразумевается именно *коллективное* песнопение и приведенная выше цитата доказывает, как само наличие хора в албанском богослужении, так и его большую психо-эмоциональную роль в музыкальном оформлении процесса восприятия текстов богослужения.

Еще один очень важный для нашего исследования момент описывается там же: «...При царском дворе содержалось множество дьяконов, чтецов и *псалмопевцев*, которые ночью и днем поклонялись и служили святым»¹. Обратим внимание не только на само наличие певцов хора в албанских церквях, но и на их определенное общественное положение. Хор здесь – атрибут церковного ритуала.

Очень жаль, что более подробные с нашей точки зрения исторические документы не дошли до наших времен, что значительно усложняет задачу ознакомления с музыкой древних азербайджанских государств и сводит все наши предположения к научной гипотезе. Между тем опираясь на сохранившиеся памятники литературы, различные письменные документы и другие архивные источники, мы можем хотя бы частично восполнить картину музыкальной культуры этих стран.

¹ Там же; с.46.

На территории Северного Арана христианство с IV в. и до начала VII века вело постоянную борьбу с зороастризмом, манихейством и разными другими верованиями социальных низов, а в VII-VIII вв. также и с мусульманством. Сообразно с этим, музыкальные средства во время обслуживания религиозных богослужений были разнообразны. Это был своего рода художественный сплав, в принципе типичный для албанского единого стиля. Однако, существуя в едином пространстве (в рамках одного государства) и в едином времени (эпоха раннего средневековья), все эти культуры (языческая, зороастризм, христианство и др.) образовывали своеобразный симбиоз-противоречие.

Как известно, знаменитая «сасанидская культура» сформировалась на основе культур многих государств, вошедших в империю Сасанидов. Между тем, определяющую роль в процессе формирования этой культуры сыграла культура Атропатены, т.е. Южного Азербайджана, которая являлась духовным центром всей империи, т.к. именно в Шизе хранилась Авеста. «Зороастризм сасанидского времени носил следы синкретизма... Обрядов было много, большинство из них относились к очищению от осквернения. Поклонение солнцу (...), в образе божественно прекрасного Митры занимало большое место не только в зороастрийской религии. Митра был воспет и имел многочисленные изображения и посвященные ему храмы далеко за пределами Ирана...»¹, – читаем мы на страницах исследования «История Ирана с древнейших времен до конца 18 века». Из приведенного отрывка явственно видно, что заложенные ранее зороастрийские традиции коллективных песнопений, в частности посвященных Митре (об этом мы уже не раз говорили), продолжают свое существование. Следует лишь иметь в виду, что, как и раньше, в Сасанидской империи исполнение зороастрийских культовых

¹ История Ирана с древнейших времен до конца 18 века; Л.; Изд. Ленинградского Университета; 1958; с.49.

песнопений и сам процесс обучения этому искусству носил устно-слуховой характер. Можно предположить, что коллективный вид исполнительства продолжает оставаться в числе главенствующих и имеет довольно устойчивое положение.

Тут хотелось бы остановиться на светской музыкальной культуре Сасанидского Ирана. Отметим один интересный исторический факт: изучение музыкального искусства входило в обязательный минимум образования любого «иранского рыцаря» (выражение Р.И.Грубера)¹. В предписаниях «хорошего тона» наряду с искусством верховой езды, владения луком и арканом было и умение читать, писать, сочинять стихи, играть в шахматы и нарды, а также *играть на лютне*. В плане доказательства приведем бейт эмира Агаджи, опубликованный в книге Е.Э.Бертельса «Персидская поэзия в Бухаре...»: «...давай коня, давай лук, давай аркан, давай книгу, стихи и перо, и лютню, и шахматы, и вино и нарды»². Здесь невольно напрашивается аналогия с античной Грецией, где юноша не умеющий петь в хоре считался «необразованным», т.е. этимология слова «необразованный» - *дословно обозначает «не умеющий петь в хоре» («achoreutus» - по-гречески «необразованный»)*. Платон же вообще определял музыку как «искусство управлять *хоровыми* [выделено мною – Л.М.] коллективами».³

Возвращаясь к сасанидской культуре, можно было бы напомнить и о сохранившихся предметах декоративно-прикладного искусства, как например, серебряной посуде, где часто встречаются изображения танцующих женских фигур⁴. Предполагается, что это фигуры, символизирующие богиню плодородия и воды Анахиту. Но не это важно для нашего хода рассуждений. По всей видимости, неотъемлемую часть изображенных на этой посуде ритуальных танцев, сопровождала игра на музыкальных инструментах. Опять

¹ Грубер Р.И.; «История музыкальной культуры»; т.1; М.-Л.; Гос.Муз.Изд.; 1941; с.457.

² Там же.

³ Грубер Р.И.; «История музыкальной культуры»; т.1; М.-Л.; Государственное Музыкальное Изд.; 1941; с.325. (см. сноску)

⁴ См. изображения в кн. Грубера Р.И. на с.456.

же гипотетически можно предположить, что пение (соло или хором) также являлось составляющей частью данного представления.

Таким образом, исходя из того, что **музыкальное искусство высоко ценилось при дворе сасанидских правителей**, покровительство знати искусству способствовало развитию светской музыки, включающей в себя, по всей вероятности, и коллективное пение.

Музыкальные трактаты, появившиеся в эпоху раннего средневековья, также доносят до нас четко сформулированные и ясно изложенные принципы организации музыкального материала. В них разрабатываются общетеоретические основы музыки. Значимость этих трактатов широкомасштабна и универсальна. К их числу относятся: «Трактат о музыке» Мухаммада ибн Мусы ал-Хорезми (ок. 783-850 гг.), многочисленные труды Абу Юнуса ибн Исхака ал-Кинди (800-879 гг.), сочинения Абу Насра ал-Фараби (873-950 гг.), среди которых наиболее известной является «Большая книга по музыке»¹, сочинения Абу Али Ибн Сины (980-1037), который был не только медиком, философом, поэтом и знатоком естественных наук, но и выдающимся музыковедом и мн. др. Следовательно, именно в VIII-XI вв. на мусульманском Востоке начинает интенсивно развиваться наука о музыке.

Судить о том, насколько сильна и стабильна была значимость азербайджанской музыкальной культуры в светской ветви арабского халифата можно по тому, насколько важную роль в художественной и духовной жизни Сасанидской империи (прекратившей своё существование в VII в.) сыграл Южный Азербайджан, а позже и весь Азербайджан в целостной системе средневековой восточной мусульманской культуры. В Азербайджане светская ветвь музыкальной культуры развивалась в таких городах, как Барда, Баку, Гянджа, Бейлаган, Шемаха, Шамкур, Нахичевань, Ардебиль, Марага и Тебриз. Многие арабские музыканты обучались именно в Иране и Азербайджане.

¹ См.: Даукеева С.Д. Философия музыки Абу Насра Мухаммада аль-Фараби. Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002.

В эпоху Аббасидов, особенно с VIII по X вв., художественная культура достигает блистательного расцвета. Дворцы халифов и дома знатных горожан превращаются в своего рода музыкальные центры. И, несмотря на то, что само по себе светское искусство - искусство индивидуальности, существовали и коллективные виды искусства (игра на различных музыкальных инструментах, танцы, пение и т.п.). В придворной среде существовал своего рода «культ» музыки, т.к. музыка относилась к ряду любимых видов искусств. Халифы зачастую окружали себя музыкантами и просвещенными ценителями музыки, не говоря уже о том, что многие халифы сами занимались музыкой. И если мы не имеем возможности доподлинно представить себе звучание раннесредневековой азербайджанской музыки из-за отсутствия в то время фиксации музыкальных звуков (гораздо позже возникают буквенно-числовые обозначения), то оригинальность и неповторимость отечественного музыкального искусства подтверждают памятники изобразительного искусства, музыкальные трактаты и т.д.¹.

Таким образом, процесс развития музыкальной культуры, в том числе и коллективного пения Азербайджана в преддверии принятия ислама протекал достаточно активно и одновременно сложно. В целом же, эта культура есть продолжение древнего наследия, обогащенного значительными, по тем временам, новациями.

¹ См.: Azərbaycan İncəsənəti; Б.; 1977. Бретаницкий Л.С.; Веймарн Б.В.; Искусство Азербайджана IV-XVIII веков; М.; Искусство; 1976.

Раздел II. Хоровое пение в период арабского халифата и в эпоху становления азербайджанской государственности.

С начала VIII в. по XII в. Азербайджан находился в составе арабского халифата. Народные массы, неистерпимо изнывавшие под двойным гнетом арабских завоевателей и местных феодалов, подняли одно из самых мощных в мировой истории восстаний под предводительством Бабека, продолжавшееся в течение 20 лет (816-837). Характерно, что повстанцев во многом объединяла и вдохновляла на героические подвиги музыка. Из арабских источников известно, что в лагере Бабека каждую ночь звучали флейты и мандолины (видимо, зурна, балабан и инструменты типа гопуза, танбура, уда), а также **веселые песни**.¹ Надо полагать, что веселыми песнями, по всей вероятности, были песни мужественные, решительные и героические (возможно, именно в эту пору активно слагались исторические и героические песни) и, скорее всего, исполнялись они коллективно, хором, т.к. **коллективизм был высоко развит в среде восставших** во всех областях их жизни.²

Арабское владычество коренным образом изменило религиозное мировоззрение азербайджанского народа (как и других народов, завоеванных арабами). Ислам вначале внедрялся жестоко, с помощью огня и меча¹, а затем прочно вошел в сознание азербайджанцев и сохранился до нынешнего времени. Довольно быстрое распространение мусульманской религии в Азербайджане объясняется рядом причин, в том числе и тем, что в отношении иудеев и христиан мусульманские власти ограничивались лишь наложением дополнительного подушного налога, идолопоклонники и огнепоклонники же должны были обязательно оставить свои верования и принять ислам.

Одна из основных идей ислама, возымевших заметное влияние на характер исламской культуры – это сосредоточенность религиозных мыслей в душе каждого мусульманина, т.е. *прерогатива индивидуальности*;

¹ История азербайджанской музыки; Б.; Маариф; 1992; с.65. (Материалы Л.В.Карагичевой).

² Это ярко и подробно описывается Дж.Джабарлы в пьесе «Невеста огня» («Od golini»).

предопределенность судьбы; правовая грань, разделяющая женскую половину общества от мужской и т.п. Все это непосредственно отражается на формах и характере исламской культуры вообще и на музыкальной в частности. Однако, вопреки утвердившимся стереотипам, повторяющимся во многих исследовательских работах, о негативном отношении и даже об отрицании отдельных видов искусства, в т.ч. и музыки в системе культуры ислама, следует обратить внимание на множество неоднозначных, а иногда и диаметрально противоположных подходах к этой проблеме.

По мнению узбекского музыковеда А.Джумаева, существовали две основные причины неприятия исламом музыки. Во-первых, это стремление оградить себя от музыкальных форм и жанров, связанных вначале с идолопоклонничеством, язычеством, а затем и зороастризмом, а во-вторых, это была попытка ограничить влияние на души и умы людей образно-эмоционального строя светской музыки².

Однако, обращая внимание на мелодекламационную манеру распева Корана, отметим сам характер **мелодизации текста**. Именно этот момент оказал огромное влияние на формирование типа музыкальной культуры всего исламского региона, т.к. был непосредственно связан с акустическими особенностями восточных языков, в т.ч. арабского, и опять же восходил к древним традициям зороастризма и свойственным ему религиозным песнопениям³.

Приведем здесь высказывание Г. фон Грюненбаума из книги «Классический ислам. Очерк истории (600-1258)»: «...до определенного момента (...) исламская культура, подобно западной, отдавая предпочтение слуху над зрением, ставила «звучащее» слово выше «написанного», вначале из теоретических соображений, позднее вследствие его психологического

¹ Напомним, что христианство на Руси также внедрялось насильственным образом.

² См.: А.Джумаев; Ислам и музыка; Журнал «Музыкальная академия»; М.; 1992; № 3; с.24-36.

³ Чтение нараспев Корана также является одним из источников возникновения жанра мугама. См.: З.Имамутдинова. ст. «Чтение Корана и маканат». Материалы международного научного симпозиума «Мир мугама». 18-20 марта 2009 г. Баку, стр.227-234

воздействия»¹. Иначе говоря, несмотря на то, что начертанное слово в исламской культуре само по себе имеет весьма высокий статус, звучание слова, его мелодика как бы продолжают магическую силу слова. Приведем также цитату из Предисловия к Корану, под редакцией В.И.Беляева и П.А.Грязневича: «Магической силой в нем (*в Коране*. – Л.М.) обладало слово, звук, а не буква»². Т.е. сила воздействия священной книги заключается в едином сплаве Слова и Звука. Возможно, именно поэтому все мусульманские службы основываются на музыкальном интонировании.

Постепенно, когда местное население активно приобщается к мусульманской культуре, локальные народно-песенные традиции начинают исподволь проникать и в область культовой музыки, придавая ей, как следствие, некоторые отличительные детали. Исходя из того, что каждому мусульманину вменялось в обязанности знание хотя бы нескольких жизненно важных сур Корана, «именно в этой форме легко обнаруживается регионально-национальные «прочтения» Корана, заметны влияния народно-песенных культур, интонационных особенностей разных национальных языков и их локальных черт»³, - пишет А.Джумаев. Но, в целом, гораздо более устойчивы канонические традиции чтения Корана, сохранившиеся на многие века вперед.

В отличие от зороастрийских и христианских традиций, ислам не ввел музыку широко в ритуал богослужения. Одно из преданий сообщает, что Пророк Мухаммед так излагал запрет музыки в мечети: «Ваши молитвы, если музыка – их часть, кончатся не чем иным как звучанием свирели и хлопанием в ладоши»⁴. **Мусульманское мировоззрение предполагает чтение молитв без особого эмоционального воздействия музыки.** При всём этом ислам не обошёлся без помощи *элементов* синтеза поэзии и музыки, восходящих к домусульманскому, в частности зороастрийскому времени. Это,

¹ Г.Э.фон Грюнебаум; «Классический ислам. Очерк истории (600-1258)»; М.; 1986; с.181.

² Коран. Редактор В.И.Беляев; П.А.Грязневич. Перевод ак. И.Ю.Крачковского; ИКПА; 1990; Предисловие к изданию 1986 года; с.10.

³ Джумаев А.; Ислам и музыка; журн. «Музыкальная академия»; 1992; № 3; с.34.

⁴ Кузнецов К.А.; Арабская музыка // «Очерки по истории и теории музыки»; вып.2; Л.; 1940; с.267.

во-первых, азан, представляющий собой распевание муэдзином с минарета мечети священной формулы «Ла иллахе иллаллах Мухаммед ар-расул аллах» («Нет божества кроме Аллаха, Мухаммед его Пророк»). Азан 5 раз в день призывал верующих к молитве, что также наводит мысль о проведении параллели с ежедневными 5-кратными зороастрийскими молитвами. Знаменательно и то, что первым муэдзином был знаменитый *поэт и музыкант* Хассан бен-Табит¹. Т. е., призыв муэдзина к молитве изначально был обозначен как мелодически оформленный текст или напевная речитация. Степень напевности целиком и полностью зависела от таланта муэдзина. Отметим также, что муэдзины обладали красивыми голосами, преимущественно тенорового регистра.

Здесь следовало бы обратить внимание на другой интересующий нас момент. Были случаи, когда не один, а целая **группа муэдзинов** участвовала в музыкальном оформлении мусульманского богослужения. Опираясь на трактат «География» ибн Руста, известный швейцарский востоковед Адам Мец в своем фундаментальном исследовании «Мусульманский ренессанс» пишет: «Даже и в расположенный на юге Аравии Сан`а было двадцать два муэдзина – а ведь как раз из этого института и вырос официальный церковный хор»². Далее он продолжает: «...в Хорасане давно вошло в обычай, что хор сидел на скамье (сарир) против минбара (кафедра проповедника в мечети), и пел «искусно и мелодично»³. Видимо, каким-то образом, хор все-таки участвовал в некоторых случаях в процессе богослужения, причем уже в самой мечети. Отсюда следует, что **коллективная мелодекламация** в мусульманском богослужении была официально принятой нормой и воспринималась верующими вполне естественно. Кроме того, в Коране если и говорится о запрете музыки, как элементе развращения правоверного мусульманина (видимо, здесь речь идет о

¹ История азербайджанской музыки; Б.; Маариф; 1992; с.66.

² Адам Мец; «Мусульманский Ренессанс»; М.; «Наука»; 1966; с.277.

³ А.Мец; там же.

музыке развлекательной и народной), то никогда не говорится о запрете пения вообще.

Особо важно отметить манеру псалмодического **чтения Корана нараспев** (тилява). У Адама Меца мы читаем: «Мелодическое чтение Корана, также, пожалуй, являющееся подражанием христианскому церковному обычаю, было запрещено ал-Маликом, а аш-Шафи'и разрешил его, и оно применяется и в наши дни в большинстве мусульманских стран. В 273/886г. в некоторых мечетях египетской столицы, но еще не в соборной мечети, Коран распевали на *разные* [здесь и далее разрядка автора – Л.М.] мелодии, что было запрещено направленным туда ортодоксальной реакцией кади. Кади Багдада ал-Адами (ум. 348-959г.), прозванный «*кладезь мелодий*» («сахиб ал-алхан»), совершил хадж и услышал в Медине в мечети пророка, что какой-то касс рассказывает небылицы. Тогда он вместе с другим «чтецом» принялся распевать суры Корана, причём так прекрасно, что все слушатели оставили касса и собрались вокруг них обоих. Прямо-таки потрясающий триумф праздновали в 394/1003 г. два чтеца Корана, когда они вместе с караваном паломников оказались окруженными бедуинами племени мунтафик. Они читали Коран перед шейхом бедуинов такими голосами, каких доселе не доводилось слышать... Из таких «чтецов» добровольные публичные проповедники создали себе впоследствии *хор*, который усаживался против проповедника на стульях. Проповедник, чтобы показаться своим слушателям более искусным, обычно заранее подсказывал хору рифму своей проповеди, чтобы их вводное пение как бы завершалось проповедью»¹.

Представленный отрывок показался нам важным и показательным, потому мы посчитали целесообразным дать его целиком. Во-первых, весьма интересно выказывание о том, что **Коран распевали на разные мелодии**. Можно предположить, что речь идет об импровизационном чтении-пении

¹ Там же, с.276-277. А. Мец опирается здесь на следующие источники: на Мукаддаси (стр. 327); Кинди (стр. 469); Мухаммад Омар, «Хадир ал-масрийийн» (стр. 106); Ибн ал-Джаузи, «Джубастр» (стр.224); Джубари, «Китаб ал-мухтар» (стр.176).

Корана. Но возможна и другая версия: Коран мог читаться-петься двумя или несколькими чтецами-певцами, в результате чего и возникли «разные» мелодии, звучащие совместно или по очереди. Эта версия выглядит весьма правдоподобной, т.к. выше приводилась другая цитата из этого же труда А.Меца о том, что «целая группа муэдзинов» участвовала в музыкальном оформлении мусульманского богослужения.

Итак, ислам, как и зороастризм и христианство, не исключал пения, в том числе хорового, коллективного, даже в мечети. Скорее, древние культуры, более всего зороастризм, трансформировался под давлением набирающей все больший вес исламской культуры, чему доказательством служит приведенный выше источник.

Несмотря на то, что расцвет профессиональной ветви светского искусства вызывал отрицательное отношение ислама к музыке, с первых же десятилетий существования халифата музыка оставалась неотъемлемой частью придворной жизни. Она звучала на пирах, меджлисах, во время охоты, спортивных и поэтических состязаниях, в военных походах и т.д. Коллективное пение, возможно, также входило в их число.

Что касается искусства придворных музыкантов, то оно, как и в прежние века, было искусством профессиональным и отличалось особой утонченностью и богатством выразительности, т. к. было обращено к элите. Здесь надо отметить то, что искусство пения у арабов формируется ещё в *доисламский период* (V-VI вв.). В Северной, кочевой Аравии, появление ещё очень примитивных первых песен традиция относит к концу V века. Пользуясь источниковедскими материалами, В.С. Фотиева в своей статье «Певцы омейядского периода» пишет: «Это были короткие стихи, сложенные в размере *раджаз* и произносившиеся *нараспев*. Все они вначале были обрядовыми. С развитием арабского общества появилась потребность в песнях, которые бы удовлетворяли эстетическое чувство человека. Развитие поэзии и метрики способствовало появлению таких песен, но ещё долгое время, и даже в

омейядский период (661-750 гг. – Л.М.), чтение стихов нараспев (иншād) пользовалось популярностью и воспринималось слушателями как пение»¹.

Далее, опираясь на стихи доисламских поэтов автор дополняет, что ещё до принятия ислама, арабы познакомились через *невольниц-певиц с иноземным пением*, «главным образом *персидским* [выделено мною. - Л.М.], греко-византийским и еврейским, и с некоторыми музыкальными инструментами»². Из этого можно сделать вывод о достаточно сложном художественном сплаве арабской музыки доисламского периода. Однако, самое важно то, что стихи поэтов омейядского периода читались *нараспев*, т.е. мелодекламационное чтение Корана опиралось на свойственную арабской культуре, как и вообще культурам народов Ближнего и Среднего Востока, манеру чтения стихов.

Кроме того, хотелось бы обратить особое внимание на то, что в доисламский период лучшие певцы были именно вольноотпущенными рабами, и их искусство, т.е. культура их регионов, откладывала определенный отпечаток на арабскую музыку того периода. В этом смысле важным является утверждение В.С.Фотиевой о том, что арабы через невольниц-певиц познакомились с *персидским пением*, т.е. с музыкальным искусством Сасанидской державы, в формировании которого значительная роль принадлежала Азербайджану. Нет сомнения в том, что завоевав Азербайджан арабы продолжали в огромной степени испытывать воздействие местной культуры, прежде всего музыкальной, которая уже к тому времени достигла значительных вершин профессионализма. Ведь еще в VI веке, как явствует из произведений Фирдоуси и Низами, прославленный музыкант – Барбед (выходец из Средней Азии), служивший при дворе Хосрова Первиза II, создал иранскую (точнее - сасанидскую) музыкальную систему на основе древних традиций музыкальных культур народов Ближнего и Среднего Востока.

¹ Проблемы арабской культуры; М.; Наука; 1987; с.110. Ст. Фотиевой В.С.; Певцы омейядского периода; с.110-123.

² Там же; с.111.

Среди имен наиболее прославленных певцов омейядского периода наше внимание привлекло имя певицы Джамилы, которая тоже была вольноотпущенной рабыней, чей певческий талант не оставлял равнодушным никого. Исходя из имени певицы (распространенный азербайджанский вариант – Джамиля), можно предположить, что она была персидского происхождения. Особо отметим, что певица Джамила не только давала сольные концерты, но и обучала пению девушек-невольниц. «Она создала из них *хор*, в сопровождении которого часто пела», - опираясь на источник, пишет в своем исследовании В.С.Фотиева¹. Далее автор отмечает, что на концертах, которые певица устраивала у себя дома звучала *такая музыка, которую не доводилось слушать ни одному халифу (по всей видимости имеется в виду иноземная. – Л.М.)*. Кроме того, певица Джамила выступала в качестве судьи на состязаниях между певцами. На её концертах часто присутствовали и поэты. Нередко она устраивала концерты для широкой публики, и тогда в её дом мог войти каждый, кто хотел послушать её пение и пение её девушек. Для концертов Джамила делала своим девушкам-невольницам красивые прически, они надевали специальные концертные наряды. Репертуар Джамилы был широк, она пела стихи доисламских и современных ей поэтов (годы её жизни это приблизительно конец VII в. – начало VIII в.)². Из приведенного выше материала можно сделать заключение, что **хор, состоящий из девушек-невольниц** был достаточно профессиональным и занимал определенное место во время музыкальных вечеров известной певицы. Между тем, отметим, что скорее всего, это было *коллективное унисонное пение*.

Т. о., несмотря на строгое благочестие исламских городов, в них достаточно пышно процветало искусство пения. Причем, как видно из источников, пения не только сольного, но и хорового. Конечно, хор в данном приведённом примере носит фоновый характер, но, между тем, он достаточно

¹ Там же; с.116. Отметим, что здесь автор исследования В.С.Фотиева ссылается на: Абу л-Фарадж ал-Исбахани; Китаб ал-агāни; Каир; т.7; с.124-148.

² См. подробнее там же, с.115-116, с.121-122.

органично вписывается в определенные, устоявшиеся нормы музыкального исполнительства того времени.

Тут можно было бы привести еще один подобный пример, описываемый в книге «Мусульманский ренессанс» Адама Меца, подтверждающий бытование женского хорового пения в светской музыкальной культуре Багдада уже в исламский период: «Во время одного празднества у везира около 300/912 г. часть певиц сидела перед занавесом, а другая часть - позади»¹. И это ещё один аргумент в пользу существования коллективного пения в культуре ислама. Данный отрывок нам особо примечателен ещё и тем, что в нем указывается на то, что **хор разделен на две части** – «перед занавесом и позади него» – что, в свою очередь придаёт своеобразие хоровому звучанию и одновременно наводит на мысль об **антифонном**, а возможно, и **2-х голосном** пении. Материалов, точно подтверждающих данное предположение - нет, но нам оно видится небезосновательным. Возможно, именно эта традиция женского хорового исполнительства (в основном антифонного), сохранилась до наших дней на территории Азербайджана. Как известно, подобное исполнительство широко распространено в ленкоранской зоне (имеются в виду хороводные песни «Халай». см. стр. 30). Кстати, это наиболее близкий по границе к современному Ирану район Азербайджана. Т.е., возможно, эта культура пения вообще имеет общие персидские корни.

Каких-то исторических данных о светском, не религиозном мужском хоровом исполнительстве той эпохи практически не существует (или же нам не довелось с ними столкнуться). В связи с этим выдвигать какие-то гипотезы и предположения по поводу возникновения и развития мужского хорового исполнительства Азербайджана пока нам не приходится.

Таким образом, в светской арабской музыкальной культуре хоровое пение бытовало, и особенно ярко это выражалось в форме женского хорового исполнительства, которое существовало в странах, завоеванных арабами

¹ Адам Мец; «Мусульманский ренессанс»; М.: Наука; 1966; с.321 из «Китаб ал-вузара», с.193.

(напомним, что певцами были рабы-невольники). Нам представляется, что женские хоры из первой мусульманской оперы У.Гаджибекова «Лейли и Меджнун» питаются именно от этих традиций женского хорового пения, тем более, что в основном они 2-х голосные, гетерофонные. Мужские хоры в этой опере зиждятся, скорее всего, на богатых музыкально-драматургических традициях мистериальных представлений «Шабих», в которых, как будет сказано далее, существенная роль принадлежала хору, как мужскому, так и хору, состоящему из группы мальчиков, т.е. детскому.

Что касается монодийных форм эпохи халифата, то они продолжили и развили традиции Сасанидской культуры. Певцы и музыканты совмещали в себе и творца, и исполнителя сочинения, созданного в определенных незыблемых традициях. Вместе с тем, искусство это продолжало развиваться только лишь на основе устных форм.

Постепенно в поле зрения музыкантов-ученых включаются вопросы обоснования природы и структуры музыки, такие категории, как лад и его наклонения, звукоряд и его составные элементы и др. Особый интерес представляют труды ал-Кинди, разработавшего систему семи ладов. Известно, что 7-ой лад этой системы, несомненно, является ближайшим по времени прототипом издревле распространенного у многих народов Ближнего и Среднего Востока, в т.ч. и у азербайджанского, лада Раст – «матери» всех мугамов. (Напрашивается аналогия с системой осьмогласия Иоанна Дамаскина (ок. 675-753 гг.), реформировавшей византийское богослужбное пение).

Кроме того, с именем ал-Кинди связан один из уникальных музыкальных памятников эпохи, особо нас интересующий: *2-х голосное* упражнение для уда, подтверждающее наличие элементов многоголосия в музыкальной практике Востока эпохи халифата¹. Кстати, это и есть первый известный нам образец записи восточной музыки лигатурным способом (буквенное обозначение тонов

¹ См.: Амар Фарук Хасан; Ладовые принципы арабской музыки и их воплощение в жанрах устной традиции; Автореферат кандидатской диссертации; Б.; 1975. Ладовые принципы арабской народной музыки; М.; Советский композитор; 1984;

соответственно ладам уда или указание на последовательность воспроизведения звуков и типовых попевок данного лада на тех или других струнах). Между тем, **возможно именно потому, что импровизация играла не менее важную роль, чем строгие канонические традиции, на Востоке пение развивалось в основном как индивидуальное, а не как хоровое, т.е. коллективное.** И все же оно продолжало существовать в Азербайджане и в период арабского халифата.

* * *

Т.о., культурная жизнь на территории Азербайджана периода формирования исламского мировоззрения характеризуется одномоментным сосуществованием различных религий и верований. Такая ситуация, как полагают исследователи-историки, сохранялась вплоть до XIII-XIV вв., и есть немало исторических свидетельств, подтверждающих данное заключение. Однако, исходя из того, что тема нашего исследования не затрагивает эту проблему, отметим лишь одно интересующее нас религиозное течение в исламе – *суфизм*, который отличается особым мистическим и религиозно-философским направлением.

Начало формирования суфизма относится к середине VIII в.– началу IX века. В целом суфизм представляет собой исторически закономерное ответвление господствующей исламской религии, представители которого считают возможным через посредство личного психологического опыта непосредственное духовное общение человека с божеством, и общение это достигается путем экстаза или внутреннего озарения, ниспосланных человеку.

Роль, значение и влияние суфийских убеждений на культуру ислама весьма значительны. «Суфизм исторически восполнил и развил те институты ислама, которые, по существу, апеллировали к сфере его культуры... суфизм оказался причастен к освоению культурных ценностей, которые внесены были

в формировавшуюся мусульманскую культуру доисламскими цивилизациями»¹, - читаем мы во введении к книге «Суфизм в контексте мусульманской культуры», редакционную коллегию которой возглавили известные специалисты в этой области О.Ф.Акимускин, В.И.Брагинский, Ш.М.Шукуров и др. И действительно, суфизм в своей первооснове сочетает в себе элементы многих религиозно-философских мировоззрений, как например - зороастризм, буддизм, манихейство, неоплатонизм и др. Однако, несколько особое отношение к Богу и к божеству заметно повлияли на суфийскую культуру. В вышеотмеченном введении к книге, составленном Н.И.Пригариной мы читаем: «Из номинации Бога в суфизме не только как Истины, но и как Красоты проистекали значительные культурные последствия в различных областях прикладного искусства, музыки и литературы»². Т. е., суфийская символика, её идеи и образы – это огромный пласт мусульманской культуры, который достаточно широко проникает в художественное творчество, существенно воздействуя на все его стороны.

Роль и значение музыки в суфизме весьма возвышенны. **Музыка в суфизме считалась квинтэссенцией искусства**, более того, по суфийским понятиям она принадлежит «Чистому миру», т.е. Божественному. Она есть гармония божественного духа и поэтому в мире низком, т.е. земном, она выступает как средство, помогающее человеку устранить разобщенность на пути постижения Бога. Мир в целом представляется суфиями как «воплощение божественной гармонии и мелодии»³. Иначе говоря, музыка, мелодия – это посредник между Богом и человеком. Подобное сопоставление, и, как результат, и общение с божеством у суфиев, определяется **коллективностью мышления, как музыкального в частности, так и религиозного в целом**. Это еще раз доказывает то, что музыкальные традиции, связанные с более древними культами и верованиями, в определенный момент исторического

¹ Суфизм в контексте мусульманской культуры; М.; Наука; 1989; с.3.

² Там же.

³ Курбанмамадов А.; Эстетическая доктрина суфизма; Душанбе; 1987; с.45. Из кн.: Алекперова Н.; «Музыка в контексте культуры Азербайджана VIII-XVI веков»; Б.; Азернешр; 1996, с.45.

развития оказались в числе наиболее характерных элементов суфизма, создавая тем самым благоприятные условия для возрождения в нём уникальных явлений из художественной культуры прошлого.

Для нас особую исследовательскую ценность представляет «Сама'» и сопутствующие ему музыкальные компоненты. **Сама'** (буквально – «слушание») представляет собой суфийское мистическое радение под музыку, и даже в ранний период Сама' представляло собой **коллективное радение с распеванием стихов**¹. Однако, следует иметь в виду, что суфии, во время Сама', т.е. *коллективных песнопений*, вероятнее всего заимствовали музыку из различных обрядов, бытовавших на территории данного региона до распространения ислама, в т.ч. и в Азербайджане.

Т.о., если в исламе нет своей особой культовой музыки (как например в других мировых религиях), то в суфизме этот пробел восполнен, и «музыка введена в арсенал средств, используемых для общения с Богом, она является ритуальной частью Сама'. При этом она существенно отличается от арабо-персидской классической музыки устной традиции, имеет больше общего с этнической, чем с традиционной музыкой...»² - пишет в своём исследовании И.Л.Иноземцев. При всем этом, следует отметить, что у непосредственных истоков мистического радения Сама' стоит чтение Корана нараспев, и «именно из него вырос зикр – ритуальное [*суфийское – Л.М.*] поминание имен и эпитетов Аллаха»³, - продолжает исследователь.

Зикр, как религиозный обряд, имеет более древнюю историю чем Сама' и бытует как в религиозных кругах, так и у странствующих дервишей, выражаясь у них в действиях, связанных с музыкой (громкое пение, кружение в экстазе, игра на бубне и.т.д.). В книге английского путешественника и исследователя Майкла Берка «Среди дервишей» мы читаем: «Зикр ... – это танец, или, точнее, выполнение серии упражнений **в унисон**. Цель его – вызвать

¹ Алекперова Н.; «Музыка в контексте культуры Азербайджана VIII-XVI веков»; Б.; Азернешр; 1996; с.48.

² Суфизм в контексте мусульманской культуры; М.; Наука; 1989; с.310. См. статья: Иноземцев И.Л.; Хушхалхан Хаттак о мусульманской музыке; с.302-318.

³ Там же.

состояние ритуального экстаза и ускорить контакт ума суфия с мировым умом, частью которого он себя считает... А танец определяется как телодвижения, связанные с мыслью и *звуком или серией звуков*. Движения развивают тело, мысль фокусирует ум, а звук сплавляет их и направляет к осознанию божественного контакта...»¹.

Современной наукой Зикр определяется в 2-х видах: «Зикр хуфа» (тихий, молчаливый зикр) и «Зикр джала» (громкий зикр). Однако, «при исполнении громкого Зикра использовался как правило не громкий крик, а *звучный напев*»², - пишет Аслиддин Низомов. «Громкий зикр» своими корнями уходит к зороастрийским молитвенным песнопениям. Кроме того, особый приём музицирования во время зороастрийских молитв под названием *Замзама*, о котором мы говорили выше и являющийся по сути пением без слов, наводит на мысли о параллели с «тихим Зикром», т.е. **оба вида Зикра опираются, скорее всего, именно на традиции авестийского пения.**

Обратим внимание на то, что и сегодня в азербайджанском просторечии есть выражение «zümzümə etmək», что означает «напевать про себя». Нам кажется, что это современное перевоплощение зороастрийского Замзам в слово «Зюмзюме». Т.о., **выражаясь современным хормейстерским языком, «замзам» и «тихий зикр» - это «пение закрытым ртом».**

Суфийское направление культуры ислама, конечно же, органично произрастало на нормативах, установленных мусульманской религией. Но, как видно из вышеописанного, *домусульманские традиции музыкального коллективного песнопения не были преданы забвению, а были переработаны в соответствии с новым религиозным направлением.* Это касается всего мусульманского мира, и Азербайджана в том числе.

Распространение суфизма в Азербайджане подтверждают средневековые источники, в которых упоминаются произведения азербайджанских суфиев уже

¹ Берк Майкл; «Среди дервишей»; М.; Сампо; 2002; с.49.

² Низомов А.; «Суфизм в контексте музыкальной культуры народов Центральной Азии»; Душанбе; Ирфон; 2000; с.146.

с IX века. Среди их имен упоминаются имена Гусейна ибн Гасима Бардаи, Абу Али Гусейн ибн Сафвана Бардаи, Али ибн Ибрагима Урмави, Абу-бекра Мухаммада ибн Абдулла Абхари, Абузура Ардабили и др.

На страницах книги «Суфийские ордены в исламе» известного английского востоковеда и специалиста по арабской культуре Джона Спенсера Тримингема¹ мы можем подробно ознакомиться с описанием *коллективного пения суфиев* (в большинстве суфийских орденов регулярные чтения Зикра были коллективными). Напомним, что с течением времени первоначальный термин «сама'» заменили на термин «хадра», дословно обозначающий «присутствие»². «Хадра в своем наипростейшем виде состоит из 2-х частей: а) чтение обязательной молитвы (хизб, вазифа и т.д.) данного ордена, а также других молитв, быть может чередуемых с музыкой и пением (анашид), и б) отправление собственно зикра, *который с начала до конца сопровождается музыкой и пением (выделено мною – Л.М.)*»³, – пишет Дж.Тримингем. Далее автор достаточно подробно описывает зикр, совершаемый суфийским орденом шазимита, где одним из активных участников ритуала является **хор**, мало того, он имеет собственное наименование – *мунишидун*. Приведем данный отрывок:

«Обычный зикр ... начинается с формулы фатихат аз-зикр, ... затем участники рассаживаются по кругу (даира)... Ведущий сидит в центре, *окруженный хором (мунишидун) [выделено мною. – Л.М.]*, за которым тоже кругом размещаются молящиеся»⁴. Обратим внимание на то, что в данном отрывке понятия «хор» и «молящиеся» не идентичны, т.е. здесь хор своеобразное действующее лицо в Зикре.

Далее мы читаем: «Около получаса они вместе читают обязательную молитву (вазифа) ордена... После этого все приступают к зикру, который начинается *пением тахлила* (формулы ла илаха илла-л-лаху), сперва медленно,

¹ Тримингем Дж.С.; «Суфийские ордены в Исламе»; М.; Наука; 1989. В монографии использовано 219 источников на арабском (главным образом), персидском и тюркском языках, а также 255 специальных исследований на европейских языках. см.с.209.

² Там же, См.гл.№ VII; Ритуал и церемонии; с.167.

³ Там же; с.168.

⁴ Там же.

а потом во все убыстряющемся темпе... Через некоторое время ведущий неожиданно останавливается, и все замирают, *но мунишдун неустанно ведет свою партию*. Затем вся группа либо поет слово «Аллах», либо *вслед за хором повторяет речитативом песню, стих за стихом* [выделено мною. – Л.М.]¹. Заметим, что автор исследования называет «пением» исполнение суфиями тахлила, а далее, к концу зикра, отмечает *речитативность* исполнения хора. Это пояснение подчеркивает некоторую разноплановость исполнительской манеры хора.

Далее в книге мы знакомимся с чрезвычайно важным для нашего исследования моментом чтения *мавлид*, одним из основных моментов многих собраний *хадры*. Что же из себя предствляет мавлид? «Мавлид строится по стандартной схеме... Песни, разбросанные в тексте между разными частями произведения, составлены в виде *литургии* [выделено мною. – Л.М.], обращений и ответов... Лайлия [наименование хадры в суфийском ордена *миргани*. – Л.М.] начинается с процессии (заффа) от дома халифы... *В время процессии мунишдун поют шатх...*, который называется сафина (ковчег)... По прибытии на место участники садятся на корточки вокруг курильницы с благовониями... На одной стороне сидят *четыре мунишда...* [певцы хора. – Л.М.]¹. Размышляя над прочитанным отметим, что специальное наименование певцов хора лишней раз показывает то, что это были определенные лица, роль которых в ритуале заключалась в коллективном пении. Т.о., наше предположение о том, что хор – *определенное действующее лицо в подобных ритуалах получает еще одно подтверждение*.

О продолжении ритуала мы читаем: «Сначала халифа произносит «фатиху» и все *повторяют ее хором, после чего сто раз подряд поют тахлил, а затем мунишды поют мадха* [хвалу. – Л.М.]... Вторая часть – пение мавлид... он делится на 14 глав... Халифа поет первую главу и затем указывает на того, кто, по его мнению, должен продолжать пение... когда [халифа] доходит до

¹ Там же.

слов: «он родился...», *все встают и поют хвалу* [мадха]. После окончания этой главы *все стоя поют приветственный гимн по поводу встречи Пророка...* Все дальнейшее исполняют сидя... Мавлид продолжается около двух часов. После этого следует интерлюдия, на протяжении которой *мунишиды поют оды* (касыды) в честь Пророка... Завершающий этап – зикр... Начинается зикр пением тахлила в сильно замедленном темпе... Затем темп постепенно убыстряется... Касыда обычно поется перед каждым дарбом [*часть нормативной формулы зикра. – Л.М.*], но пение само по себе продолжается на протяжении всего зикра. Певцы (муншид), а нередко и халифа беспрерывно движется как внутри, так и вне круга... Зикр завершается хизбом... и «фатихой»².

Чтение мавлид – очень важный элемент многих собраний хадры. Отмечать день рождения Пророка радением [*публичное радение называется сама'ат. – Л.М.*], было старой, хотя и не очень популярной суфийской традицией, но «этот особый вид «оперной» постановки [*выделено мною. – Л.М.*], исполняемый только в этот день, развился позже»³, - пишет Дж.Тримингем. Как видим, автор сравнивает мавлид с оперой, что нам кажется весьма знаменательным. Т.о., и в ритуале хадра, и в мавлид **хор занимал особое, отведенное сугубо ему место.**

Возвращаясь к мавлид, отметим следующий факт: первый мавлид был написан на *турецком* языке. Его автор – один из первых османских поэтов, Сулейман Челеби (ум. 825/1421 г.) принадлежал к суфийскому ордену халватийа. Подчеркнём ещё один весьма примечательный факт: *все эти чтения мавлида происходят только в суннитских общинах.* Однако к этому тезису мы еще вернемся в последующих размышлениях.

Наше внимание также привлекла статья А.Л.Троицкой «Из прошлого каландаров и маддахов в Узбекистане» в книге «Домусульманские верования и

¹ Там же; с.170-171.

² Там же; с.171-172.

³ Там же; с.169.

обряды в Средней Азии»¹, созвучная интересующему нас материалу. В ней освящаются некоторые традиции культурной и религиозной жизни узбекского народа, являющегося, как известно, с одной стороны прямыми потомками средневековых тюрков, а с другой – дештикипчакской группы. Разговор идет о суфийских орденах «каландары» (тадж. *каландар* – нищенствующий дервиш) и «маддахи» (араб. *маддох* – профессиональный рассказчик жития святых)². Как известно, религиозные представления азербайджанского народа и народов Средней Азии в целом, и узбекского в частности, очень схожи, их роднят общие тюркские корни. И что интересно, также, как и в суфийских обрядах арабов, так и в обрядах ордена «каландаров» принимает участие хор. «Песнопения исполнялись опытным каландаром-запевалой *пешталкин* (араб.-тадж. *пешталкин* – запевала в хоре), припевы пелись хором – *пасталкин* (араб.-тадж. *пасталкин*)...Хор составляли все каландары, включая учеников. Припевы были возгласами, обращенными к Аллаху, Мухаммеду, суфийским шейхам³. Во время моления некоторые песнопения сопровождалось ритуальным танцем *само* (араб. *само* – «небо»), напоминающим зикр»⁴. Т.о. мы видим, что и в обрядах каландаров хор имел собственное наименование и предназначение.

В их обрядах «маддахов» также участвовал т.н. хор. «Маддах во время повествования вставлял в прозаическую речь стихи (шарх), которые он произносил речитативом. Второй маддах или старший ученик читал стихи также речитативом...Остальные члены группы были ученики – *шагирд* (тадж. *шогирд*), **они составляли своего рода хор**, принимали участие в чтении стихов и время от времени со слезами на глазах выкрикивали в зависимости от

¹ Домусульманские верования и обряды в Средней Азии. М.: «Наука», 1975. Статья А.Л.Троицкой «Из прошлого каландаров и маддахов в Узбекистане», с.191-223.

² Там же, с.191

³ В примечании к статье автор указывает на то, что каждый припев имел свой определенный мотив, и к нему опытный запевала подбирал соответствующие суфийские стихи. См. с.219

⁴ Там же, с.195

содержания повествования следующие возгласы: *джон* (тадж. «душа»), *балли* (тадж.-узб. «да», «так», «верно», «хорошо»), *хош* (узб. хуш – так, да)»¹.

Заметим, что маддахи были типичны не только для Средней Азии. Рассказчики-панегиристы, повествующие на религиозны темы, были в Иране, Турции, Персии и арабских странах, о чем свидетельствуют исследования известных ученых Ю.Н.Марр, И.Березина и Вл.Гордлевского ².

Т. о., мы имели возможность проследить за проведением религиозных ритуалов в некоторых суфийский орденах, находящихся в арабских странах и в Средней Азии и можем заключить, что **в них участвовал хор, который зачастую имел и собственное наименование. В функции хора входило в основном петь припевы (разумеется, в унисон),** которые по сути являлись или хвалебными возгласами, обращенными к Аллаху, Мухаммеду, суфийским шейхам или же сочувственными возгласами, в зависимости от содержания стихов.

Исходя из того, что суфизм был широко распространен на территории Азербайджана можно предположить, что в данном регионе коллективное пение продолжало своё существование и в суфийском направлении ислама, опираясь, с одной стороны на этническую музыку, а с другой – на манеру чтения Корана нараспев. Между тем, несмотря на то, что сам процесс проникновения «мусульманского сознания» в художественную среду был растянут на несколько веков, процесс ориентаций музыкального мышления азербайджанского народа не был кардинально изменен. Это касается и коллективного музыкального мышления. С течением времени изменения в большей степени коснулись светской музыки, где культура индивида возымела «власть» над коллективным исполнением. Так, постепенно менялись музыкальные нормы и предпочтения, и в целом – мировоззрение. Однако, **и в**

¹ Там же с. 200

² Ю.Н.Марр. Кое-что о Пэхлэван кэчэлэ и других видах народного театра в Персии, - «Иран», т.2, Л., 1928, стр. 75-76.

И.Березин, Путешествие по Северной Персии, Казань, 1852, стр.283.

Вл.Гордлевский, Из настоящего и прошлого маддахов Турции, - «Мир ислама», 1912, т.1, №3, стр333.

См. там же, примечания на стр.221.

культуре ислама, и в её ветви – суфизме, коллективное музыкальное мышление, коллективное пение и мелодекламация, имели своё определенное предназначение, и с этим историческим фактом следует считаться.

Конечно, коллективное, хоровое пение в Азербайджане вплоть до XX века, ввиду своего недостаточного развития и определенной однобокости (в основном, одноголосной или гетерофонной природе) не получило статуса профессионального искусства, но, тем не менее, отдельные виды его существования на протяжении всего исторического периода свидетельствуют о том, что даже самые первичные традиции хорового исполнения на территории Азербайджана были сохранены и передавались из поколения в поколение, вплоть до наших дней. И если хоровое пение было бы не свойственно азербайджанской музыке, то, вероятнее всего, оно не сохранилось бы до наших дней, не стало бы профессиональной ветвью современного музыкального искусства, т.е. природа азербайджанской музыки не исключает хорового пения, а воплощает его, в свойственной традициям азербайджанского музыкального мышления форме.

* * *

В целом, мы располагаем незначительной информацией о средневековой хоровой музыке Азербайджана. Между тем, имеются сведения о том, что еще при дворе правителя государства Ак-Коюнлу Узун- Гасана (1467-1501 г.), в Тебризе, являющемся в то время одним из главных культурных центров страны, проходили очень пышные дворцовые церемонии. Об этих празднествах оставили свои впечатления европейские путешественники и послы Катерино Зено, Джозеф Барбаро и Амброджо Контарини¹. В частности, венецианский посол Амброджо Контарини пишет об окружении шаха Узун Гасана: «При нем

¹ Сафарнамеха-е Венезиан дар Иран; Перевод на фарси Амира Манучехри; Тегеран; 1349 г.х.; с.143. Тарихи Абулгасимю Тарихи-и Иджтимаи ва силси Иран; Тегеран; 1347 г.х.; с.89. Из кн.: Алекперова Н.; Музыка в контексте культуры Азербайджана VIII-XVI веков; Б.; Азернешр; 1996; с.117-118.

всегда находится множество плясунов, которые *поют и пляшут* по его приказанию»¹.

Из приведенного отрывка можно судить о роли музыки в придворной среде шаха. Возможно, там присутствовало и коллективное пение. Данный отрывок, главным образом, служит подтверждением тому, что при дворе шаха Узун-Гасана было большое количество придворных музыкантов.

Следующий важный момент в истории Азербайджана в целом, и в истории культуры в частности связан с именем Шаха Исмаила I. К концу XV века государство Ак-Коюнлу распалось, и с 1501 года оно вошло в Сефевидскую державу во главе с тогда еще 14-летним Шахом Исмаилом I (1487-1524). В этом же году Шах Исмаил принял титул Шахиншаха Ирана. И если при Узун-Гасане Азербайджан впервые вошел в сферу европейской и мировой политики, и с ним стали считаться и на Востоке, и на Западе, то при Шахе Исмаиле I Азербайджан в составе Сефевидской державы выдвинулся в основное ядро государства, как с политической точки зрения, так и с культурной.

При Шахе Исмаиле I и его ближайших преемниках вплоть до конца XVI века руководящая роль в государстве принадлежала азербайджанской кочевой знати. При дворе и в войске долгое время господствовал азербайджанский язык, понятный всем тюркским племенам Ирана, и сам Шах Исмаил писал стихи на этом языке под псевдонимом Хатаи. Правление Шаха Исмаила способствовало взлету всей художественной культуры Сефевидской державы, т.к. Шах Исмаил был не только поэт, но и музыкант, философ, каллиграф, живописец и меценат. Именно в период правления Шаха Исмаила I азербайджанский народ смог выразить себя наиболее полно в пределах всей могущественной державы. Им впервые была обозначена и задействована этномобилизующая роль азербайджанского (тюркского) языка, собственных обычаев и духовной самобытности.

¹ Там же; с.118.

Со времени правления Шаха Исмаила I (до того здесь господствующие позиции занимали сунниты) в Азербайджане формируется траурный ритуал «та'зие» (оплакивание) – крупномасштабное культово-мистериальное действо, включающее «Шабих» (похожий, схожий) – театрализованное представление на помосте, и грандиозные траурные шествия по улицам городов.

Остановимся на этом моменте подробнее. Как известно, Шах Исмаил I был потомком основателя шиитско-суфийского ордена сафавийа, который, кстати, первоначально был суннитским. Его основатель Сафиаддин (647/1249-735/1334), объявивший себя потомком седьмого имама Мусы Казима, родился в г. Ардебиль (Восточный Азербайджан). От Сафиаддина главенство в ордене переходило по наследству, и седьмым по счету наследником был именно Шах Исмаил. Предшественники Шаха Исмаила Шейх Хайдар (погиб в сражении в 1488 году), а также шейх Джунайд (погиб в сражении в 1460 году), с которого началась военная деятельность ордена, вместе со своими сторонниками постепенно обратились к шиитскому направлению в Исламе. «Боевой клич Шаха Исмаила был: *«Аллах! Аллах! Ва'Али валийу-л-лах»* [*«Аллах! Аллах! И Али друг Аллаха»*. – Л.М.] и именно он сделал шиитское верование о 12 имамах государственной религией, в сущности, единственной религией, к которой терпимо относились в его владениях... Шах Исмаил в период продвижения к власти находил сильную поддержку в районах, испытавших воздействие [*суфийских*. – Л.М.] орденов»¹, - пишет Дж. Тримингем.

Исходя из данных исторических фактов и того, что Шах Исмаил I был шейхом суфийского ордена сафавийа, мы могли бы предположить, что именно **наличие определенного музыкального компонента, включающее и хоровое пение в суфийских ритуалах, в частности, ритуалы хадра и мавлид, а также публичные радения и речитации сама'ат, и послужили основанием для формирования театрализованного мистериального действия «Шабих», в чем-то им идентичном.** Тут следует напомнить, что суфийский орден

¹ Тримингем Дж.С.; «Суфийские ордены в Исламе»; М.; Наука; 1989; с.88-89.

сафавийа только лишь с 5 шейха начал постепенно переходить в шиитство, и, возможно, в период правления Шаха Исмаила сложилась самая подходящая обстановка для создания коллективного зикра для суфиев-шиитов, т.е. ритуалы типа та`зие и «Шабих». Об этом писал и Дж.Тримингем: «Среди шиитов [имеются в виду шииты-суфийи – Л.М.], потребность в коллективном зикре заменяло исполнение *мистерий*, т.к. они предлагают отдушину, которую в суннитских общинах дают зикр и мавлиды»¹.

Т.о., с начала XVI века мусульманский культовый ритуал включал в себя помимо речитативного чтения Корана и сравнительно развитый музыкальный компонент – траурные мистерии та`зие и музыкально-сценическое представление «Шабих», которое можно поставить в один ряд с музыкально-драматическими жанрами классического индийского и китайского театра. Однако, «Шабих» всё же больше тяготеет к принципам построения европейской оперы, нежели к классическим драмам азиатского региона. Аналогия же с европейской оперой, которую вызывает сочетание фрагментов мугамной декламации и песенно-организованных частей, где действенную роль играет смена сольных номеров и хора, нам кажется вполне обоснованной. (О некоторой схожести «Шабих» с ораторией мы уже говорили. См. стр.14-15).

Глубокая древность ритуала оплакивания засвидетельствована и литературными памятниками. Например, в известной трагедии Эсхилла «Персы» (кстати, это единственная дошедшая до нашего времени трагедия на исторический сюжет) описывается ритуал оплакивания ахеминидского царя (который, кстати, позже был осмеян Аристофаном в комедии «Лягушки»). Вот отрывок из этого сочинения: «До упаду смеялся, помню тогда, про покойного Дария, слыша, вышел хор и в ладоши захопал, завыл и протяжно заплакал: йай ой!»². Между тем, этот ритуал своими корнями уходит в глубь веков. Например, известный востоковед С.М.Март, в своем исследовании пишет о

¹ Там же; с.172.

² Традиционная культура народов Передней и Средней Азии; Л.; Наука; 1970; с.331. Ст.: С.М.Март; Мохаррам (с.313-366).

древнеиндийских текстах, относящихся ко II тыс. до н.э., где дается описание оплакивания бога Ваала, которое очень напоминает обряды «Шахсей-Вахсей», а крики «Ваал умер» - выкрики в та`зие: «Хосейн коште шод» (Хосейн убит – Л.М.)¹.

Иранский ученый М.Резвани пишет о том, что во времена династии Ахеменидов (558-330 до н.э.) существовал своего рода театр, где представлялись «Страсти Митры» (опять же Митра, т.е. истоки, идущие от зороастризма). Актеры носили маски (рубанд), зрители наблюдали ритуал и глубоко переживали драматические моменты действия². Если вспомнить описание Аристофана, то можно предположить, что в этих сценах принимал участие и хор. Участие зрителей роднит это театральное представление с «Шабих», где зрители принимали активное участие в действе и выполняли функции хора.

Напомним, что «Шабих» – самое яркое и самое крайнее проявление шиитского ответвления в исламе. Академик Е.Э.Бертельс пишет: «Самым замечательным деянием династии Сефевидов было (...) установление в Персии шиитства в качестве государственной религии (...) если мистерии и существовали до того времени, то они никоим образом не могли бы получить широкого распространения, ибо неизбежно натолкнулись бы на яростное противодействие противников шиитства - суннитов, религиозные убеждения которых они оскорбляли»³.

Исполняется «Шабих» в определенное время года: в первые 10 дней мухаррама (mәhәggәm) - первого месяца мусульманского лунного календаря, так как имам Гусейн и его люди были убиты Езидом именно в это время (точная дата 10 октября 680 года, город Кербала). Позднее, история этой драмы была значительно «раздута»⁴, по выражению Мамеда Арифа, сторонниками шиитства и стала основой религиозного театрализованного представления.

¹ Там же.

² Там же; с.349; сноска 132.

³ Бертельс Е.Э.; «История литературы и культуры Ирана». Избранные труды; М.; Наука; 1988; с.474.

⁴ Mәmmәd Arif; Seçilmiş әsәrlәri; 3 cild; B.; «Elm», 1970, с.62.

Много интересной информации о мистериях мы читаем у Е.Э.Бертельса, Мамеда Арифа, М.Аллахвердиева, Дж.Джафарова, А.Султанлы, А.Ахвердиева, Г.Сарабского, И.Рагимли, С.Сеидовой и др¹. Выделим основные моменты, касающиеся хорового пения в мистерии-драме «Шабих».

Мистерия-драма ставилась весьма зрелищно, с участием большого количества актеров, всадников, зрителей, их количество могло быть больше тысячи, и даже доходила до 20.000. Мистерия могла бы быть поставлена на любой открытой местности, но всё же чаще использовались специально построенные большие шатры - такийа, посреди которых находилась довольно высокая эстрада, внутри которой находилась уборная артистов². В соответствии с мусульманскими обычаями женщины не участвовали в качестве исполнителей главных ролей и их заменяли мальчики-подростки (вспомним первых исполнителей роли Лейли в опере «Лейли и Меджнун», также являющихся юношами). Однако женщины все же выступали в постановке драмы в роли плакальщиц. Как известно, в древних азербайджанских траурных обрядах участвовали и мужчины, и женщины. Озаны пели в память об умерших «агы» (ағы), а участники церемонии присоединялись к ним. Кстати, в древности роль запевалы выполняли мужчины³.

Обратим внимание на один важный момент: если в театре Древней Греции, а также в театрах ряда стран Востока, в частности индийском и китайском, воплощена «остановившаяся» (по словам Аристотеля) драма, то **«Шабих» - театр переживания, даже сопереживания, а не представления.** И действительно, в древнем античном театре искусство актера может достигать высокого технического мастерства, но непосредственное эмоциональное выражение почти полностью отсутствует, т.к. движения и речевая интонация

¹ Бертельс Е.Э.; вышеуказанная книга; Məmməd Arif; вышеуказанная книга; M.Allahverdiyev; Azərbaycan xalq teatrın tarixi; B.; «Maarif», 1978. C.Cəfərov; Azərbaycan dram teatrı; Az.Dövlət nəşriyyatı; B.; 1959. Ə.Sultanlı; Azərbaycan dramaturgiyası inkişafı tarixindən; Az.Dövlət nəşriyyatı; B.; 1964; Haqverdiyev Ə.; Seçilmiş əsərləri; 2 cild; B.; 1971; Sarabskiy H.; Köhnə Bakı; B.; Azərnəşr; 1958. Rəhimli İ.; Xalq oyun-tamaşaları; B.; Qappoliqraf; 2002. Seidova S.; Qədim Azərbaycan mərasim musiqisi; B.; Bakı; 1994

² См. Бертельс Е.Э.; Там же; с.479.

³ Seidova S.; Qədim Azərbaycan mərasim musiqisi ; B.; Bakı; 1994; s. 8.

подчинены строгой размерности, а мимика исключена маской. Все хористы также носили маски, а последняя, как известно, предъявляет свои требования к исполнителям: мгновенную перемену настроения актера или певцов хора маска отразить не могла. А для того, чтобы её сменить требовалось как время, так и определенное умение¹. Т.о., **хор в этом театре - действующее лицо драмы, но его роль сводится только лишь к тому, что он повествует о происходящих событиях**². «В одних своих выступлениях хор комментировал сценическое действие, в других – выражал эмоциональную его сторону, придавая действию большую выразительность, но во всех случаях *не он его создавал*» (выделено мною – Л.М.), - пишет Каллистов Д.П. в книге «Античный театр»³. Т.о., хор в античном театре - это своего рода коллективный актер и является всего лишь *участником* драмы, в то время как в «Шабих» хор **сопереживает главным героям**. Более того, он активно поддерживает развивающиеся на арене события в соответствии с постановкой и **является уже не просто участником, а скорее действующим лицом драмы**. Эта противоположность концепции позволяет нам признать мистерию «Шабих» более близкой к европейскому театру, нежели к античному.

В ракурсе поставленной проблемы интерес представляет идея высказанная американским исследователем Л.Пронко о «тотальном» характере восточного театра, которому свойственно особое восприятие театрального зрелища: повышенная эмоциональная реакция и допустимость соучастия зрителей в представлении⁴. Совокупность впечатлений достигалась не только словом, но и благодаря комплексу дополнительных средств. «Тотальный» театр предполагает подлинную народность формы, объединяющей в себе с одной

¹ Заметим, что в античном театре в трагедии хор состоял из 14-15 человек, а в комедии – из 24-25. (см.кн.: Колобова К.М. Озерецкая Е.Л. Как жили древние греки. Л.; Гос. Уч. пед. изд-во, 1959, с.126)

² Обратим внимание ещё на один интересный факт: в античном театре в момент, когда на сцене действуют актёры, хор поворачивается к зрителям спиной. (там же, с.132)

³ Каллистов Д.П. Античный театр. Л.; Искусство, 1970, с 28.

⁴ Pronko L. Theatre East and West. Perspectives toward a Total Theatre. Californiya, 1967. Из кн.: Искусство Востока. вып. 3. Сравнительное изучение традиций. М.: Издательство ЛКИ, 2008, см.ст.: Гусейнова Д.А. Формообразующее начало ритуальных шествий в мистерии «тазие». с.80

стороны, передовых людей, интеллектуалов, с другой – людей неграмотных, а также социальные группы между этими полюсами. Подобный комплекс ощущений не может быть достигнут только средствами сценической речи. Возникает необходимость комбинации слова, пластики, ритма, музыки, движения.

«Шабих» был театром, имеющим своих актеров, свою драматургическую линию и исполнительские каноны, и даже своего рода режиссёра, который назывался шабихгердун. Т.о., «Шабих» можно отнести к профессиональному жанру.

В богатых домах Баку, Тебриза и Ардебиля, «Шабих» ставили и дома, где женщины могли более активно участвовать в зрелище¹. Исполнение та`зийа и всякое содействие постановке, считаются богоудным делом и слезы, пролитые зрителями во время представления, вменяются им в заслугу, что по-видимому и являлось и одной из причин постановок «Шабих» в домах.

Возвращаясь к основной теме напомним, что хор, наравне со всеми участниками представления, т.е. с музыкантами, актерами, исполняющими главные роли, актерами-пленными, актерами, изображающими два враждующих отряда – Имама Гусейна и Езида, группой людей, бьющей себя цепями и т.д., - является «действующим лицом» драмы. Кроме того, как отмечает М.Аллахвердиев «хор, участвующий в драме в качестве исполнителя припева, еще больше обостряет эмоциональный настрой драмы»². Женщины во время представления исполняли роль плакальщиц и пели марсия – траурные песнопения типа «агы» (ағы) и «юх» (ууғ), издавна распространенные в бытовом погребальном обряде и бывшие народными по своему содержанию³. В постановке драмы участвовал хор мужчин, вернее хоры, олицетворяющие две враждующие группировки. **Такого рода полухорья в целом создавали**

¹ Allahverdiyev M.; Azərbaycan xalq teatrın tarixi; B.: «Maarif», 1978, c.105.

² Там же, с.114. (Перевод Л.Мамедовой)

³ См. подробнее; Seidova S.; Qədim Azərbaycan mərasim musiqisi; B.; Bakı; 1994; c. 1-13; c. 37-38.

картину антифонного хорового пения¹. Диалог хоров велся без инструментального сопровождения, нараспев, что приближает их к коллективной мелодекламационной манере чтения Корана. Время вступления каждому хору указывал шабихгердун, выполняя заодно и роль управляющего хорами, своего рода дирижер.²

Интересно заметить, что *совместное участие, более того – пение, мужчин и женщин в мистерии «Шабих» едва ли не единственный пример в мусульманском религиозном действе*. Хотя участие женщин в каких-либо театрализованных представлениях было запрещено шариатом, пролить слезы и участвовать в мистерии «Шабих» им разрешалось.

Одно из наиболее интересных наблюдений «Шабих» мы находим в книге известного путешественника XVII века Яна Стрейса «Три путешествия», который пишет о хоровом пении во время «Шабих», как о *«довольно благозвучном пении»*³. Отметим это заключение *европейского* путешественника нам показалось весьма важным, т.к. именно для европейца хоровое пение весьма близкий и родственный жанр музыкального исполнительского искусства, и если именно им, европейцам, хоровое пение азербайджанцев в «Шабих» представляется *«довольно благозвучным пением»*, то можно не без обоснования сделать вывод о том, что действительно, это коллективное, хоровое пение было на достаточно высоком исполнительском уровне, что лишний раз подчеркивает близость азербайджанского народа к хоровому пению.

Жанр «Шабих» сохранялся на территории Азербайджана до 1920 года. С приходом советской власти, ведущей активную атеистическую борьбу, постановка мистерии драмы «Шабих» и каких-либо других траурных мистерий

¹ Интересную информацию о понятии антифонного пения мы читаем в кн.: Герцман Е.В. Византийское музыкознание. – Л.; Музыка; 1988; с.22-23

² Подробнее о ходе действий в «Шабих» см. также; с. 97-98.

³ Стрейс Я.Я.; Три путешествия; М.; 1935; с.264-269. Из кн.: Алекперова Н.; Музыка в контексте культуры Азербайджана VIII-XVI веков; Б.; Азернешр; 1996; с.130.

практически прекратила свое существование ¹. Сохранились только отдельные элементы мистерии, как, например, самоистязание и избивание цепями в день Ашура.

Несколько выходя за рамки Азербайджана, приведем интересный отрывок из очерка «Мохаррам» известно ученого С.М.Марра, где показаны тексты хоров из иранских источников, исполняемых в день Ашура («ашура» - от арабского «ашара» - «десять». Ашура длится 10 дней.):

«Соло	Хор	
Хосейн че шод (умер)		Коште шод
Аббас че шод		Коште шод
Акбар че шод		Коште шод
Зейнаб че шод		әсир шод

Вместе:

Пәс хак бәр сәре ша»².

Перевод:

«Что с Хусейном?	Убит.
Что с Аббасом?	Убит.
Что с Акбаром?	Убит.
Что с Зейнаб?	В плену». ³

Как видно из этого отрывка, картина четко представлена диалогом солиста (чтеца, медиатора) и хора, а *финальную фразу все поют вместе*.

В другом тексте, который дает С.М.Марр, участвует только хор:

«Че пор баласт эмшәб
Че хун баласт эмшәб
Сәр-е Хосейн-е мәзлум
Аз тан джодаст эмшәб.
(Как эта ночь полна несчастья,
Как она полна кровью несчастья,
Голова Хосейна измученного
Отделена от тела этой ночью)»⁴.

¹ После апрельской революции 1920 года представители новой власти стремились запретить самоистязания в дни ашура, считая их изуверскими обрядами. В 1929 году правительство Азербайджана, учитывая пожелания жителей региона, постановило категорически воспретить религиозные шествия, а также обряды в закрытых помещениях, сопровождающиеся самоистязанием. (см.: Климович Л.; Ислам; М.; Наука; 1965; с.241)

² Традиционная культура народов Передней и Средней Азии; Л.; Наука; 1970; с.331. Ст.: С.М.Марр; Мохаррам; с.313-366.

³ Гусейнова Д.А. Формообразующее начало ритуальных шествий в мистерии «газие». //Искусство Востока. вып. 3. Сравнительное изучение традиций. М.: Издательство ЛКИ, 2008, с.84

⁴ Традиционная культура народов Передней и Средней Азии; Л.; Наука; 1970; с.331. Ст.: С.М.Марр; Мохаррам; с.332.

Анализируя обряд оплакивания, С.М.Марр отмечает, что «в шиитском празднике Мохаррам различаем определенные моменты: роузе, дасте и тазийе шаби; все они представляют одно органическое целое, совершаются в одинаковой обстановке, имеют одни и те же атрибуты и аксессуары»¹. Целесообразным было бы добавить, что термины *роузе*, *дасте* и *тазийе шабих* относятся к иранскому варианту, в арабском варианте - *марсия*, *джулус* и *шебих*. Разумеется, в зависимости от географического места их проведения возможны и различные комбинации этих составляющих, и другие термины. Тем не менее важно заметить, что **весь комплекс мистериальных действий имеет четкую трехчастную форму: рецитации оплакивания или марсия (роузе), траурные шествия джулус (дасте) и сценическое воплощение событий шебих (тазийе шабих). А наличие хорового пения было необходимым атрибутом всего торжественного ритуала.**

Роузе является исходным пунктом торжества. Очень интересно замечание С.М.Марра о том, что «роузе, с одной стороны, напоминает христианские церковные службы на страстной неделе, а с другой панихиду»². Подобное сравнение, как нам кажется, в первую очередь, определяется за счет коллективного, хорового пения участников обряда.

Дасте – второй момент Мохаррама, является по существу тем же роузе, но в движении. По мнению С.М.Марра, непосредственное впечатление от этого зрелища точнее всех выразил Н.Истомин в своих путевых заметках под названием «Праздник Шах-Хосейн в местечке Куба Бакинской губернии», что нам уже более интересно. Приведем интересующие нас отрывки из этого описания: «...мне сразу показалось, что я где-то на острове вижу огромный хор дикарей [так русские путешественники-этнографы называли автентонное, т.е. коренное население данной местности. – Л.М.], ...что-то дикое с оттенком

¹ Там же; с.338.

² Там же; с.339.

торжественного»¹. Далее Н.Истомин пишет, что «татары [*т.е. азербайджанцы – Л.М.*] – шииты, от млада до старого, встав в круг, двигаются при этом полукружиями [*вспомним суфийские радения – Л.М.*], с восклицаниями, проносимыми попеременно то одной, то другой группой»². Иначе говоря, это есть антифонное, или амебейное хоровое пение. Приведем слова выкриков:

«Шах Усейн! Вай Усейн! Али Хосейн! Ах Гусейн! Вай Гусейн!

или: «Ага имам, Ага имам!

или: «Али Джан! Али Джан! Хасан, Хосейн, Али Хосейн! Хосейн! Хосейн Али! Али Хейдер! Али Хейдер!»³.

Обратим внимание на один важный момент: этот ритуал очень близок к суфийскому Зикру, где упоминались имена святых. Т.е., *вполне возможно, что это отголоски традиций, заложенных суфиями ещё на рубеже IX-X веков*. Тут, нам кажется, весьма примечательно ещё одно определение С.М.Марра, которое можно связать с этим фактом: «Видеть в этом дасте, с его (...) *языческой* основой обряд, созданный для оплакивания Хосейна, - трудно, он слишком сложен и странен [*автор имеет в виду самоистязание. – Л.М.*], даже для *X века, когда было установлено оплакивание Хосейна (выделено мною –Л.М.)*»⁴. Т.е., следуя исследованиям С.М.Марра, обряд оплакивания Хосейна, входящий в ритуал Ашура, был заложен еще в X веке. Тогда наше предположение о схожести ритуала оплакивания, в данном случае дасте, с суфийскими радениями, вполне обоснованы. Известный исследователь Д.Эрбело также указывает на то, что в арабских хрониках сообщается о больших плачах *ниахе* на смерть мучеников Алидов, относящихся к временам правления Омейядов⁵.

Почти все эти наблюдатели траурных церемоний отмечают деление участников обряда на 2 группы, на 2 хора, что является обычным приемом,

¹ Н.Истомин; Путевые заметки. (Праздник Шах-Хосейн в местечке Куба Бакинской губернии). Кавказ; 1861; № 41, 42. Из очерка С.М.Марр; Там же, с. 340.

² Там же.

³ Там же; см. сноску на стр.341.

⁴ Там же; с.341.

⁵ Там же; см. сноску на стр.343.

характеризующим и старый религиозный ритуал, и позднее драматизированное действие.

Здесь было бы уместным привести отрывок из книги Г.Сарабского «Köhnə Bakı» («Старый Баку»), в котором автор достаточно подробно описывает постановки мистерий-драм «Шабих» в Баку в конце XIX века. Г.Сарабский отмечает, что жители города принимали самое активное участие в действе, при этом, наше внимание привлек один весьма примечательный момент: сконцентрировавшись в различных мечетях города, группы участников в 50-60 человек из одной мечети (преимущественно мужчин) выходили на улицы и пели (разумеется, в мелодекламационной манере):

«Gəlmişik ey şiələr!
Şami-qəribana biz.
Verməyə baş sağlığı,
Zeynəbi – nalana biz».¹

На что им *отвечала группа участников из другой мечети:*

«Qara geyib gəlmişik,
Şiə salamun əleyk.
Əşğərə su getmişik,
Şiə salamun əleyk».²

Приведенный отрывок свидетельствует нам как о наличии коллективного пения (речь идет об унисонном одноголосии) в Баку в конце XIX века в рамках мистерии-драмы «Шабих», так и о своеобразном **антифонном исполнении**.

Отметим также, что Г.Сарабский приводит в своей книге текст хора, который исполняли дети:

«Naris, sən tanrı bizi qur'ana bağışla!
Öldürmə bizi xaliqi-sübhana bağışla!
Gəl eylə mürəxxəs bizi, yol gözlər anamız,
Çün nuri-düeynik bizi çox istər anamız.
Olsa xəbəri başə tökər küllər anamız,
Çöllərdə dolanıb olu divanə bağışla!».³

¹ Sarabski H.; Köhnə Bakı; B.; Yazıçı; 1982; c.130.

² Там же.

³ Там же; с. 129.

Т.о., из вышеописанных материалов мы можем заключить, что собственно, все траурные обряды сопровождаются музыкой и пением, с однотипными выкриками-попевками. Пение солиста и ответные рыдания женщин с их криками «Йа, Хосейн», пение групп мужчин и детей, - все это воспринимается как своего рода оратория или может, опера, о чем писал в свое время У.Гаджибейли (см. стр.14-15). Однако, для того, чтобы создать подобный театр, нужна была какая-то вековая традиция. Быть может, этот музыкальный конгломерат создавался еще тогда, когда не было никаких музыкальных инструментов, а лишь отбивали такт, хлопая в ладоши или ударяя двумя камнями друг об друга (вспомним Гавал даш в Кобустане)? В любом случае то, что хоровое пение в Азербайджане ведет свою историю с очень древних времен – неоспоримый факт.

Кроме того нам представляется, что именно мистерия-драма «Шабих» явилась одним из исторических истоков первой постановки в Азербайджане музыкальной театрализованной сцены «Меджнун на могиле Лейли», состоявшейся в Шуше в 1897 году, которая произвела на 13-летнего У.Гаджибейли столь неизгладимое впечатление, что «через несколько лет, приехав в Баку, я решил написать что-то вроде оперы», - как писал он.¹

Действительно, эмоциональное воздействие мистерий на умы и души людей было весьма значительным. И не только для участников представления и мусульман. Приведем интересный исторический факт: во время своего путешествия по Кавказу Александр Дюма стал очевидцем театрализованного представления «Шабих». Позже он так описывал увиденное: «...Эта битва была самым интересным представлением. Здесь каждый старался показать все, на что способен. Зрители получали большое удовольствие от сцен битв»². Данная цитата подчеркивает большую роль, значение и силу воздействия мистерии-драмы «Шабих» в мусульманском обществе. Для нас же особо важен факт

¹ Гаджибеков У.; От «Лейли и Меджнун» до «Кероглы»; //О музыкальном искусстве Азербайджана; -Б., Азернешр, 1966; с.38-39.

² Журнал «Нива»; ст.: Закавказская религиозная драма; 1871; № 42. Из кн.: Allahverdiyev M.; Azərbaycan xalq teatrın tarixi; В.; «Maarif», 1978, с.116.

наличия в «Шабих» хорового пения, причем как мужского, так и женского, и детского, бытующего среди азербайджанского народа на протяжении нескольких веков и наложившего определенный отпечаток на формирование профессионального композиторского творчества в Азербайджане в начале XX века.

Есть исторические документы, свидетельствующие о других формах коллективного песнопения на территории Азербайджана. Ниже предоставленное свидетельство описывает встречу азербайджанским населением шаха, возвращающегося из Багдада, которую описал в XVII веке московский купец Федот Котов: «... и тут на стенах того мосту сидели жонки ряда в два и в три в то время как шах шол из-под Багдада, и кричат все как мощно *во весь голос*, и руками бьют себя по губам, *голосы раздваивают*, да и тут же наверх мосту в большие трубы трубиат и в суренки играют и по литаврам бьют, и все люди и жонки и робиата *кричат да пляшут* как шах шол (*выделено мною - Л.М.*)»¹. Особо интересен момент «раздвоения голосов», что можно считать историческим свидетельством наличия двухголосного (видимо, гетерофонного) пения, бытующего на территории Азербайджана в XVII веке.

Возникает вопрос, почему же путешественник говорит «*кричат да пляшут*», а не «*поют да пляшут*». Тем более что Ф.Котов, описывая данное действие, отмечает и музыкально-инструментальное сопровождение торжественной церемонии. В самом деле, ведь звучат музыкальные инструменты (зурны, трубы, литавры), и даже элементарное, 2-х голосное хоровое пение? Скорее всего, под словом «кричат» автор подразумевает очень громкое, подчеркнуто торжественное пение, вероятнее всего основанное на *кратких мелодических попевах*, легко исполняемых совместно, и на речитативно-декламационных приветственных выкриках, что соответствовало торжественной обстановке встречи правителя.

¹ Путешественники об Азербайджане; т. I; Б.; 1961; с. 85.

Несколько отступая от основной темы исследования, хотелось бы напомнить и то, что феномен и проблема выкриков в фольклористике и этномузыкознании уже давно стали темами специальных научных исследований. В своей статье «Выкрики: феномен и проблема» И.И.Земцовский пишет: «Отмеченная звуконаправленность выкрика выступает (...) характеристикой его сущности (...) интонации выкрика характеризуют музыкальное сознание»¹. Далее он продолжает: «Выкрик – интонационно – это и характер самого [человека. – Л.М.], как бы его музыкально-пластический автопортрет...»². Исходя из этого известный музыковед И.И.Земцовский заключает: «Выкрики – не связующее звено между речью и пением, а самостоятельная жанровая область, со своей собственной типологией, параллельная другим жанрам устной традиции»³.

На основании вышеуказанного напрашивается определенный вывод, а именно: выкрики – это самостоятельный компонент устной культуры каждого народа. Т.е., исходя из того, что музыка питается речевой интонационностью, выкрики можно считать особой, не песенной формой устной традиции, но в них все же осваивается и кристаллизуется свой особый музыкальный словарь, обогащающий устную музыкальную традицию.

Напомним, что в музыкальной комедии «Аршин мал алан» Уз.Гаджибейли опозитизировал на жанровой основе вальса выкрики-призывы уличных торговцев ручной клади – в песне Аршин малчы (Аскера) из второго действия. На интонациях выкриков-приказаний написана ария Гасан хана из второго действия оперы «Кероглы».

Возвращаясь к описанию Ф.Котова встречи азербайджанским народом Шаха отметим, что для нас самым важным и определяющим является подтверждение факта присутствия коллективного вокального исполнения на территории Азербайджана, и что особенно примечательно - 2-х голосного.

¹ Земцовский И. Выкрики: феномен и проблема // Зрелищно-игровые формы народной культуры; Л.; ЛГИТМиК; 1990; с.104.

² Там же; с.105.

³ Там же; с.109.

Все вышеуказанное подводит нас к резюмирующему факту: несомненно, коллективное вокальное исполнение зародилось в глубинах истории общественной жизни Азербайджана. Выскажем версию (почти аксиому): оно сохранялось и даже развивалось (став элементарно двухголосным, гетерофонным) на протяжении всей истории азербайджанской музыкальной культуры устной традиции, но прежде всего в условиях народной музыки, в рамках массовых празднеств (встреча весны), бытовых обрядах – свадьба, похороны (напомним, коллективное исполнение женщинами и сегодня припева траурной маршия, поющей моллой-женщиной).

Коллективное пение активно проникло и в религиозную музыку (вышеназванные антифонные хоры в «Шабих»), отчасти, думается, и в светскую. Возможно именно поэтому Уз.Гаджибейли включил в сцену свадьбы Ибн-Салама из оперы «Лейли и Меджнун» приветственный хор жениху, а также написал хор-приветствие Эхсан-паши во втором действии оперы «Кероглы».

Народная азербайджанская музыка не описывалась и не изучалась на протяжении многих веков (в средневековых трактатах исследовалась светская профессиональная музыка – мугамы), так как считалось, что это музыка «черни», не имеющая существенного художественного значения¹. Московский купец Ф.Котов *случайно* услышал коллективное народное пение, кратко (не будучи музыкантом) описав его в своих воспоминаниях. Это – редкий документ, имеющий важное значение для раскрытия некоторых сторон азербайджанской музыки.

* * *

Таким образом, мы проследили и вывели «красной линией» все основные имеющиеся материалы о коллективном хоровом пении на территории

¹ Напомним, что русская народная песня «предметом науки» стала в XIX веке в труде А.Серова.

Азербайджана с древних времен до средних веков включительно. Коллективное интонирование в период первобытнообщинного строя, зороастрийские коллективные песнопения, коллективное пение в древних азербайджанских государствах, хоровое пение в период арабского халифата и после него. Все эти исторические этапы наложили определенный отпечаток на развитие и формирование хорового пения, и шире – хорового мышления азербайджанского этноса. Из изложенных в главе материалов следует, что хоровое пение, хотя и не получило широкого распространения, но все же существовало на протяжении многих веков на территории Азербайджана.

Великий Уз.Гаджибейли фактически явился не только первым азербайджанским композитором, но и первым хормейстером. Ему удалось синтезировать весь исторический спектр музыкального запаса хорового пения азербайджанского народа, и воплотить его в рамках профессионального хорового исполнительского искусства и в композиторском творчестве. И именно наличие в исторической памяти и в музыкальном мышлении азербайджанского народа моментов коллективного пения послужило залогом для будущего успеха азербайджанского хорового исполнительского искусства. Опыт Уз.Гаджибейли показывает, что никогда не нужно пренебрегать традициями, хотя бы уже по одному тому, что полностью оторваться от них мы всё равно не сможем. Но в эти традиции, по возможности, нужно вносить реалистические коррективы.

ГЛАВА II. СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ХОРОВОГО ИСКУССТВА В АЗЕРБАЙДЖАНЕ

Раздел I. Хоровое искусство Азербайджана на рубеже XIX-XX веков

Музыка, как известно, испокон веков была одним из самых любимых и почитаемых азербайджанским народом видов искусств. К концу XIX века повышение интереса широкой общественности к музыке и музыкальному искусству объясняется всеобщим подъёмом экономического и культурного уровня страны, вступившего на тот период времени в полосу своего расцвета.

В те годы в Азербайджан, находившийся в составе России, в его столицу Баку очень редко приезжали драматические театральные труппы со спектаклями или же известные музыканты, в связи с чем, значительно возросшие эстетические потребности бакинской интеллигенции, постепенно приобщавшейся к европейской культуре, не могли удовлетворяться в должной мере. В городе существовал единственный т.н. «аристократический клуб» – Общественное Собрание, где лишь изредка проводились любительские концерты, которые были недоступны широкой общественности.

Что касается местных народных музыкантов, то нужно сказать, что они в основном интуитивно ощущали общественно-социальную значимость своего искусства, в связи с чем, в возросшем внимании к музыке большую роль сыграла их просветительская деятельность. Деятельность эта проявлялась в различных формах: в пропаганде национальной музыки устной традиции и исполнительского творчества самих азербайджанских музыкантов-исполнителей; в организации музыкальных мероприятий европейского типа, а именно, тематических вечеров и юбилейных торжеств, посвященных крупным композиторам; в устройстве разнообразных концертов; в создании музыкальных кружков и музыкальных коллективов и т.п. Неудивительно, что в

результате этой деятельности интерес к музыке среди широких слоев местного населения значительно возрастает.

Первое упоминание о создании любительского хора европейского типа в Баку относится в 70-м годам XIX века (в эти годы в городе стали организовываться и другие любительские музыкальные коллективы). Хор этот существовал при вышеотмеченном Общественном Собрании, и о его наличии местная пресса писала уже в 1877 году¹. К сожалению, имя руководителя этого коллектива осталось неизвестным. Обратим внимание на то, что состав этого хора формировался, в основном, за счет русской части населения города.

В начале 80-х годов этот коллектив по неизвестным нам причинам распался, но уже в 1885 году при Общественном Собрании заново формируется хор, что подчеркивает необходимость и значимость подобного исполнительства в музыкальной жизни города. Руководителем коллектива становится И.Э.Громов¹. Начиная с этого года, хор Общественного Собрания стал регулярно выступать перед бакинской публикой, пользуясь у нее большим успехом. Заметим, что хор под управлением И.Э.Громова, не ограничивался одним или несколькими номерами в программе музыкальных вечеров Общественного Собрания, а давал также и полные хоровые концерты.

На примере этого хора в Баку стали организовываться и другие хоровые коллективы. Среди пропагандистов хорового исполнительского искусства в Азербайджане в конце XIX века следует отметить деятельность Х.Кара-Мурзы, одного из известных музыкальных деятелей Закавказья, хормейстера, педагога и музыкального критика. Приехав в 1885 году в Баку с гастролями, он принял решение остаться в городе и организовать любительский хор европейского типа. В скором времени ему удастся собрать хор из гимназистов, учителей, служащих и ремесленников, состоящий в общей сложности из 50 человек. Х.Кара-Мурза проводил с хором бесплатные занятия 3 раза в неделю, не только разучивая репертуар, но также давая хористам необходимые музыкальные

¹ Дильбазова М.; «Из музыкального прошлого Баку»; Б.; Ишыг; 1985; с.25.

знания. За 4 года хор превратился в профессиональный коллектив. В 1889 году Х.Кара-Мурза вместе с хором уехал из Баку².

Обратится теперь к вопросам создания первых национальных хоровых коллективов. На страницах книги М.Дильбазовой «Из музыкального прошлого Баку» мы читаем: «С зарождением во второй половине XIX века национального театра народная музыка зазвучала в драматических спектаклях: она исполнялась по ходу пьесы и во время антрактов... постепенно роль музыки в театре все увеличивалась, для участия в спектаклях и выступлений в антрактах стали приглашать ашыгов, ансамбли сазандаров (...), *унисонные хоры* [выделено мною, – Л.М.]»³.

Внимание азербайджанской передовой интеллигенции к хоровому искусству подчеркивает и то, что в 1901 году выдающийся азербайджанский общественный деятель, просветитель, ученый и публицист Гасанбек Зардаби (1842-1907 гг.) издает «Сборник азербайджанских хоровых песен», в котором, однако, содержатся только стихи⁴. Все стихи одного автора – поэта Агалибека Эфендизаде (1850-1931 гг.), известного под псевдонимом Насех. Учитывая то, что издатель Г.Зардаби был одним из основоположников азербайджанского драматического театра, мы могли бы предположить, что хоры именно с этими текстами исполнялись как во время драматических спектаклей, так и в антрактах, о чем говорилось выше. Музыка же этих хоров, скорее всего, основывалась на широко известных народных мелодиях.

Как известно, важную роль в зарождении музыкально-сценических форм в Азербайджане сыграли публичные *концерты восточной музыки*, которые стали проводиться в Баку, Шуше, Кубе и др. городах начиная со второй

¹ Там же; с.29.

² Хористы Хачатура Кара-Мурзы были, в основном, армянской национальности, и причину отъезда руководителя и хора следует связать именно с этим фактом. Т.о., организовав стабильный хоровой коллектив и поставив его на профессиональные «рельсы», Х.Кара-Мурза посчитал нужным выехать с коллективом на родину.

³ Дильбазова М.; Там же; с.16.

⁴ Сборник азербайджанских хоровых песен; Издание Гасанбека Меликова Зардабского; Изд. 1-е; Баку; Типография Губернского Правления; 1901. (Всего 36 страниц). Сборник хранится в Музее Музыкальной Культуры Азербайджана: ГММКА; КП № 16149/25. См.: *Azərbaycan milli musiqisinin tədqiqi problemləri*; V

половины XIX века. Многие из этих концертов организовывались по инициативе писателя-драматурга и большого любителя музыки Али Ахвердова. Первый Восточный концерт в Баку состоялся 11 января 1902 года в театре Г.З.Тагиева. В концерте приняли участие 12 музыкантов, составивших целый восточный оркестр (до этого два подобных концерта были проведены в Шуше)¹, в который входили тар, кеманча, саз, ней, деф, дойра и нагара. «...В концерте участвовали хор детей [из числа азербайджанских школьников. – Л.М.] и хор взрослых [из числа артистов Азербайджанского драматического театра. – Л.М.]»,² - пишет в своей книге «Возникновение и развитие азербайджанского музыкального театра» А.Сарабский. В книге «XX əsr Azərbaycan musiqi ədəbiyyəti tarixinin qaynaqları» (I том), составитель последней Ф.Алиева дает архивное фото афиши второго Восточного концерта, состоявшего несколько дней спустя - 23 января 1902 года, на которой также отмечено участие в программе концерта *хора местных певцов*.³ Столь скорое повторение концерта свидетельствует о большом его успехе, и несмотря на некоторую неудачу хора в первом концерте, о чем мы будем говорить чуть далее, его выступление все же было включено в программу второго концерта, что подтверждает большой интерес к хоровому исполнительству.

Что касается выступления хора на первом восточном концерте, то приведем отрывок из статьи, опубликованной в газете «Каспий» от 13 января 1902 года (автор статьи идет под псевдонимом М.Т.), в которой даётся рецензия на концерт: «Не особенно удался хор из детей, которые до того растерялись (конечно, с непривычки), что нашли тон хоровой песни лишь в середине исполнения; но этот недостаток хора из детей был исправлен хором певцов (ханенде – Л.М.), весьма стройно во втором отделении исполнивших несколько

birahılış; Bakı; Adıloğlu; 2004; Ст.: Байрамовой А.; Дополнения к истории записей азербайджанского музыкального фольклора; с.38-44.

¹ XX əsr Azərbaycan musiqi ədəbiyyəti tarixinin qaynaqları» (I том). Tərtibçi F.Əliyeva, - Б.; «Нурлан»; 2005; с.49. Газета «Каспий», 11 января 1901 г.

² Сарабский А.; Возникновение и развитие азербайджанского музыкального театра; Б.; Издательство АН АзССР; 1968; с.21.

³ Ф.Алиева. Там же; 2 с.; Фото на вкладыше.

татарских (азербайджанских – Л.М.) хоровых песен»¹. Т.о., азербайджанским ханенде быстро удалось исправить положение дел и хор детей вскоре запел стройно.

Заметим, что в 3-ей части этого концерта прозвучал отрывок из поэмы Физули «Лейли и Меджнун» в исполнении дуэта ханенде – Джаббара Карягды и Кечачи оглу Магомед. Это был первый опыт исполнения подобного дуэта на сцене, тем более в костюмах. Мугамы были исполнены великолепно и этот номер имел огромный успех, о чем пишет Ф.Шушинский в книге «Джаббар Карягдыоглу»². Однако, в вышеуказанной статье из газеты «Каспий», рецензент считает этот номер не самым удачным: «В сущности этот не совсем удавшийся номер нельзя даже назвать недостатком, так как неудачу надо искать не в исполнении, а в отсутствии у татар оперы со всеми её сценическими требованиями. Исполнители хотя и были в костюмах, но не играли, а только пели и пели хорошо»³. Из приведенного выше материала следует, что первый опыт по введению в Восточный концерт исполнителя европейского типа, а именно – пение в костюмах и хоровое сценическое пение - был не совсем удачным. Но, как говорится «отсутствие результата – тоже результат» и он ясно указывал на проблему, которая заключалась *в неподготовленности к подобной практике не только самих исполнителей, но и публики*. Тем не менее заметим, что отныне хоровое пение стало часто включаться в программы Восточных концертов, где звучала *сугубо азербайджанская музыка устной традиции*.

Что касается т.н. «европейского» направления в хоровом исполнительском искусстве Азербайджана (имеется в виду европейский репертуар), то отметим, что с конца 80-х годов в музыкальную практику Баку помимо выступлений хора Общественного собрания, стали входить духовные концерты, организуемые опытными церковными регентами. Программы составлялись из выдающихся произведений русской церковной музыки –

¹ Там же с. 53

² Şuşinski F. «Cabbar Qaryağdıoğlu». Б., Ишыг, 1987, с. 32.

³ XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinin qaynaqları» (I tom). Tərtibçi F.Əliyeva, - Б.; «Нурлан»; 2005; с.54-55

Д.Бортнянского, П.Чайковского и др. В 90-е годы, по всей видимости, в связи с учетом пожеланий как слушателей, так и самих исполнителей, духовные концерты в Баку теряют сугубо религиозный характер: в них стали звучать и светские сочинения. Вот, например, программа концерта от 19 марта 1895 года, из репертуар которой свидетельствует о том, что хор был достаточно подготовленным:

- «1. Ведель. На реках вавилонских.
2. Турчанинов. Тебе одеющегося.
3. Львов. Виждь твоя пребеззаконная дела.
Вечери твоея тайные.
4. Бортнянский. Концерт «Да воскреснет Бог».
5. Чайковский. Легенда.
6. Главач. Гимн князю Владимиру.
7. Вильбоа. На смерть воина»¹.

Главным инициатором и руководителем подобных концертов в 1893-1896 годы был регент соборного хора Баку Ф.В.Владимирский – способный музыкант и энергичный общественный деятель, нередко выступавший на страницах печати и принимавший активное участие в музыкальной жизни города. В 1897 году регентом соборного хора стал Максимович, который продолжил дело своего предшественника, и духовные концерты на протяжении многих лет оставались неотъемлемой частью музыкальной жизни Баку. В программу концертов входили и светские сочинения, о чем свидетельствует программа концерта от 21 декабря 1897 года, в которую были включены: хор странников из оперы «Рогнеда» А.Серова; хор поселян из оперы «Князь Игорь» А.Бородина; «Легенда» П.Чайковского и др.² Отметим, что в ряде случаев, программы Максимовича были полностью светскими.

К 80-90 гг. бакинские музыканты стали стремиться к организованным формам своей деятельности. Постепенно назревала мысль о необходимости объединения местных музыкальных сил в кружок или музыкальное общество. Наконец, 21 ноября 1893 года в Баку состоялось общее собрание членов

¹ Газета «Каспий». Баку, 1895 г., 16 марта. № 60. Из кн. Дильбазовой М.; с.30.

² Газета «Каспий»; Баку; 1897; 23 декабря. № 276. Из кн. Дильбазовой М.; с.30.

предполагаемого музыкального общества, на котором был избран Комитет во главе с Председателем - К.А.Ирецким. Отметим, что К.А.Ирецкий был весьма способным хормейстером, который на протяжении ряда лет проработал руководителем хора женской гимназии. В основное ядро музыкального общества вошли также талантливая пианистка А.Н.Ермолаева, Ф.В.Владимирский, Ф.Е.Стас и др. Согласно выработанному Уставу было организовано два отделения – драматическое и музыкальное, в силу чего это общество было названо Артистическим. Однако воплотить в жизнь все задуманные планы создателям Артистического общества долгое время не удавалось. Работа в обществе текла вяло и вся их музыкально-общественная, просветительская и педагогическая деятельность ограничивалась лишь небольшими концертами в узком кругу. Для развернутой концертной деятельности Артистическому обществу не доставало многого. Им было необходимо вести активную пропагандистскую деятельность, при этом отсутствие своего хора – одного из самых демократичных видов музыкального исполнительства – значительно усугубляло сложность ситуации. Реально ощутив важность и значимость хорового коллектива, члены Комитета начали поспешно организовывать хор, но, к сожалению, дело это вскоре расстроилось. Возможно, ввиду того, что во главе Комитета стояло сразу три хормейстера (К.А.Ирецкий, Ф.В.Владимирский и Ф.Е.Стас), и у каждого было свое понимание значения и направления деятельности хорового коллектива Артистического общества.

Наконец, благодаря энергичным усилиям учителя гимназии Ф.Е.Стаса хор удалось организовать, и руководить им стал сам Председатель Комитета Артистического общества К.А.Ирецкий, что подчеркивает значимость поставленной задачи. Однако работа в хоре все равно не налаживалась. В обществе то и дело возникали разногласия из-за репертуара хора, в основном между К.А.Ирецким и его так называемыми «классическими тенденциями», и Ф.В.Владимирским, включавшим в репертуар хора русские народные песни.

Иначе говоря, Ирецкий К.А. ориентировался в основном, на старинную западную музыку, которую, кстати, хористам-любителям было очень сложно исполнять, а репертуарная политика Ф.В.Владимирского крайне ограничивала круг слушателей хора. Как видно, ситуация в коллективе была достаточно сложной, в результате чего К.А.Ирецкий не раз пытался уйти из Артистического общества.

Тем не менее, не оценить заслуги Артистического общества перед бакинской публикой невозможно. Так, благодаря инициативе членов этого общества в Баку был организован первый любительский оркестр, которым руководил приглашенный К.В.Одынец военный капельмейстер Ф.Ф.Паризек. 4 января 1897 года в Баку состоялся первый симфонический концерт, в программе которого прозвучали VI симфония Гайдна, Каприччио для фортепиано с оркестром Ф.Мендельсона (солистка - Вербицкая) и др¹. Начиная с 1901 года в Баку стали проводиться постоянные симфонические сезоны, концерты камерной музыки, все чаще стали организовываться концерты, связанные с юбилейными датами крупных композиторов и т.п.

А в скором времени и симфонические концерты, и европейская опера, и хоровая музыка в том числе, стали неотъемлемой частью музыкальной культуры Азербайджана. Активное внедрение европейских музыкальных форм в азербайджанскую, если быть точнее, - в бакинскую музыкальную культуру способствовало сближению и взаимопроникновению «европейской» и «мусульманской» культур, что, в свою очередь, не могло не отразиться на развитии национальной музыкальной культуры в целом.

Уже к началу XX века в Баку стало приезжать все больше и больше известных музыкантов, гастролы оперных театров сменялись один за другим, а самое главное, увеличился приток профессиональных музыкантов в Баку. С 1895 года деятельность Артистического общества значительно активизируется. Среди имен инициаторов этого оживления нужно отметить К.Одынец,

¹ Дильбазова М.; Там же; с.33-34.

С.Зактрегер, Гюнтер, А.Лампе и др. Музыкально-общественную деятельность Александры Алексеевны Лампе следует отметить отдельно.

Поняв ограниченность доступа европейской музыкальной культуры к простому азербайджанскому народу, с конца 90-х годов бакинские музыканты, члены *Артистического общества разворачивают активную пропагандистскую деятельность в рабочей среде, устраивая там различные тематические концерты и даже пытаясь организовать при больших фабриках и заводах ансамбли рабочей самодеятельности.* Значительный интерес вызывает рецензия на большой концерт, устроенный 21/II 1899 г. в так называемом Черном городе, на «Вилла петролеа» силами музыкантов-любителей, среди которых был только один профессиональный скрипач И.К.Авьерино. Оставив в стороне обсуждение концерта в целом, обратим внимание на то, что главный интерес в нем, по мнению рецензента, представлял **хор**, состоявший «весь из низших служащих, из которых почти половина не грамотна. Хор был довольно большим – около 50 человек. Стоило посмотреть..., *с какой любовью и каким усердием эти певцы и певицы относятся к своему делу.* Достаточно сказать, что хор прекрасно спел такие вещи, как «Легенду» Чайковского, малороссийскую [украинскую – Л.М.] песнь «А вже весна» в обработке Н.С. Кленовского, хор из 1-го акта «Евгения Онегина» П.И.Чайковского, и другие, не менее сложные... Все хоровые номера исполнялись *a cappella*, от чего, однако, нисколько не страдала чистота интонации и выдержанность ритма [выделено мною – Л.М.]»¹.

Обратим особое внимание на фразу о том, что в хоре были не только певцы, но и певицы. Первые сведения о том, что в сценическом хоре пели азербайджанские женщины, относятся к 1913 году: во время представления оперы «Асли и Керем» в хоре пели племянницы Узеира Гаджибейли². Что касается концерта на «Вилла петролеа» - то это весьма необычно для того

¹ Газета «Каспий»; Баку; 1897 год; 23 декабря; № 276. Из книги Дильбазовой М.; с.38.

² XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinin qaynaqları» (II tom). Tərtibçi F.Əliyeva, - B.; «Nurlan»; 2005; с.141. Газ. «Каспий» от 28 апреля 1913 года, статья «Асли и Керем», автор Кубали

времени и поэтому очень интересно. Но, к сожалению, в следующих материалах, а именно в воспоминаниях самой А.Лампе речь идет только о хоре рабочих и их детей. Тем не менее, у нас нет оснований не доверять рецензенту. Возможно, кроме самих рабочих привлекались и их жены.

Заслуга столь удачного выступления любительского хора целиком и полностью принадлежит Александре Алексеевне Лампе. Именно ее личная инициатива позволила скрасить культурный досуг бакинских рабочих и их детей. А.А.Лампе в прошлом была оперной певицей. До приезда в Баку она несколько лет жила в российской провинции, где работала с самодеятельными, т.е. «народными» хорами. В 1893 году вместе с мужем, получившим назначение на нефтяной завод, она приехала в Баку и прожила в Черном городе десять лет. Будучи хорошим организатором, опытным преподавателем и энтузиастом своего дела, она решает поначалу создать хор из детей рабочих. А.Лампе ведет занятия в черногородской школе. «В своих воспоминаниях, напечатанных в 1904 году в газете «Новое время» А.Лампе описывает те огромные трудности, с которыми она столкнулась в начале занятий, когда маленькие «хористы» ничего не могли понять, их неразвитый слух не мог уловить простейшей мелодии. Но внимание, настойчивость и опыт учительницы, ее собственная большая заинтересованность и желание добиться успеха сделали свое дело»¹, - читаем мы у М.Дильбазовой.

Когда дети научились петь *по нотам* несложные произведения, к хору присоединились и взрослые. «Кликнули клич всех пригласить петь, кто желает, ничего, что не грамотны. О моем музыкальном образовании они узнали и по занятиям с детьми видели, что я понимаю дело. Одно горе... никто не видывал, чтобы баба могла быть регентом»¹, - вспоминала А.Лампе в вышеуказанной газетной статье. И действительно, очень трудно представить себе рабочий район Баку на рубеже XIX-XX века, где организуется хор, и руководит этим хором женщина. Между тем, бескорыстные старания этой энергичной и

¹ Там же; с.38; см. сноску.

талантливой женщины в скором времени дали свои всходы: люди потянулись в хор. Она *обучала свой хор нотной грамоте и сольфеджио, давала краткие сведения по теории музыки, а главное – она смогла заинтересовать рабочих хорovým искусством, и постепенно этот любительский коллектив становится настоящим хором*, который приобрел широкую популярность. И это в очередной раз доказывает, что азербайджанскому народу хоровая культура была не чужда.

Школьники вырастали, становились рабочими, в школу приходили новые дети, на завод приходили новые рабочие, а хор все больше и больше разрастался, т.к. никто не хотел из него уходить. Описанный страницей выше концерт хора в феврале 1899 года был первым публичным выступлением этого коллектива и организован он был также стараниями А.Лампе. Попутно отметим и то, что в товариществе Нобель опасались, что «хоровое пение и музыка развратят народ»¹. Однако А.Лампе смогла преодолеть и это препятствие: после первого успешного концерта, А.Лампе удалось добиться разрешения на выступление хора по воскресеньям после народных чтений в клубе товарищества Нобель.

По словам А.Лампе, за 5 лет этот хор выступил около 20 раз. А сама программа концерта говорит нам о многом. И факт того, что в самом конце XIX века, точнее в 1899 году, в Баку, азербайджанцы пели в хоре европейскую классику, заслуживает особого внимания, т.к. хор при Артистическом обществе, все же, в основном состоял из представителей других национальностей. Жаль, что такой хор, как у А.Лампе, был в то время единичным явлением. Тем не менее, это был ***первый народный азербайджанский хор в Баку***, и выступал он вплоть до 1904 года, т.е. до отъезда А. Лампе.

Традиция хорового пения среди рабочих Баку была сохранена и после отъезда А.Лампе, о чем свидетельствует материал о литературно-музыкальном

¹ Там же; с.38.

утре в поселке Сабунчи 28 марта 1910 г. В газете «Каспий» пишется о том, что мероприятие собрало более 2 тысяч слушателей, и исполнителями стали сами рабочие и их дети: хор взрослых (под управлением А. Маилова) и детский хор². Как мы видим, труды и старания А.Лампе не пропали даром. И даже несколько лет спустя после ее отъезда, в другом рабочем районе хоровое пение заняло свое, определенное место в музыкальной жизни азербайджанских рабочих.

* * *

Остановимся несколько подробнее на вопросах музыкального образования в Азербайджане того периода. В 90-е годы XIX века в Азербайджане остро стоял вопрос о музыкальном образовании. В течение долгого времени музыкальное образование европейского типа в Азербайджане было ограничено частными домашними уроками и преподаванием музыки в гимназиях и средних училищах. Интересно заметить, что *в число обязательных предметов в средних учебных заведениях входило только хоровое пение*. За другие же уроки музыки взималась дополнительная плата, поэтому они были доступны не всем.

Нужно сказать, что уровень музыкальных занятий в средних школах значительно повысился. Школьное руководство заботилось о приглашении хороших преподавателей, особенно для хорового класса. Среди них отметим А.З.Заборовскую (Мариинская женская гимназия, 1893-94), Н.Н.Чуркина (Михайловское училище, 1893-95; он работал также и в других ремесленных училищах), П.Н.Городовского, А.В.Риензи, Ик.К.Авьерино, уже известных нам Ф.В.Владимирского, К.А. Ирецкого и др.

Большую роль в музыкальном образовании в г. Баку сыграло открытие первой музыкальной школы под руководством выпускницы Московской

¹ Там же; с.38.

² Газета «Каспий»; 1 апреля 1910 г. № 73. Добавим здесь, что в 20-е годы А.Маилов руководил хором Музыкальной школы им.Спендиарова. Школа имела хор в составе 40 человек, исключительно армян из рабочей среды, и имела филиальное отделение в Сабунчах. [Нац.арх.упр.Аз.Республики; ф.1305; оп.1, ед.хр.14, л.35].

консерватории А.Н.Ермолаевой. Занятия в школе начались 8 января 1896 года и с первых же дней своей деятельности, зная большой интерес бакинцев к хоровому пению, А.Н.Ермолаева занялась организацией при школе *бесплатных хоровых курсов* (для взрослых лиц обеих полов) для взрослых. Возглавил их П.Ф.Юон, композитор по образованию, также воспитанник Московской консерватории, проработавший в Баку, к сожалению, только один год. Курсы начали работу уже 4 января 1897 года¹. Тем самым, интерес к профессиональному хоровому пению в Баку стал постепенно возрастать. Отметим, что в 1899-1900 учебном году в состав преподавателей этой школы была приглашена Александра Лампе.

К началу XX века в городе явно ощущалась необходимость создания музыкального центра для организованных форм музыкальной жизни. Таким центром стало Бакинское Императорское Русское Музыкальное Общество (БИРМО), открытое по инициативе А.Н.Ермолаевой в июле 1901 года. Школа А.Н.Ермолаевой была преобразована в классы при обществе, директором которых она была назначена. Деятельность БИРМО внесла свою определенную лепту в пропаганду хорового искусства в Азербайджане. Однако следует отметить, что до 1907 г. среди учеников этой школы не было ни одного азербайджанца. И в последующие годы их было очень мало. Например, в 1911-12 учебном году из 283 учеников азербайджанцев было всего 7². (Среди них, кстати, было дочь бакинского миллионера Зейналлабдина Тагиева – Сара Тагиева). Причину подобного явления следует искать в менталитете азербайджанского народа. В узком элитном кругу азербайджанской интеллигенции предпочитали занятия музыкой на дому, а ко всякого рода «артистическим» видам искусства относились весьма предвзято, исключая личное участие в сценических публичных выступлениях. А для среднего класса населения Баку занятия в школе были очень дорогими. Таким образом,

¹ С газетным объявлением об открытии курсов мы можем ознакомиться на страницах книги М.Дильбази: Dilbazi M.X. Bakının musiqi həyatı. B.; Mütərcim, 2007, s.218

² Адыгезалов В., Керимов Н.; Бакинское Музыкальное Училище им. Асафа Зейналлы; Б.; Ишыг; 1985; с.13.

сплетение мусульманских воззрений и недоступности к занятиям материального характера усугубляло малочисленность азербайджанского контингента в этой школе. Однако, ежегодные концерты хоровой музыки, класс хорового пения, высокий уровень преподавания музыкальных предметов постепенно способствовал тому, что **в XX веке помимо традиционных форм музыкального искусства в Азербайджане начинает зарождаться сравнительно новая форма профессионального вокального исполнительства европейского типа – хоровая культура.**

* * *

В ракурсе рассматриваемой проблемы на данном этапе было бы уместно остановиться на расшифровках некоторых граммофонных записей начала XX века, зафиксировавших коллективное унисонное пение азербайджанских ханенде (своего рода хоровой ансамбль). Наличие этих записей вносит ощутимый вклад в исторический обзор по основной тематике исследования.

Как известно, с 1906 по 1912 год акционерные общества «Пате», «Граммофон», «Спорт Рекорд» и «Экстрафон» записывают голоса народных любимцев - азербайджанских ханенде на граммофонные валы. По приглашению этих фирм прославленные на всем Ближнем Востоке и Закавказье певцы записывают свои голоса в Москве, Киеве и Варшаве. Кроме того, фирма «Спорт.Рекорд» выпускает каталог граммофонных валов с краткими пояснениями о том, кто исполнитель и что они исполняют.

Во всех перечисленных городах азербайджанские ханенде дают концерты восточной музыки, (например в 1912 году в Варшаве и в Москве), где завоёвывают большую любовь и признание европейской публики¹. Отметим также и то, что в Москве Дж. Карягды проводит специальный вечер, посвященный У.Гаджибейли, который на тот момент учился на специальных

¹ Şuşinski F. «Cabbar Qaryağdıoğlu». Б., Ишыг, 1987, с. 51-53

музыкальных курсах в Москве, и весь сбор от концерта он передает молодому композитору¹.

Рассмотрев подробно каталоги граммофонных валов в первую очередь отметим записи народных песен «Гюле-Гюле» и «Телло», хранящиеся в Азербайджанском Государственном Архиве Звукозаписи (архивные номера № 50095, № 50094). Записи осуществлены фирмой «Спорт Рекорд» в 1907 и в 1912 году. Песни исполняют хором прославленные азербайджанские ханенде – Джаббар Карягды оглы (1861-1944), Кечачи оглы Магомед (1864-1940), Мешади Магомед Фарзалиев (1872-1972), Ислам Абдуллаев (1876-1964), Алескер Абдуллаев (1866-1929) в сопровождении игры на таре Курбана Примова и на кяманче Саши Оганезашвили (помимо игры на таре и кяманче, они также подпевают в унисон с ханенде).

Исходя из самого факта о том, что была необходимость сделать эти записи, мы можем заключить, что **коллективное пение для них, монодически мыслящих музыкантов, представляло значительный интерес.** Конечно, монодия – понятие очень сложное, включающее в себя «жизнь» определенного исполняемого лада, его метроритмические закономерности и формообразующие принципы. И здесь было бы весьма интересно привести мнение К.Кузнецова, который считал, что «уплотнение» монодии благодаря богатству орнаментального «наряда» подводит к *многоголосию*: «Единая монодическая линия распадается на ряд линий»¹. А последние, как известно, требуют определенных законов их объединения, и т.о. возникают некоторые предпосылки для многоголосия. Все сказанное в определенной степени можно отнести и к азербайджанской музыке устной традиции.

Что касается исполнения вышеуказанных народных песен «Гюле-гюле» и «Телло», то нужно сказать, что простота и одновременно с этим красота мелодий, а также ладово-интонационная самобытность этих песен во многом способствовали своеобразию их исполнения хоровым ансамблем. Напомним

¹ Там же, с. 55

также, что песню «Телло» с давних времен было принято исполнять хором. Отметим и то, что эти песни не слишком сложны по фактуре.²

По сравнению с этими хорами другая запись на граммофонном вале акционерного общества «Спорт Рекорд» (№50090), хранящаяся в Музее Музыкальной Культуры Азербайджана, намного более сложна для исполнения. Запись осуществлена в 1912 году. Этот хор отмечен сравнительно сложной, широко развитой мелодической линией, в которой наблюдаются ладовые отклонения (основной лад ре-бемоль раст), и сложный ритмический рисунок. Одним словом, отнести этот хор к разряду легкоисполняемых нельзя. А самое важное то, что этот есть ни что иное, как интерпретация хора «Söylə bir görək» («Молвите, люди!») из IV действия оперы «Лейли и Меджнун» У.Гаджибейли. Здесь также важно отметить и то, что слова хора не принадлежат Физули, а дописаны скорее всего, самим У.Гаджибейли (или, возможно, Дж.Гаджибековым (1891-1962), что маловероятно, т.к в момент написания оперы ему было всего 15-16 лет). Музыка хора также авторская, и несмотря на то, что этот хор написан не на народные мелодии, он также завоевал широкую популярность в народе.

Т.о., хор из оперы «Лейли и Меджнун» вошел в репертуар азербайджанских ханенде, что само по себе момент весьма примечательный. Отметим, однако, что если у У.Гаджибейли этот двухголосный мужской хор с элементами имитации, то в данном случае, его исполняют в унисон³. В репертуар ханенде вошли ещё два хора из оперы «Лейли и Меджнун» – «Durun gedək» и «Şəbi hicran». Кроме того, отрывки из оперы «Асли и Керем», также исполнялись хором ханенде.⁴

Приведем расшифровку хора «Söylə bir görək» (здесь следовало бы особо подчеркнуть большую и кропотливую работу издательского центра журнала

¹ Кузнецов К.; Введение в историю музыки; М.-Пг.; 1923; с.86-87.

² Ввиду того, что это довольно известные и распространенные азербайджанские народные песни, делать их расшифровку нам представилось нецелесообразным.

³ Скорее всего, это более поздняя редакция Н.Аливердибекова, и изначально этот хор и был одnogолосным.

⁴ см.: Мусаев Р. «Qarabağ xanəndələrinin qrammofon vollarında qorunan yaradıcılıq irsi». Статья. «Musiqi dünyası» журн., №1-2/31, 2007, с.170-172

«Musiqi Dünyası», который отреставрировал многие архивные записи в 2005 году)¹:

Пример № 1 (исполнение ханенде)

Нотная запись Л.Мамедовой

[Allegretto]
сопров. 4

Söy-lə bir gö-rək ə - rəb bu ca -
-van nə-dən xə - s - tə? Söy-lə bir gö-rek
ə - rəb bu ca - van nə-dən xə - s - tə? Bəl - kə biz - də bu
dər - din da - va - sı ta - pı - la kas, da - va - sı ta - pı - la
kaş da - va - sı ta - pı - la kaş.
a tempo
Biz - də dün - ya gör - müş a - da - mıq
1. in - san ba - şı - na gö - lə - ni bil - mək gö - rək. 2. -mək gö - rək.

Обратим внимание на то, что в исполнении ханенде концовки фраз несколько растянуты на специфический манер, что возвращает нас к мыслям К.А.Кузнецова о монодии и многоголосии (см. стр. 99).

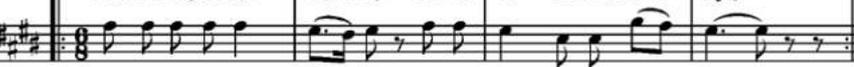
Для сравнения представим партию хора из оперы «Лейли и Меджнун» У.Гаджибейли.

¹ Дискография Азербайджана (1900-1940) <http://diskografiya.musigi-dunya.az>

Пример № 2

(Allegro)

T.  

Coro  

Söy-lə bir gö-rək, ə - rəb, bu sa - van nə-dən xə - tər?
 Мол-ви-те, лю-ди божь-и, от че - го он впал в не - дуг,

129

Bəl - kə biz - də bu də - rin da - va - sı ta - rı - la kaş, da - va -
 Мо-жет быть, мы по - жем о - до - леть е - го не - каş, da - va -
 дуг, о - до -

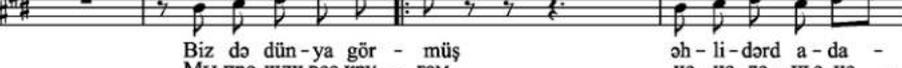
130

-sı ta - rı - la kaş, da - va - sı ta - rı - la kaş,
 -леть е - го не - дуг? О - до - леть е - го не - дуг?

Hey!
 Эй!

Biz də dün - ya gör - müş a - da -
 Мы про-шли все кру - гом, все кру -

Biz də dün - ya gör - müş oh - li - dərđ a - da -
 Мы про-шли все кру - гом, ис - це - ле - нье не -

131

-mıq, xəş-tə-lə-rə ça - rə e - də - rik.
 -гом, толь-ко при-чи-ну знать на - до нам,

-mıq. Hey! ça - rə e - də - rik.
 -сем. Эй! Знать на - до все нам,

İn-san ba - şı - na gə - lə-ni bil - mək gə-rək. // - mək gə-rək.
 что-бы дать баль-зам, что - бы вер-ный дать баль-зам. //дать баль-зам.

В государственном архиве звукозаписи сохранены ещё несколько записей хора ханенде, исполняющих «Məzlumlar marşı» («Пате», 1907, № 29841-29987), «Xuramanı təsnifi» («Спорт рекорд», 1912, № 50069-50094), «Kəbin xoğu» из оперетты «Не та, так эта» («Спорт рекорд», 1912, № 50305-50552). Все эти записи представляют особый исследовательский интерес.

В дополнение к материалу о расшифровках хорового пения ханенде приведем ещё один интересный исторический факт: во втором томе книги «XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinin qaynaqları» (II том), составитель последней Ф.Алиева даёт иллюстрацию одной страницы из каталога фирмы «Спорт. Рекордъ», на которой мы можем прочесть, что хор в составе Дж.Карягды, Алескера (Абдуллаева), (Мешади) Фарзалиева, Ислама (Абдуллаева), Касума (Абдуллаева) и Акпера (Хамишева) исполняет хор «Мешади Ибад» и «Kəbin xoğu» (из оперетты «Не та, так эта» - Л.М.). Заметим, что на этой же страничке каталога отмечено, что на граммофонные валы записан *бакинский хор духовных христиан* (молокан), с соответствующим репертуаром¹. К большому сожалению, эта пластинка в фондах не сохранилась.

Между тем, наше особое внимание привлёк хор под названием «Mən bir türkəm» («Türkü», «Türk xoğu» в разных вариантах). Хор этот также записан в 1912 году на граммофонном вале фирмы “ Спорт. Рекордъ ” (хранится в музее Бюльбюля, № 14771(1)).

До того, как будет представлена расшифровка этого хора, остановимся на одном интересном историческом моменте. В известной книге «Зарубежная тюркология», в которой представлена статья видного представителя итальянской тюркологической науки Алессио Бомбачи (1914-1979) «Тюркские литературы. Введение в историю и стиль» в разделе, посвященном военной поэзии, мы читаем: «Поэзия, предназначенная для свободного выражения политических идеалов, не получила особого развития как особый литературный жанр со своей художественной задачей ни у персов, ни у турков. У последних

не было недостатка в мотивах военной поэзии, вероятно, вдохновленных устной народной поэзией... Некоторые сочинения Шаха Исмаила также окрашены воинственным духом. Так, строфические сочинения в форме четверостиший (кошма) [гошма – Л.М.], приписываемые Шаху Исмаилу... *Военные гимны были широко распространены при тюрках-османах в форме строфических сочинений жанров «мурабба» или «тюрки» [выделено мною, – Л.М.]... их авторы – преимущественно поэты-трубадуры, называемые «ашик»*¹.

Учитывая изложенный материал, можно не без основания предположить, что истоки зарождения подобных хоров как «Mən bir türkəm», своими корнями идут к военным гимнам средневековья «тюрки», одним из сочинителей которых являлся Шах Исмаил Хатаи (XVI в.). Таким образом, нам предоставляется возможность выявить историческую линию зарождения и бытования пения хором среди азербайджанского народа. И именно ввиду того, что это военный гимн, он, по всей видимости, чаще всего исполнялся хором. Ознакомимся с расшифровкой мелодии этого хора (к сожалению, с записи слова трудно разобрать):

Пример № 3

Нотная запись Л.Мамедовой



Как видно из данного отрывка, этот хор на 2/4 в определенной ладо-тональности – Шур – соль минор (g-moll), с четким маршевым ритмическим рисунком.

¹ «XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinin qaynaqları»; II kitab, 1912-1917. (tərtibçi - F.Əliyeva). B.: «Nurlan», 2005; см. иллюстр. между 320-321 стр.

Далее, обратимся еще к одному источнику. В 1914 г. в Баку типографией «Сада» была издана брошюра под названием «Кешкуль» - сборник текстов «татарских, персидских и турецких народных песен»². Брошюра была издана по инициативе преподавателя школы «Сада» Джафара Буниятзаде.

На страницах этой брошюры (всего 39 страниц) мы находим большое количество текстов, исполняемых хором учениками школы. На 5 странице брошюры нами был обнаружен полный текст марша «Мән бир түркәм», написанный, кстати, в стихотворной форме «гошма», о чем мы можем сказать с полной уверенностью, т.к. строфы *гошмы* составляют четыре одиннадцатисложных строк. Ознакомимся с отрывком из этого текста:

«Мән бир түркәм dinim cismim oludur [*uludur. – L.M.*]

Sinәм özüm atәşilә doludur

İnsan olan vәtәninin quludur

Türk övladi әvdә durmaz gedәрәм...» [*әvdә – L.M.*]

(далее еще 3 строфы.)³

Повторно прослушав запись, можно с точностью определить, что там звучат именно эти слова. После того, как нам удалось воссоздать текст и мелодию хора «Мән бир түркәм», нам предоставляется возможность полностью воспроизвести это произведение. Т.о., на полном основании мы можем предположить, что *исторические истоки возникновения подобных маршей имеют турецкие корни и их истоки ведут к XVI веку*. В подтверждение нашей версии добавим, что после защиты диссертации автора данного учебного пособия в 2005 году, музыковед Ф.Алиева, работая с архивными газетными

¹ Зарубежная тюркология. Древние тюркские языки и литературы; Вып. I; М.; Наука; Главная Редакция Восточной литературы; 1986; с.263-264. См. статья А.Бомбачи; Тюркские литературы. Введение в историю и стиль; с.191-293.

² Отметим, что среди имен иранских поэтов XVI века к наиболее известным относится имя шейха Беха-ад-дин Бехаи Амил (умер в 1621 г.), известного благодаря своему сборнику суфийско-дидактических рассказов, под наименованием «Кешкуль». Вообще же, кешкуль – это чашка дервишей для сбора подаяний, чаще всего из кокосового ореха. См.: История Ирана с древнейших времен до конца 18 века; Л.; Изд. Лен. Унив.; 1958; с.233. (в конце книги имеется фото этой чаши).

³ Буниятзаде Д.; Кешкул: Сборник татарских, персидских и турецких песен; Б.; Сада; 1914; с.5. (Из личного архива Э.Абасовой).

материалами, обнаружила имя автора этого хора. Им оказался известный турецкий композитор Исмаил Хакки бек¹.

Большее количество текстов в брошюре «Кешкуль» - патриотического содержания, что объясняется основной целью издателей – воспитание подрастающего поколения. Однако наше внимание привлекли еще несколько текстов хоров, где отмечено, что петь их нужно на музыку из оперы «Лейли и Меджнун» У.Гаджибейли, например, «Tarife mekteb» (слова муаллима Асафа)², а также четыре других текста, которые следует исполнять на мелодии из оперы «Фархад и Ширин» (либретто М.Д.Юсифзаде, музыка С.Оганезашвили)³ - «Vətən əhlinə xitab» (сл. М.Д.Юсифзаде), «Atalara xitab» (сл. Самеда Мансура Казимова), «Vəstir bu qəflət» (сл. Мирза Бала Гардаш Мурадзаде) и «Xalqdan ibrət» (сл. Мирза Бала Гардаш Мурадзаде)⁴. Несмотря на то, что музыка оперы «Фархад и Ширин» (1911 г.) была, в целом, неудачной и в будущем не имела успеха, на тот момент она, видимо, была популярна. Кроме отметок в брошюре по поводу того, что хоры исполнялись на музыку из опер, есть также ссылки и на народные песни (например, «Qaladan qalaya»), и на популярные мелодии (как например, петь на мелодии иранского марша, османского национального марша и др.).

Хотелось бы сказать ещё несколько слов об этом издании, большим минусом которого было отсутствие нотного материала. Желая сгладить этот недостаток, автор брошюры Дж. Буният-заде (Буниятов) в статье «Kəşkül və yaxud nəğmələr məcmüəsi» («Кешкуль или сборник песен»), опубликованной в газете «Сада» в 1914 году опрометчиво сообщает о том, что готов каждого желающего ознакомить с этими мелодиями, и дает адрес школы⁵.

¹ F.Əliyeva. XX əsr Azərbaycan musiqisi: Tarix və Zamanla üz-üzə. B.: Elm, 2007, s.67

² Там же; с.26. Надпись под наименованием песни: «Leyli və Məcnun» operasında olan havalardandır» (на мелодии из оперы «Лейли и Меджнун»).

³ См. подробнее: журнал «Musiqi Dünyası»; № 1-2, 2002; с.14-15. Статья Ф.Алиевой: Azərbaycanca bəstəkarlıq ənənəsinin yaranması tarixindən; с.9-18. Сарабский А.; Возникновение и развитие азербайджанского музыкального театра; Б.; Издательство АН АзССР; 1968; с.123-124.

⁴ Там же; с.8-10.

⁵ «XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinin qaynaqları»; II kitab, 1912-1917. (tərtibçi - F.Əliyeva). B.: «Nurlan», 2005; - с. 206.

У Дж.Буниятзаде, который был также редактором еженедельного сатирического журнала «Тути», издававшегося с 1914 по 1917 год, и у У.Гаджибейли были сложные взаимоотношения, о чем подробнее мы можем прочесть в энциклопедии «Узеир Гаджибеков»¹. Неудивительно, что в скором времени У.Гаджибейли откликается на это абсурдное сообщение: в фельетоне «Тәнqid əvəzinə» он подвергает большому сомнению подобные методы обучения учеников школ, особенно тех, кто живет вне столицы Азербайджана².

Возвращаясь к главной теме отметим, что кроме большого количества текстов патриотических маршей, песен на школьную тематику и песен-наставлений на популярные среди народа мелодии, **в школах использовали для пения хором мелодии из азербайджанских опер.** А главное, что все эти песни исполнялись **хором, состоящим из азербайджанских детей**, и это было весьма значимо как для учеников этой школы, так и для ее преподавателей, силами которых хоровое пение популяризировалось. Доказательством востребованности брошюры служит то, что в ней отмечено, что данное издание второе. Кроме того, в объявлении, данном Д.Буниятзаде на последней, 39 странице, сказано, что в сентябре 1916 года планируется III, дополненное издание книги, которая будет состоять 100 страниц³. Остается неизвестным, за счет чего планировалось значительно расширить книгу – за счет введения нотного материала или дополнительных текстов.

Возвращаясь к теме хорового пения ханенде напомним, что в 1916-1917 годы в Баку кинорежиссером Б.Светловым были сняты первые азербайджанские художественные кинофильмы - «Nəft və millionlar səltənəti» и

¹ В частности, Дж.Буниятзаде обвинял У.Гаджибекова в том, что его оперы «Лейли и Меджнун», «Асли и Керем», «Шах Аббас и Хуршуд Бану» ничего не стоят, а музыкальные комедии «Аршин мал алан» и «Не та, так эта» вообще портят вкусы и нравственность азербайджанского народа. См: Энциклопедия «Узеир Гаджибеков»; Б.; Азербайджан; 2003; с.198-199.

² У.Гаджибейли, будучи обладателем прекрасного сатирического пера, очень образно описывает сложившуюся ситуацию. В частности, он приводит пример о том, как какой-то учитель из Ленкорани, захотев узнать нужные мелодии, вынужден будет вечером сесть на паром, утром приехать в Баку, там нанять фаэтон и найти школу Дж.Буниятзаде, где ему, наконец, напоят нужные мелодии. Потом ему нужно будет проделать обратный путь, опять сесть на паром и вернуться в Ленкорань. При этом нужно будет постоянно напевать мотив, чтобы не забыть. См: «XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinin qaynaqları»; II kitab, 1912-1917. (tərtibçi - F.Əliyeva). В.: «Nurlan», 2005; - с. 284-286.

³ Буниятзаде Д.; Кешкул: Сборник татарских, персидских и турецких песен; Б.; Сада; 1914, с.39.

«Arşın mal alan». В основу первого фильма «Neft və millionlar səltənəti» лег одноименный роман Ибрагимбека Мусабекова (кстати, фильм был снят на средства нефтяной компании братьев «Пирон»). В этом фильме были задействованы уже известные в те годы певцы, в частности, Г.Араблинский (он исполнял главную роль) и Дж.Карягды. В своих воспоминаниях Ф.Шушинский пишет, что Дж.Карягды кроме того, что сам пел, *руководил также хором ханенде*, поющим в этом фильме. Фильм имел большой успех во всем Закавказье и благодаря этому фильму мы имеем ещё одну возможность ознакомиться с хоровым пением азербайджанских ханенде начала XX века¹.

Таким образом, несмотря на сравнительно сложный мелодический материал, и, что не менее важно, *особую* исполнительскую манеру азербайджанских ханенде, **пение хором обогащало репертуар исполнителей профессиональной музыки устной традиции Азербайджана**. Более того, само существование фоноваликов Эдисона, граммофонных пластинок, выпущенных акционерными обществами «Экстрафон», «Пате» и др., а также кинофильма в широком прокате с хоровым исполнением народных певцов-ханенде акцентирует внимание не только азербайджанских музыкантов-профессионалов к хоровому пению, но и **рождает определенный слушательский интерес к подобному исполнительскому жанру**.

* * *

Творческая деятельность У.Гаджибейли на стезе развития хоровой культуры Азербайджана тесно соприкасается с личностью его друга и соратника Муслима Магомаева (1885-1937), внесшего весомый вклад в дело развития общественно-просветительской и культурной жизни Азербайджана.

М.Магомаев учился вместе с У.Гаджибейли в горийской семинарии, где стал проявлять особый интерес к собиранию, записям и обработкам народных

¹ Şuşinski F. «Cabbar Qaryaqdioğlu». Б., Ишыг, 1987, с. 65

песен Кавказа, особенно азербайджанских, для хора (кстати, в Грузии к тому времени уже было выпущено 4 сборника грузинских народных песен: в 1878, 1886, 1896 и 1899 гг.)¹. После окончания семинарии М.Магомаев был направлен на должность заведующего и учителя сельской школы (с. Бекович) на Северном Кавказе. И, несмотря на то, что он проработал там всего один год, ему вскоре удалось организовать школьный хор, который пользовался большим успехом у местного населения².

В 1905 году М.Магомаев едет по назначению в Ленкорань, где вскоре организует как ученический оркестр, оркестр народных инструментов, так и хор. М.Магомаев продолжает записывать и обрабатывать народные песни, включая их в репертуар школьных хоров. Он устраивает многочисленные концерты, на которых исполнялись песни различных кавказских народностей, но в первую очередь – азербайджанские традиционные песни. Кроме того, М.Магомаев организует в Ленкорани драматический кружок, в репертуар которого входят спектакли на русском и азербайджанском языках. Большой популярностью пользуется водевиль «*Axşam səbri xəur olar*» в постановке М.Магомаева. Отметим, что *в этих постановках значительное место было отведено музыке, а именно унисонному хоровому пению*. «Нередко по окончании спектакля актеры-любители под руководством М.Магомаева исполняли хором азербайджанские народные песни», - пишет в своей книге «Муслим Магомаев» Гамар Исмайлова³. Популярность кружка Магомаева в скором времени выходит за рамки небольшого городка и заметки о нем появляются в бакинской прессе: «По окончании спектакля хором певчих народном языке была спета «*Ayin aydınlığı*» («Лунная ночь»), закончившаяся бурными аплодисментами»⁴.

Эта песня была довольно популярной в народе. Неслучайно, что позже в одноголосном варианте она вошла в сборник «Азербайджанские тюркские

¹ Музыкальная энциклопедия. Т.2.М.: «Советская энциклопедия», 1974, с.83

² Исмайлова Г.А. «Муслим Магомаев». 2-ое изд., доп. Б.: Азернешр, 1986, с.14

³ Там же, с. 16

⁴ Там же

народные песни» (№26), выпущенном У.Гаджибейли и М.Магомаевым в 1927 году¹.

В 1911 году М.Магомаев переезжает в Баку, и уже в 1912 году дебютирует как дирижер в постановке оперы У.Гаджибейли «Асли и Керем».

В первой своей опере – «Шах Исмаил» (1916г.) - М.Магомаев использует множество хоров, контрастных как по характеру, так и по образно-эмоциональному содержанию. Например, лирический хор девушек, воспевающих приход весны, хор войска Шаха Исмаила, хор воинов «Ахшам олду», свадебный хор, печальный хор-мольба о помиловании и светлый по своему характеру заключительный хор. Отметим, что М.Магомаев делал 3 редакции оперы «Шах Исмаил», но уже в первой редакции использовал 4-х голосные хоры (например, хор о помиловании из 4 действия). Во 2-ой (1924г.) и 3-ей (1930г.) редакциях оперы хоры звучали уже в аккордово-гармоническом складе. На этом фоне следует подчеркнуть и то, что к одному из ранних образцов азербайджанского полифонического хорового письма можно отнести 2-х голосный хор воинов «Ахшам олду» из 2 действия: в нем тенора, как обычно, ведут основную мелодическую линию, а басовая партия мелодически рельефна и контрапунктирует с основной мелодической линией, хотя и ритмически зависима от основной мелодии. Именно подобный принцип соединения *ряда горизонтальных линий* (см.: стр.99), характерен для хоровых обработок азербайджанских народных песен в середине 20-х годов XX века.

В 1935 году состоялась премьера другой оперы М.Магомаева - «Наргиз», которая также внесла определенный вклад в дело развития оперного жанра в Азербайджане. Это была первая в Азербайджане опера на современный сюжет, заметную роль в музыкальной драматургии оперы играют хоровые эпизоды, характеризующие образ народа. И хотя, во всех хорах полифоническое начало ещё очень слабо выражено (в особенности по сравнению с «Кер оглы»

¹ См.: Azərbaycan el nəğmələri. Nota salanlar və harmonizə edənlər Ü.Насибəyov və М.Маqомayev. Б.: «İşiq», 1985

У.Гаджибейли), М.Магомаев неуклонно старается преодолеть принцип унисонного пения, внедряет элементарные приемы многоголосия - имитации, изложения в терцию, сексту, реже подголоски. Т.о., опера «Наргиз» явилась ещё одной ступенью в преодолении унисонного пения в азербайджанской профессиональной музыке.

Важным событием в истории изучения азербайджанского народного творчества стало издание в 1927 году известного сборника «Азербайджанские тюркские народные песни»¹. Авторами издания являются У.Гаджибейли и М.Магомаев. Несмотря на то, что основной груз в подготовке сборника к изданию и записи народных песен лег на плечи У.Гаджибейли, роль М.Магомаева также значима. В сборник входят 33 песни, 31 из которых – народные, а 2 – авторские песни У.Гаджибейли (№11 «Bir quş düşdü havadan», №12 «Yetim quzu»). 22 песни, вошедшие в сборник, были гармонизованы и даны в сопровождении фортепиано. Это была одна из самых крупных работ по обработке и записи азербайджанских народных песен на тот период². Авторами был найден единственно верный путь в решении этого вопроса, а именно – определенный компромисс: с одной стороны, песни были гармонизованы по законам классической функциональной гармонии, т.е. сопровождение подчинялось основной мелодии; с другой стороны, гармонизация этих песен зачастую опирается на интонационное содержание того лада, которому они принадлежат. Кроме того, исходя от традиций народного инструментального исполнительства в гармонизации песен использованы некоторые элементы типичной модальной гармонии.

¹ Azərbaycan el nəğmələri. Nota salanlar və harmonizə edənlər Ü.Nacibəyov və M.Maqomayev. B.: «İşıq», 1985, 67s.

² Как известно, первый подобный сборник - «Сборник азербайджанских песен» был издан в 1924 году. Восемь народных песен были записаны Борисом Карагичевым, учеником С.Танеева. С 1922 по 1931 год он преподавал в АГК и являлся Председателем Комитета по собиранию и изучению тюркской народной музыки. Не чувствуя своеобразие ладовой музыки Азербайджана, Б.Карагичеву удалось сделать лишь приблизительный вариант гармонизации, опирающийся в своей основе на мажоро-минорную европейскую систему. Уникальность сборника У.Гаджибейли и М.Магомаева заключается в том, что обработки были сделаны мусульманскими композиторами, свободно ориентирующимися в особенностях национальной ладовой системы.

Две песни в этом сборнике даны в многоголосном варианте. Первая из них - одна из двух авторских песен У.Гаджибекова - №11 «Bir quş düşdü havadan» (она сочинена в 20-е годы). Написана песня в 2-х голосном варианте в основном в терцию, в сексту, реже в секунду. Отметим, что песня «Bir quş düşdü havadan» полностью 2-х голосная¹.

Песня «Şəfəq sökülürkən» (№7) также записана У.Гаджибейли. Она сочинена на основе записей, собранных Зульфугаром Гаджибековым. Слова песни принадлежат известному азербайджанскому поэту Абдулле Шаигу. У.Гаджибейли изложил припев песни песни в 3-х голосном варианте по тому же принципу, что и песню «Bir quş düşdü havadan», т.е без особых усложнений². Записи этих двух песен являются ярким примером того, насколько серьёзно относился У.Гаджибейли к вопросам многоголосия в азербайджанской музыке 20-х годов XX столетия.

В ракурсе поставленной проблемы несколько слов хотелось сказать и о Зульфигаре Гаджибекове (1884-1950) - старшем брате Узеира Гаджибейли. Несмотря на то, что он не имел музыкального образования³, он был от природы музыкально одаренным человеком. Его заслуги в развитии музыкальной культуры Азербайджана, особенно его организаторский талант, следует особо отметить. Творческая и общественная деятельность З.Гаджибекова развернулась под чутким руководством Узеир бека. Вместе с У.Гаджибейли и М.Магомаевым, З.Гаджибеков является автором первых национальных опер. Особое внимание привлекает опера «Ашыг Гариб», созданная в 1915 году (поставлена в 1916г.). Также, как и первые оперы У.Гаджибейли эта опера основана на мугамах. В ней З.Гаджибеков стремился синтезировать мугамное искусство, народный фольклор и европейскую мажоро-минорную систему⁴.

¹ См. подробнее в вышеуказанном сборнике, с.26-28

² См. подробнее там же, с.16-18

³ и даже не играл ни на каком музыкальном инструменте

⁴ Заметим интересный факт: на хранящемся в Доме-музее Узеира Гаджибекова титульном листе оперы «Ашыг Гариб» дословно написано - Опера «Ашыг Гариб» Зульфигара Гаджибекова, *музыка народная, аранжировка Узеира Гаджибекова* (информация получена нами от директора Дома-музея У.Гаджибейли Сардара Фараджева).

Кроме оперы З.Гаджибеков является автором двух музыкальных комедий – «Пятидесятилетний юноша» («Əlli yaşında cavan», 1909г.) и «Женатый холостяк» («Evlikən subay», 1911г.). З.Гаджибеков также автор целого ряда песен, небольших симфонических произведений, сочинений для народного и духового оркестра, музыки к драматическим спектаклям, а также музыки к кинофильму «Алмас», написанной совместно с его сыном, выдающимся азербайджанским дирижером Ниязи.

В целом, все произведения З.Гаджибекова отличаются стройностью, простотой и ясностью изложенного материала, чистотой и проникновенностью мелодий, свободным владением народной музыкой. Что касается оперы «Ашыг Гариб», то по замыслу автора, первоначально, она состояла из IV действий (8 картин) и шла около 3,5 часов. В современном её исполнении опера сокращена до III действий и длится около 2-х часов. Купюры осуществил главный режиссер Азербайджанского Государственного Театра Оперы и Балета Хафиз Кулиев¹.

Хоров в опере «Ашыг Гариб» множество, они, в целом, не сложные, и носят, в основном, повествовательный характер. При этом они вызывают определенный интерес. Остановимся на них несколько подробнее². Уже в Прологе звучит закулисный хор «Qədənərəl, eşqi lil üş»; в простой 3-х частной форме, ритмически не сложный, с элементами имитации. Заметим, что в партитуре представлен смешанный 4-х голосный хор, однако в современном варианте он звучит *a cappella* в исполнении женского состава. При всей простоте мелодического материала в процессе работы этот хор вызывает определенные интонационные сложности. Далее, хор «Nədir dərdin, söylə görək» под №6. Этот хор также 4-х голосный, написан в куплетной форме. В

¹ Как отмечалось выше, первая постановка была осуществлена в 1916г., вторая – в 1932г., третья постановка была осуществлена Султаном Дадашевым в начале 60-х годов, а с 1996 г. опера идет в постановке Хафиза Кулиева.

² К сожалению, клавишная партитура оперы до сих пор не издана. Рукописная партитура оперы хранится в Азербайджанском Государственном Театре Оперы и балета и была нам любезно предоставлена главным хормейстером театра, Заслуженным деятелем искусств Азербайджана Севиль Гаджиевой, которая, кстати, является единственной женщиной-дирижером театра и именно в её исполнении звучит не только «Ашыг Гариб» З.Гаджибекова, но и другие оперные постановки, в т.ч. и «Лейли и Меджнун» У. Гаджибейли.

современном варианте звучит в небольшом сокращении. Небольшой 4-х голосный хор подруг Шахсенем из II действия «Yaz açılıb, Novruz gəlib» начинается в медленном темпе на $\frac{3}{4}$; во II разделе хора, начинающемся со слов «Gəlin gedək» мелодия и ритмический рисунок резко меняются, переходя на танцевальный мотив (3-х голосный хор, div. в Альтах, 6/8). Хор №20 начинается *attaca*; по сценарию в этот момент открываются ворота, входит Шах Велед и звучат его куплеты, в ответ звучит мужской 2-х голосный хор со словами «Gəl bəri, gəl gedək». Далее звучит небольшое медленное *solo* одной из подруг Шахсенем, к которому присоединяется женский 3-х голосный (div. в Альтах) хор со словами «Nazlı qızın». Существенную роль в драматургическом развитии этих двух номеров играет хор, заметно оживляющий развернувшееся действие. Перед хором под №24 «Dərdli, dərdli», впервые поёт Шахсенем (мугам). Этот хор 2-х голосный, основан на нисходящей мелодии и звучит без сопровождения, что несколько усложняет работу хормейстера над чистотой интонации. Следующий хор во II картине II действия. Это хор сватов Шах Веледа №28; 3-х голосный (div. в Басах) мужской хор, начинающийся со слов «Eşitmişik». Заметим, что это достаточно сложный в ритмическом отношении хор, особенно его 1-ый раздел. Следующий хор №29 – хор сватов Ашыг Гариба. Это несложный 3-х голосный женский хор (div. в Альтах). В III картине II действия наше внимание привлекают два женских хора - №40 и №43. Первый из них - «Bizim elin», также, как и в Прологе - закулисный хор. У композитора он задуман как женский и в нынешнем исполнении звучит без изменений (возможно, именно этот хор натолкнул Х.Кулиева на мысль о том, чтобы заменить авторский закулисный хор из Пролога из 4-х голосного смешанного - на женский). Это 3-х голосный хор (div. в Альтах), написанный в куплетной форме, не сложный. Хор «Səbr et», идущий в партитуре под №43 в современном варианте не исполняют, вместо него звучит хор под №53 «Saldın əsəb» из III действия. Это один из самых красивых хоров в опере. III действие открывает небольшой 3-х голосный (div. в Басах) мужской хор придворных

№47 «Salam olsun». Следующий хор №48 «Ey əfəndim sən» необычно большой по сравнению с другими хорами в этой опере, в относительно быстром темпе – *Allegro*. Состав хора смешанный, исполняют все придворные – и мужчины, и женщины. Хор написан в ритме вальса, с элементами имитационной полифонии. Хор №50 - «Yaşa Aşıq» - также для смешанного состава, сравнительно менее сложный. Задуманный автором хор №53 «Saldın əsəb» (о котором мы говорили чуть выше) в современном варианте звучит лишь в оркестре. В конце оперы звучит финальный хор со словами «Yaşa Aşıq» (слова хора повторяются из №50, но музыка хора самостоятельная). Это небольшой унисонный хор в исполнении всех артистов хора.

Даже при беглом просмотре хоров из оперы «Ашыг Гариб» можно сделать выводы о том, что они в основном не сложные и не большие, всего несколько хоров рассчитано на смешанный состав. Особо отметим, что практически во всех 3-х голосных хорах голоса удваиваются за счет нижней партии, будь то Альты или Басы. Скорее всего это объясняется тем, что сочиняя хоры композитор отталкивался в основном от фортепианной фактуры, т.е. как гармонизовалась мелодия за фортепиано, так и переносилась на хоровую партитуру, в связи с чем практически все хоры гомофонно-гармонического склада. Попутно заметим, что Уз.Гаджибейли, сочиняя хоровые сцены в своих первых операх, интуитивно шел самым правильным путем. Он не пользовался короткими вставками хора, практически сводящими эти сцены к хоровым эпизодам. Он отводил хорам в опере более важное в драматургическом плане значение: они выполняли определенную роль в действе. В то время как у З.Гаджибекова хоры, в основном, не несут определенной драматургической нагрузки и носят эпизодический характер, в виду чего они не большие и их множество. При всем этом заметим, что богатый мугамный материал оперы «Ашыг Гариб» способствовал тому, что она сразу же полюбилась азербайджанской публике и уже много лет эта опера является репертуарным произведением оперного театра Азербайджана.

Роль З.Гаджибекова, во главе со своими старшими соратниками У.Гаджибейли и М.Магомаевым в деле развития азербайджанского хорового искусства неопределима. Следует иметь в виду и то, что сочиняя свои первые хоровые произведения композиторы в первую очередь исходили из реалий хорового исполнительства Азербайджана на тот период времени и рассчитывали на силы имеющегося состава хора.

Т. о., мы вплотную подошли к тому моменту, когда следует подробно остановиться на роли и значении У.Гаджибейли в деле становления и развития азербайджанского профессионального хорового искусства. Но прежде мы можем заключить, что на тот период времени хоровое пение довольно активно пропагандировалось прогрессивно мыслящей азербайджанской интеллигенцией, особенно преподавательской. Конечно, оно основывалось, в основном, на их энтузиазме и на энтузиазме их последователей и учеников. Но, тем не менее, можно констатировать тот факт, что начиная с момента постановки оперы «Лейли и Меджнун», хоровое пение и хоровое исполнительское искусство постепенно внедрялось и вносило существенное разнообразие в музыкальную культуру Азербайджана начала XX века.

Раздел II. Роль У.Гаджибейли в становлении и развитии азербайджанского профессионального хорового исполнительского искусства

Невозможно переоценить роль и значение деятельности основоположника новой истории азербайджанской музыки - Узеира Гаджибейли, в его стремлении приобщить азербайджанскую публику к хоровому искусству.

Еще в первой своей опере «Лейли и Меджнун», У.Гаджибейли использует значительное число хоров, что было нововведением для азербайджанской музыкальной культуры XX века. При всем этом, они не были восприняты слушателями как своего рода противоречие типичным национальным формам и жанрам вокального искусства Азербайджана. Более того, эти хоры были горячо восприняты публикой и, в свою очередь, также способствовали успеху оперы.

У.Гаджибейли удалось в рамках мугамной оперы возродить национальное хоровое пение, которое в основе своей зиждется на природе народных напевов. Хоры в этой опере по своей конструктивной сути не сложны по фактуре, т.к. зачастую одноголосны, иногда хоровые партии звучат в терцию, в сексту.

Но главное в том, что хоры в опере «Лейли и Меджнун» не носят фонического, аккомпанирующего характера, а выполняют разнообразные и даже значительные драматургические нагрузки. Вспомним основные из них: хор из пролога «Şəbi-hicran» (4-х голосный смешанный хор); хор друзей Лейли и Меджнуна из I действия «Nigah olsa» (2-х голосный; Сопрано и Тенора; в его основе лежит азербайджанская народная песня «Evləri var xana-xana»); хор подруг Лейли «Leylini qoyma məktəbə getsin» из II действия (2 голосный; Сопрано и Альты, практически весь исполняется в унисон, исключая 2 такта. Здесь используется тема из зерби-мугама «Simai-Şəms»); хор арабов «Vermə, vermə» (2-х голосный; Тенора и Басы, полный унисон, плюс по 2 такта с эпизодическим включением Теноров); хор сватов Меджнуна «Eu, ərəb» (2-х

голосный; Тенора и Басы), хор сватов Ибн-Салама «Ali sahani bilib» (2-х голосный; Тенора и Басы); хор гостей из III действия «Hoşbəxt ol» (4-х голосный; Сопрано, Альты, Тенора и Басы. Хор не сложный, в основном он построен на тоническом Ми мажорном трезвучии) и «Məsnun, dur gedək» (здесь получают развитие интонации хора «Vermə, vermə» из II действия, в том же, что и в первом случае ми миноре, но на квинту выше, что по всей видимости объясняется накалом страстей. Этот хор 4-х голосный; Сопрано, Альты, Тенора и Басы; при этом партии Сопрано и Теноров поют практически в унисон); хор девушек за сценой «Bu gələn yara bənzər» (2-х голосный; Сопрано и Альты поют в основном в терцию. Этот хор также основан на одноименной народной песне); хор арабов «Söylə bir gögək» (2-х голосный; Тенора и Басы¹); сцена Нофеля с хором (2-х голосный хор; Тенора и Басы поют в основном в унисон, только в середине 8 тактов, т.е. один период, они поют в терцию) и хор гонцов из IV действия (хор гонцов повторяет хор из сцены с Нофелем), а также заключительный финальный хор «Eu, bikəsü biçarə qalan» (3-х голосный; Сопрано, Альты и Тенора поют в унисон) из V действия.

Все эти хоры являются непосредственными участниками развернувшейся трагедии. Они не являются бездейственными участниками разворачивающихся событий и статичной «декорацией» в драматургии, не используются автором в качестве отдельных локальных вставок. Напротив, они как суммарно, так и в отдельности каждый номер, органично вплетаются в жизненные реалии театрализованного действия, что в значительной степени способствует активизации музыкально-сценического процесса. Всё это демонстрирует и характеризует хоры в опере «Лейли и Меджнун» как разноплановые и жанрово-дифференцированные. К примеру, скажем, хор из Пролога «Şəbi-hicran», являясь своеобразным эпитафием, задаёт общий настрой всему произведению и органично вводит нас в атмосферу средневекового Востока. Прочувствовать сложную психологическую атмосферу нам помогает хор девушек из сцены

¹ Вспомним о расшифровках этого хора в исполнении ханенде, см. стр. 100-101

«Меджнун в пустыне» - «Bu gələn yara bənzər». Есть хоры, воссоздающие жанрово-бытовые сцены из жизни азербайджанского народа. Такими являются хоры сватов Меджнуна и Ибн-Салама и торжественный хор из сцены свадьбы Ибн-Салама и т.д.

Подобную художественно-драматургическую разноплановость хоров, У.Гаджибейли применял и в других своих ранних операх. Особенно хотелось бы выделить аналогичный хор «Bu gələn yara bənzər» хор девушек «Aхşam oldu» из последнего акта пятой по счету мугамной оперы У.Гаджибейли «Асли и Керем» (1912г.), отличающийся необыкновенной простотой и вместе с тем изысканностью музыкального материала. Неудивительно, что проникновенная мелодия этого хора приобрела большую популярность в народе.

Что касается музыкальных комедий У.Гаджибейли, то и в них хорovým полотнам уделяется большое внимание, особенно это касается музыкальных комедий «Муж и жена» (1910г.) и «Не та, так эта» (1911г.). Например, в музыкальной комедии «Не та, так эта» хоры не столько способствуют активизации музыкально-драматургического процесса, сколько являются выражением и «олицетворением» общественного мнения, воплощенного посредством хора. Характеризуя народ, композитор часто обращается к ритмам марша. Вместе с тем, все эти хоры - «Deyirlər ki, toy olacaq» (2-х голосный мужской хор) «Ey, kimsən orda, aç qarını» (2-х голосный мужской хор), «Heç belə iş olmaz» (4-х голосный смешанный хор), «Böylə olmaz ki, sən» (2-х голосный мужской хор), «Meşdi İbad, toy mübarək olsun» (4-х голосный смешанный хор), «Hamamın içində» (2-х голосный мужской хор), «Gedək, gedək qaziya deyəк» (4-х голосный смешанный хор) и «O olmasın, bu olsun» (4-х голосный смешанный хор) - весьма своеобразны по характеру и значительно обогащают музыкальную канву музыкальной комедии. Исходя из того, что в музыкальных комедиях композитор использовал сатиру, как мощное средство борьбы против косных социальных порядков, хоры в них искрометно характеризуют как положительных, так и отрицательных героев оперетты.

Несмотря на то, что в музыкальной комедии «Arşin mal alan» (1913г.) всего лишь один хор – одноголосный хор девушек «Arşin malçı mal göstər» (fis-moll – A-dur – fis-moll) - он органично вплетен в сценическое действие и вносит красочный оттенок в музыкальный материал комедии. Обратим внимание и на то, что для этого хора У.Гаджибейли использовал танцевальный ритм вальса (Tempo di valse), чем заметно оживил бытовую атмосферу сцены.

Однако одной из основных и весьма существенных проблем в периоды постановок этих произведений было **отсутствие профессионального азербайджанского хорового коллектива**. Столкнувшись с этой задачей уже в период постановки своей первой оперы, У.Гаджибейли, с присущей ему дальновидностью и настойчивостью, стремился использовать все возможные для того времени исполнительские ресурсы для приобщения азербайджанских музыкантов и слушателей к хоровому сценическому пению.

Первоисточники свидетельствуют о том, что в первых сценических произведениях У.Гаджибейли в хоре помимо нескольких артистов оперного театра участвовали певчие из Русской Церкви и Синагоги. И действительно, местные регенты отмеченных религиозных заведений, нередко выходили за рамки своих служебных обязанностей и выступали со своими хорами в концертах и в театральных представлениях. Но это был **не азербайджаноязычный хор**. И отсутствие национального профессионального, или хотя бы любительского стабильного хорового коллектива вызывало определенные трудности в процессе постановок: неправильное произношение текста, неумение прочувствовать национальную музыку, сложности передачи восточного метроритмического рисунка и др. Кроме того, проблема хорового исполнительства упиралась также на чуждость многоголосного концертного пения специфике национального музыкального мышления. Именно здесь столкнулись две сложившиеся традиции – восточное монодийное пение и европейское многоголосие.

При всех сложностях творческого поиска, У.Гаджибейли удалось сфокусировать исходные пути на развитии хорового пения. Так, многоголосное пение в Азербайджане он видел прежде всего в использовании своеобразных потенциальных ресурсов, заложенных в национальном ансамблевом исполнительстве: антифонный принцип коллективного унисонного пения («халай»), кварто-квинтовый настрой струнных народных инструментов (тар, кяманча, уд, саз), бурдон и остинато в ансамблевом исполнительстве, имитационную полифонию в ансамбле сазандаров, элементы многоголосия в ашыгском искусстве и др. В то же время, говоря о многоголосии, У.Гаджибейли остерегал от применения традиционной аккордовой гармонизации, призывая к использованию контрапунктического многоголосия.

Однако, как отмечалось выше, **проблема хорового исполнительства в Азербайджане начала XX века в первую очередь упиралась на отсутствие национальных кадров.** С этой точки зрения отношение У.Гаджибейли к привнесению в азербайджанское профессиональное искусство элементов хорового пения можно заметить и в том, что он пишет небольшие хоры для школьников, обрабатывая для 2-х голосного хора свои популярные мелодии, тем самым пытаясь уже с малых лет приобщить азербайджанскую молодежь к коллективному хоровому исполнительству.

В данном случае речь идет о небольшом нотном издании, включающим в себя 3 хора У.Гаджибейли: «Еу, səba yeli», «Ахşam oldu» и «Сурətimin sirrini bil». Как отмечено на нотах, это «школьные песни для 2-х голосного хора». Если музыка хора «Ахşam oldu» из оперы «Асли и Керем» была широко известна, то два других хора несколько менее популярны. Первый из них – «Еу, səba yeli» – скорее всего, был написан У.Гаджибейли в годы, когда он преподавал в школе «Саадет»¹.

¹ С 1905-по 1907 год У.Гаджибейли преподавал в Бибиэбатской начальной школе, но именно период работы в школе «Саадет» совпадает с активной композиторской и просветительской деятельностью Узеир бека. Напомним, что он начал там преподавательскую деятельность в 1908 году и проработал там до ее закрытия в 1911 году.

Возвращаясь к брошюре «Кешкуль» (см. стр. 105-107) отметим, что в ней дан текст этого хора¹, что отмечает как популярность этого хора, так и факт написания последнего до 1914 года. (Примечание: алфавит текстов примеров № 4 и № 5 сохранен в точности по изданию).

Пример № 4

«ای صبا یلی»

Ej saba jeli

The musical score is written in 6/8 time with a key signature of one sharp (F#). It consists of four systems of music. The first system is marked 'Allegretto' and includes piano accompaniment for the right and left hands. The vocal line begins with the lyrics 'Ej saba jeli' and continues with 'ver sa-la mi-ri van oje'. The second system continues the vocal line with lyrics 'mi dir', 'gej-ra-ti o lan', and 'a-zi-zim'. The third system is a chorus section marked 'Хор' and 'II', with lyrics 'ra', 'a-ai-na-le ro', and 'a-ai-na-le ro'. The fourth system is a repeat section marked 'I.' and 'II.', with lyrics 'gej-ra-ti o lan', 'a-zi-zim', and 'roh-nu-ma-lo ro'. The score includes various musical notations such as dynamics (p, mf, F), articulation marks, and repeat signs.

¹ Буниятзаде Д.; Кешкул: Сборник татарских, персидских и турецких песен; Б.; Сада; 1914; с.8.

Попутно отметим, что музыка хора «Еу, səba ueli» была достаточно популярна, что подчеркивает и тот факт, что в 1935 году композитор Сеид Рустамов выпускает учебное пособие «Tar məktəbi», куда входит данная мелодия также в двухголосном варианте¹.

Второй хор «Surətimin sirrini bil» является ничем иным, как обработкой для двухголосного хора арии Хуршуд Бану из I действия оперы У.Гаджибейли «Шах Аббас и Хуршуд Бану», написанной в 1912 году². Кстати, отметим, что в либретто оперы У.Гаджибейли указывает, что звучит тесниф Хуршуд Бану.

Пример № 5

¹ Səid Rüstəmov; Tar məktəbi; B.; Azərnəşr – Musiqi sektoru; 1935; с.61.

² Ü.Насибəyov. Əsərləri 10 cildə; I cild; B.; Az.SSR Elmlər Akademiyası. Memarlıq və İncəsənət İnstitutu; 1964; с.125. (либретто оперы «Шах Аббас и Хуршуд Бану») Отметим, что в оперу «Шах Аббас и Хуршуд Бану» У.Гаджибейли вводит ряд двухголосных хоров. (См. Сарабский А.; Там же; с. 152).

«جرتیمک سرنی بیل»
Cur'atimin sirrini bil

سولو
Andante

نغمه

جر - نه - نی - ماڻ - جي
cur - a - ti - min

پڻ - ري - سیر
sir - ri - ni man

بیل - یوم - لی - سوی
soj - li - jum bil

زیر - و - ای
ej va - zir

پیانو

سون - اول - ڪه - تا
ta - qi ol - syn

سون - اول - ڪه - تا
ta - qi ol - syn

دل - یان - ع - قوی
koj a - jan - dil

زیر - و - ای
ej ve - zir

خوڙ
هيچ
heç

بیل - لی - می
bi - lir - mi

بیر - شه - ی
bir pe - aa

پا - دت - آ - هین
pa - dt - aa - hin

زیر - و - ای
ej va - zir

قهر - پی - آ - سی
qor pe - aa - si

بیل - ما - سا - بیل
ol - ma - sa bil

مڙ - دڪ - ری - هی
rej - ri deç - mez

هيچ - قه - سو
heç qe - so

هيچ - قه - سو
heç qe - so

Таким образом, можно заключить, что музыка этих обоих хоров была написана в период с 1908 по 1912 год, что само по себе факт весьма примечательный, и показывает нам степень заинтересованности У.Гаджибейли в перспективе роста национального хорового исполнительства. Однако думается, что в первоначальном варианте они, скорее всего, были одnogолосными. Идея об обработке их для 2-х голосного хора, пришла к У.Гаджибейли позже, к моменту их издания.

Рассматривая 2-х голосные хоры «Еу, səba yeli» и «Сurətimin sirrini bil» подробнее, мы приходим к выводу, что вопреки сложившемуся мнению о преобладании одноголосных изложений, оживленных тембровым варьированием в ранних хоровых сочинениях композитора, в них У.Гаджибейли широко применяет **терцовые и секстовые структуры созвучий, не свойственные национальному ладово-интонационному мышлению.** В этих хорах используются также **элементы полифонического многоголосия** – в сопровождении возникает контрапункт. У.Гаджибейли применяет **типично европейскую аккордику, тонические, субдоминантовые и доминантовые трезвучия и их обращения.** Композитор **вводит в хоры вводный тон,** особенно подчеркнуто в каденциях, ставя задачу приобщить слушателей к гармоническому европейскому минору. Во втором из названных хоров, помимо вводного тона У.Гаджибейли **использует повышенную IV ступень,** подчеркивая тем самым квинтовую ступень – что типично именно для европейской ладовой организации. Кроме того, он нередко **опирается на D7 форму,** стараясь приспособить её к мелодии национального типа. Важно отметить и то, что **в вокальных партиях обеих песен второй голос мелодически более самостоятельный,** чем это было раньше. Отметим также, что оба хора по звучанию приближаются к ладу «Баяты-Шираз».

Таким образом, самостоятельные хоровые произведения Узеира Гаджибейли имеют достаточно специфическую фактуру, где композитору удалось мелодику национального типа естественно соединить с простыми средствами европейской ладо-тональной основы.

К сожалению, год издания этих хоров не обозначен на нотах. Однако его можно отнести к послереволюционному времени, когда в Азербайджане было организовано Государственное Нотное Издательство, директором которого с 1923 по 1925 год была Шовкет Мамедова, что отмечено в издании. Отсюда можно сделать вывод о том, что 2-х голосный вариант этих хоров У.Гаджибейли сделал именно в эти годы, что, скорее всего, было связано с

открытием Азербайджанской Государственной Консерватории, и в первую очередь Азербайджанской Тюркской Музыкальной школы (среди первых учеников которой был, кстати, и С.Рустамов).

Составляя в начале 20-х годов Уставы этих учебных заведений, У.Гаджибейли ввел занятия в хоровом классе в число обязательных предметов для всех студентов (об этом будет сказано далее). В связи с этим, У.Гаджибейли, считал **необходимым составить национальный репертуар** для этих хоров, для чего, по всей видимости, и было осуществлено данное нотное издание. Более того, это издание, осуществленное после апрельского переворота в Азербайджане, значительно определяет востребованность хорового искусства как одного из самых демократичных, массовых видов художественного творчества, о чем и сообщается в небольшой аннотации в конце издания. Подчеркнем также, что в аннотации особо отмечается то, что «в отличие от одноголосной природы песен восточных народов эти хоры даются в 2-х голосном варианте»¹.

* * *

После апрельского переворота, творческая и музыкально-организационная деятельность У.Гаджибейли становится еще более активной и целенаправленной. В числе приоритетных задач композитора - активное внедрение хорового искусства в национальную музыкальную культуру. Неудивительно, что составляя Устав будущей Азербайджанской Государственной Консерватории², У.Гаджибейли в числе первых внес в него пункт об организации в ней **обязательного для всех учащихся класса**

¹ Ü.Nasıbüylü; Məqtəb nəğmələri; Гостипография Азполиграфтреста ВСНХ; Баку; Азлит № 985. (перевод Л.Мамедовой)

² Решение о создании АГК – первой на Ближнем и Среднем Востоке – было вынесено по инициативе и проекту У.Гаджибейли Наркомпромсом Азербайджана и Городским (Бакинским) отделением просвещения 25 мая 1920 года (менее чем через месяц после установления Советской власти в Азербайджане). Учреждена она была Государственным Декретом Азербайджанского Правительства 26 августа 1921 года.

хорового пения. Это подтверждает фрагмент из отчета о деятельности АГК за 1921-22 учебный год, подписанный 7 июня 1922 года:

«...с начала учебного года открыты классы по *специальным предметам*: фортепиано, скрипки, виолончели, контрабаса, по духовым инструментам,... и по предметам *обязательным*: класс педагогического фортепиано для певцов, инструменталистов и теоретиков; классы итальянского языка и декламации для певцов; классы 1-ой и 2-ой гармонии; элементарной теории и сольфеджио,...; и, *наконец, класс хорового пения, обязательный для всех учащихся в возрасте: мужчин 18 лет и женщин 16 лет* [выделено мною, - Л.М.].¹

Хоровое пение У.Гаджибейли вносит и в учебный план, организованной и возглавляемой им Азербайджанской Тюркской Музыкальной Школы (1922 г.). Так, в 4 пункте Устава школы сообщается, что «...кроме специальных предметов, в школе преподаются следующие обязательные предметы: сольфеджио, элементарная теория музыки, гармония, класс ансамбля, *хоровой класс (для всех отделений)* [выделено мною. – Л.М.]».²

Подчеркнем, что в обоих Уставах – и консерватории, и школы – особо отмечается, что хоровое пение (класс) является *обязательным* для всех учащихся (отделений)¹. Однако, У.Гаджибейли не удовлетворяется только этими осуществленными мероприятиями. Он лелеет мечту о создании азербайджанского профессионального многоголосного хора. Наконец, **в 1926 году, когда Азербайджанская Тюркская Музыкальная Школа слилась с консерваторией, что способствовало значительному обогащению национального состава учащихся, У.Гаджибейли делает попытку создать многоголосный хор.** К сожалению, он просуществовал недолго. Одной из причин распада коллектива было непонимание публикой и представителями широкой общественности профессии артиста хора, как таковой. По этому поводу Узеир бек писал: «Первый многоголосный азербайджанский хор был организован мною в 1926 году в стенах Азгосконсерватории. В хоре было 70 певцов и певиц – преимущественно учащаяся молодежь. Но продвигать вперед

¹ Azərbaycan arxiv; № 2-3 (25-26); Б.; 1985; с.25-26.

² Там же; ж.27.

новую форму вокального исполнения на первых порах оказалось нелегко. Вредители из лагеря буржуазных националистов немало постарались для того, чтобы ликвидировать нашу инициативу в самом начале. Враги утверждали, что азербайджанскому народу не нужен многоголосный хор, не нужна полифония. В результате созданный мною ценою огромных усилий хор распался»². Обратите внимание на то, что У.Гаджибейли считает тех, кто не воспринимает многоголосное хоровое пение – «врагами» и «вредителями» азербайджанского искусства.

Вместе с тем, целенаправленный и принципиальный У.Гаджибейли продолжает искать новые решения проблемы создания хорового коллектива. Интерес представляет архивный документ, хранящийся в Государственном Архиве Литературы и Искусства Азербайджана им.С.Мумтаза, а именно Приказ по АГК за подписью У.Гаджибейли от 6 декабря 1928 года (напомним, что с 1926 года он был проректором Азгосконсерватории, а с 1928 по 1929 год ректором), где Узеир бек сообщает о том, что «при АГК открывается специальный хоровой класс для подготовки квалифицированных артистов хора. В программу специального хорового класса входит, помимо специального предмета, целый ряд теоретических дисциплин... просьба широко оповестить об этом клубы и другие союзные организации для командирования желающих изучить оперный хоровой репертуар»².

Более того, за месяц вперед, 4 ноября 1928 года, в другом Приказе по Азербайджанской Государственной Консерватории указывается список лиц, допущенных приемной комиссией при АГК к испытаниям в специальный класс хорового пения, что подчеркивает серьезность начинания. Отметим, что из 28 лиц, указанных в списке, 1 человек не прошел, 14 человек прошли условно, а остальные успешно³. Председателем Местной Приемной Комиссии (МПК) был

¹ В уставе консерватории учитываются и возрастные физиологические возможности голосового аппарата.

² У.Гаджибеков; О музыкальном искусстве Азербайджана; Б.; Аз.Гос.Изд.; 1966; с.46-47. Ст.: Первый азербайджанский народный хор (с.45-50).

² ЦГАЛИ им.С.Мумтаза Азербайджанской Республики; ф.№ 329; оп.1; ед.хр.20; л.13; (Приказ № 99).

³ Там же; л.69; (Приказ № 53).

Ханафи Терегулов – певец (баритон), театральный и общественный деятель, один из организаторов оперного хора в Азербайджане. Х.Терегулов был также одним из первых исполнителей ведущих ролей в операх «Лейли и Меджнун», «Асли и Керем», «Шах Аббас и Хуршуд Бану» и в музыкальной комедии «Аршин мал алан» У.Гаджибейли¹.

Возвращаясь к выше названному списку, отметим, что только 3 из 28 испытуемых не азербайджанцы, что подчеркивает **направленность на создание именно национального хора.**

Как видно из архивных документов, **в 1929 году в АГК еще существовал хор студентов.** В докладе У.Гаджибейли о деятельности Азгосконсерватории от 19 января 1929 года мы читаем: «...особый хор состоит из 140 человек, причем из них 70 человек в тюркском хоре и 70 в европейском»². «Русским» (т.е. «европейским») хором руководил опытный специалист, главный хормейстер Азербайджанского Государственного театра Оперы и Балета им. М.Ф.Ахундова Я.Гроссман³, а т.н. «тюркским» хором – композитор А.Маилов, возглавлявший ранее несколько самодеятельных хоров, в том числе - хор школы им. Спендиарова и его филиал в поселке Сабунчи.

Сложностей в процессе работы с тюркским хором АГК было много, о чем в частности, сообщал профессор В.Карагичев на заседании Председателей отделов АГК 3 января 1931 года. Так, он обращал внимание на то, что **в тюркских хоровых классах недостаточно литературного материала**⁴ (видимо, имелась в виду недостаточность именно азербайджанских хоровых сочинений).

Однако представляется, что главное было в другом. А.Маилов не был профессиональным хормейстером, к тому же он глубоко не ощущал специфики азербайджанской музыки. В результате, сохранить тюркский хор не удастся. На

¹ См. подробнее: Энциклопедия «Узеир Гаджибеков»; Б.; Азербайджан; 2003; с.196.

² Азербайжан архиви; Там же; с.76.

³ Хотя по образованию он был юристом, видимо хормейстерское искусство он познал на практике. ЦГАЛИ им.С.Мумтаза; ф.№ 361; оп.№ 2; ед.хр.2; л.162.

⁴ ЦГАЛИ им.С.Мумтаза; ф.№ 329; оп.№ 1; ед.хр.25; л.19.

страницах документа «Форма реорганизации техникума при АГК» мы читаем, что «этнографический [выделено мною – Л.М.] хор, как самостоятельная единица, ликвидируется... Студенты указанного отдела сливаются с техникумом»¹ (обратим внимание на наименование коллектива – «этнографический» хор, которое раскрывает основную идею создания коллектива и направление его деятельности).

В далеко непростом деле создания профессионального азербайджанского хора было необходимо серьезное вмешательство большого профессионала и перспективно мыслящего талантливому музыканта, энтузиаста хорового пения, который бы прекрасно знал и чувствовал азербайджанскую музыку устной традиции. Этим человеком стал Узеир Гаджибейли. **В 1936 году ему удалось воплотить свою заветную идею в жизнь: при Азгосфилармонии он создает Азербайджанский Государственный Тюркский хор, и становится художественным руководителем этого коллектива. Практически Узеир бек стал первым азербайджанским хормейстером.** Начиная с оперы «Лейли и Меджнун», он планомерно и настойчиво внедрял хоровые фрагменты в свои сценические сочинения, хотя, как уже отмечалось выше, в первых азербайджанских операх и музыкальных комедиях хоры были в основном, одноголосные и унисонные. «Я сам, будучи автором первых опер, не находил иной формы для коллективного пения. Так велика была сила традиций»², - писал У.Гаджибейли.

Азербайджанский Государственный хор состоял из 100 человек, преимущественно азербайджанцев. Певцы-хористы другой национальности в обязательном порядке должны были в совершенстве владеть азербайджанским языком. Приведем «**Положение о государственном тюркском хоре**», хранящееся в Азербайджанском Государственном Архиве Литературы и Искусства им. С.Мумтаза:

¹ ЦГАЛИ им.С.Мумтаза; ф.№ 329; оп.№ 1; ед.хр.25а; л.6-8.

² Гаджибеков У.; О музыкальном искусстве Азербайджана; Там же; с.46.

«1. Для поощрения и насаждения искусства хорового пения в Азербайджане и для высокохудожественного коллективного исполнения азербайджанских тюркских народных песен, а также песен других народов Азербайджана [подчеркнуто мною, - Л.М.] образуется Азербайджанский Государственный Тюркский хор в количестве 60 человек.

2. В состав хора должны входить: сопрано – 20 человек, альты – 10 человек, тенора – 20 человек, басы – 10 человек.

3. В хор принимаются лица, обладающие хорошими голосовыми данными, умеющие красиво исполнять народные песни, грамотные по-тюркски и без акцента владеющие тюркским языком [подчеркнуто мною, - Л.М.].

Примечание: В предъявлении вышеозначенных требований к поступающим в хор лицам могут быть допущены исключения по отношению к басам и частично к альтам [подчеркнуто мною, - Л.М.] в требовании умения петь тюркские народные песни при поступлении.

4. Первый год поступления в хор считается испытательным.

5. Члены хора до окончания курса учебы, установленной по учебному плану, пользуются стипендией в размере от 120 руб. до 200 руб.

6. По окончании курса учебы члены хора считаются квалифицированными хористами и получают соответствующий оклад [подчеркнуто мною, - Л.М.].

7. Прохождение курса требуемой учебы и аккуратное посещение занятий считается обязательным для членов хора.

Примечание: Лица, подготовленные и не нуждающиеся в полном или частичном прохождении курса учебы, могут быть освобождены от посещения занятий учебы полностью или частично, за исключением хоровых занятий.

8. Хоровой коллектив, как во время прохождения учебы, так и по окончании ее обязан выступать на эстрадах г.Баку, Азербайджана, а также союзных и автономных республик.

9. При хоре имеется главный дирижер, помощник дирижера и инспектор»¹.

Остановимся поподробнее на этом документе, но сразу же обратим внимание на то, что столь строгий отбор желающих петь в хоре, свидетельствует о **значительно возросшем интересе к хоровому пению за истекшие 10 лет с момента создания первого студенческого хора.** Их первого же пункта мы узнаем об основной идее создания коллектива – «исполнение азербайджанских тюркских народных песен, а также песен других народов Азербайджана». Иначе говоря, предполагалась активная хоровая пропаганда азербайджанских народных песен в первую очередь, а также исполнение песен других народов.

Обратим также внимание на планируемое количество певцов хора – 60 человек. Перейдя ко 2 пункту документа заметим, что известный русский хормейстер П.Г.Чесноков считал, что «большой хор должен состоять как

¹ ЦГАЛИ им.С.Мумтаза; фонд 347; оп. 1; ед.хр.284; л.7.

минимум, из 54 человек, из которых по 12 человек в сопрано, альтых и тенорах, а в басах – 18 человек»¹. Автор данной схемы пишет, что она не является категорически точной, но отражает «результат многолетних наблюдений и опыта»². Другой, не менее авторитетный хормейстер Г.А.Дмитриевский практически также распределяет количество участников: «Сопрано, альты и тенора в равной мере, а басы несколько усилены»³. В чем же тогда причина того, что в Азгосхоре альтов и басов в 2 раза меньше, чем сопрано и теноров? В документе также указывается на некоторое послабление при наборе в хор басов и альтов (см. Примечание к п.3). Скорее всего, это объясняется нехваткой певцов данной тесситуры, т.к. «азербайджанским певцом считался лишь тот, кто имел тенор или сопрано, т.е. первый голос. Бас и баритон вообще за голоса не считались»⁴, – читаем мы у Узеир бека. Действительно, в понятие «пение» в Азербайджане входило прежде всего слушание «высоких» голосов, и только они ассоциировались с представлением о «красивом голосе»⁵. Возможно, одной из первопричин укоренившегося среди народа мнения о «красивом голосе», т.е. о голосе, обладающем теноровым регистром, является ассоциация с пением муэдзинов, преимущественно обладающих красивым теноровым голосом. (см. главу I, раздел II, с.51). На протяжении многих веков это было одной из характерных черт национального музыкального мышления. Поэтому учиться петь азербайджанские национальные кадры шли с «высокими» голосами. Вероятно поэтому, баритоны, и особенно басы, в хор выбирались не только из числа азербайджанцев. Обладатели этих голосов при поступлении могли даже не уметь хорошо петь азербайджанские песни.

Что касается низких женских голосов (меццо-сопрано), которые образуют в хоре альтовую группу, то этот пункт «Положения...» не совсем понятен, т.к. певицы, обладающие меццо-сопрановым диапазоном во все времена высоко

¹ Чесноков П.Г.; Хор и управление им; М.; Гос.Муз.Изд.; 1961; с.31.

² Там же.

³ Дмитриевский Г.А.; Хороведение и управление хором; М.; Музгиз; 1948; с.26.

⁴ Гаджибеков У.; О музыкальном искусстве Азербайджана; Там же; с.46.

⁵ См. подробнее: Виноградов В.; Узеир Гаджибеков и азербайджанская музыка; М.; Музгиз; 1938; с.47.

ценились в Азербайджане, их тембр не противоречил понятию о «красивом» голосе. Возможно, составляя «Положение...», У.Гаджибейли стремился подчеркнуть значение сопрановых и теноровых партий как ведущих. Обратим внимание также и на то, что первые хоровые обработки азербайджанских народных песен У.Гаджибейли были распределены по голосам таким образом, что сопрано и тенора вели тему, а альты и басы в основном выполняли аккомпанирующую функцию.

В 3 пункте «Положения...» подчеркивается в качестве обязательного условия необходимость безупречного владения азербайджанским языком, т.к. предполагалось распространение хорового искусства прежде всего именно в национальной среде.

Пункт 4 «Положения...» направлен на постоянное совершенствование профессионального уровня коллектива. У.Гаджибейли стремился не только сохранить новый коллектив, но и сделать его достойным высокой оценки профессионалов хорового искусства за пределами республики.

Из 5 пункта «Положения...» явственно следует, что хористы в течение испытательного срока поощрялись, по всей видимости, по определенной системе. При этом сумма стипендий изменялась от 120 рублей до 200 рублей, что являлось значительным стимулом для повышения квалификации. Неслучайно, в 6 пункте отмечается, что по окончании курса учебы члены хора считались квалифицированными хористами. Фактически в Азербайджане впервые делается попытка создания своего рода «школы хорового пения».

Из 7 пункта «Положения...» видно, что подход к занятиям хористов был не формальный. Певцы, которые имели необходимый уровень музыкального образования, освобождались от посещения подготовительных занятий.

8 пункт «Положения...» нацелен на широту творческой деятельности коллектива не только в Азербайджане, но и за его пределами. Ведь хоровое пение является одним из наиболее доступных и любимых видов музыкального исполнительства многими народами. Тепло звучания человеческого голоса

легче всего воспринимается слушателями и быстро находит доступ к их уму и сердцам. А многоголосное пение наиболее сильно воздействует на слушательскую аудиторию.

Из последнего пункта «Положения...» следует, что система руководства коллективом была также тщательно продумана. Главный дирижер определял «лицо» коллектива, его исполнительский стиль. Помощник дирижера вел основную подготовительную, репетиционную работу. В обязанности инспектора хора входили организационные вопросы.

Создание этого хора – особая заслуга У.Гаджибейли. Он вспоминал: «Составлялся хор преимущественно из молодых певцов и певиц, не имевших специальной подготовки, но вокально одаренных. Их мы подбирали в Баку и в сельских районах Азербайджана. Среди хористов есть несколько колхозников».¹ Как видно из этого отрывка, **набранные в хор вокалисты были талантливыми от природы певцами, но многие из них не имели специального музыкального образования**, и даже были безграмотные. Ввиду этого, для коллектива был разработан специальный «Учебный план», который прилагался к «Положению о государственном тюркском хоре».

«Учебный план» был рассчитан на 4 года обучения, в течение которых изучались следующие предметы:

« I год учебы:

- | | |
|---------------------------------|---|
| 1. Музграмота – | 2 урока в 6-дневку по 60 минут.
Урок – группа в 30 человек. |
| 2. Сольфеджио – | 2 урока в 6-дневку по 60 минут,
Группа в 30 человек. |
| 3. Обязательное -
фортепиано | 1 урок в 6-дневку по 30 минут
Урок – индивидуальное занятие. |
| 4. Хоровые занятия – | 5 уроков в 6-дневку по 120 минут
Урок – группа в 60 человек...» ² |

Т.о., в первый год обучения закладывались основы начального профессионального музыкального образования. Читаем далее:

¹ Гаджибеков У.; О музыкальном искусстве Азербайджана; Там же; с. 47.

² ЦГАЛИ им. С.Мумтаза; ф. 347; оп.1; ед.хр.284; л.8.

« II год учебы:

1. Теория музыки – 2 урока в 6-дневку по 60 мин.
Урок – группа в 30 человек
2. Сольфеджио
(ввести 2-х голосное) – как в I год
3. Обязательное фортепиано – как в I год
4. Хоровые занятия – как в I год...»¹

Во второй год обучения музыкальное образование усложнялось и обогащалось. Так, начинаются занятия 2-голосным сольфеджио. Элементарная «Музыкальная грамота» переходит в занятия «Теорией музыки».

« III год учебы:

1. Первая и вторая гармония – по 2 урока в 6-дневку по 60 мин.
(сокращенный курс) Лекционно. Без заданий.
Группа в 30 человек
2. Двухголосное – по 2 урока в 6-дневку по 60 мин.,
сольфеджио Группа в 30 человек.
3. Обязательное фортепиано – как в I и II годы.
4. Хоровые занятия – как в I и II годы»².

Несмотря на то, что занятия гармонией проходили лекционно и по сокращенному курсу, сам факт обучения хористов этому достаточно сложному предмету, является очень важным.

« IV год обучения:

1. Музыкальный анализ - по 1 уроку в 6-дневку по 60 мин.
(энциклопедия) Лекционно. Без заданий.
2. Основы азербайджанской по 1 уроку в 6-дневку по 60 мин.
тюркской народной музыки Лекционно. Без заданий.
Группа в 60 человек.
3. Многоголосное сольфеджио –по 2 урока в 6-дневку по 60 мин.
Урок – группа в 30 человек.
4. Чтение с листа – по 2 урока в 6-дневку по 60 мин.
Урок с заданием для каждой группы в 20 человек.
5. Обязательное фортепиано как в I год
6. Хоровые занятия как в I год»³.

¹ Там же.

² Там же; л.9

³ Там же.

Занятия на 4 году обучения ещё более усложняются. Вводится «Музыкальный анализ». Учитывая всю сложность данной дисциплины можно еще раз убедиться в профессионализме подхода к системе обучения хористов. Выделим особо предмет «Основы азербайджанской *тюркской* народной музыки». Как известно, в эти годы У.Гаджибейли продолжал работать над своим монументальным трудом – «Основы азербайджанской народной музыки», ставшим теоретическим фундаментом азербайджанских музыкантов. Введение этого предмета в учебный план подчеркивало необходимость теоретического осмысления хористами классических закономерностей азербайджанской музыки устной традиции.

Сольфеджио на 4 год обучения изучается как наиболее сложная форма коллективного пения. Обратим внимание и на то, что в четвертом году обучения вводится предмет «Чтение с листа», необходимый для профессионального хориста. Причем, если многоголосное сольфеджио изучалось в группе из 30 человек, то «Чтение с листа» - в группе из 20 человек, что давало возможность преподавателю уделить больше внимания каждому хористу.

Что касается хоровых занятий, то им отводилось наибольшее количество учебного времени. Все 4 года занятия велись 5 раз в неделю по 2 часа. Т.о., хоровые занятия проходили по очень плотному графику. В итоге, закончив этот курс и выдержав квалификационный отбор, хорист становился высокопрофессиональным музыкантом.

Интерес представляет также документ, содержащий смету расходов на содержание хора:

«Расходы за содержание Азгостюркхора за 1 год его организации

Стипендии членам хора.

30 человек по 120 руб. в месяц –	3600 руб., в год – 43200 руб.
20 человек по 150 руб. в месяц –	3000 руб., в год – 36000 руб.
10 человек по 200 руб. в месяц -	2000 руб., в год – 24000 руб.
2. Главный дирижер в месяц -	1000 руб., в год – 12000 руб.
помощник -	400 руб., в год – 4800 руб.

инспектор -	150 руб.,	в год - 18000 руб.
3. Расходы в 1 год учебы		
Музграмота, 20 человек в месяц – 200 за 10 мес.	– 2000 руб.	
Сольфеджио, 20 человек в месяц – 200 за 10 мес.	– 2000 руб.	
Обязательное фортепиано, 150 человек в месяц – 1000 руб.	– 10000 руб.	

Итого 11550 135800 руб.»¹

Таким образом мы видим, что хористов материально заинтересовывали в учебе, стипендию они получали по 3 уровням оплаты (как указывалось выше в «Положении о Азгосхоре» от 120 руб. до 200 руб.). Второй пункт документа вопросов не вызывает, а 3-ий пункт довольно интересен. Вероятнее всего, сюда вошли оплаты преподавателям (в 1 год учебы соответственно по предметам). Примечательно, что главный дирижер и помощник имели постоянную ставку.

Все эти документы – яркое свидетельство того, насколько досконально был продуман весь план работы и учебы артистов Азгосхора. Создание этого коллектива в 1936 году – это прежде всего результат многолетнего предшествующего опыта Узеира Гаджибейли и музыкально-учебных заведений, созданных в Азербайджане в 20-е годы.

* * *

Как уже отмечалось выше, каждый хорист проходил квалификационную комиссию. Очень интересным и назидательным для нас является архивный документ под названием «Проверка хора для установления квалификации каждого хориста Азгосфилармонии» за 1938 год². Председателем комиссии был сам Узеир Гаджибейли, а членами комиссии А.Гасанов, Я.Гроссман и Штробиндер¹. Из документа видно, что артистов хора квалифицировали по IV категориям. Следует особое внимание обратить на то, что **оценки хористам выставлялись по семи номинациям: слух; голосовые данные; исполнение;**

¹ Там же; л. 10. Обратим внимание на то, что в итоге должно получиться 152 200 рубля (где 16 400 руб. разницы?)

² ЦГАЛИ им.С.Мумтаза Азербайджанской Республики; ф.№ 347; оп.№ 1; ед.хр.№ 5; л.28.

мугамат; знание репертуара; сольные выступления; общий вывод (итоговая оценка). И только лишь после всех этих испытательных экзаменов выставлялась категория. В списках хористов числится 91 человек. Из них - основные артисты, а остальные, вероятно, были взяты на испытательный срок. Кроме того, хор был дополнен к 1938 году в связи с предстоящей Декадой Музыкального Искусства Азербайджана в Москве. В результате экзаменов, I категория была присуждена 17 артистам (в том числе и в будущем ведущему композитору Азербайджана, долгие годы заведующему кафедрой хорового дирижирования Дж.Джангирову, тогда ему было 16 лет), II категория – 32 артистам, III категория – 25 артистам, IV категория – 17 артистам. 15 человек были вычеркнуты из списков, что свидетельствует о строгих правилах отбора. При этом не всегда были вычеркнуты лица, получившие IV категорию. Возможно, это объясняется тем, что некоторые из этих артистов становились солистами.

Выше названный документ дает представление и о национальном составе хора. Следует привести некоторые цифры: из 91 хориста 64 являлись азербайджанцами, а остальные 27 – представителями других национальностей. Из 15 человек, вычеркнутых в квалификационном листе, азербайджанцев – 13 человек, что опровергает версию о том, что состав хора сводили к сугубо тюркскому.

Как видно из протокола общего собрания артистов Азгосхора от 25 марта 1938 года², некоторые лица обвиняли Узеир бека в том, что он увольнял из хора не азербайджанцев, дословно «бедных людей»³, членов партии и комсомольцев, что совершенно безосновательно. Обратим внимание на то, что противниками У.Гаджибейли были артисты хора М.Акопян, Н.Арушанов, а также хормейстер Н.Кожин. «Группа товарищей ведут подрывную работу... форменным образом разлагая хор. Они показывали наихудшие примеры в деле подготовки к декаде.

¹ Там же; л.34.

² ЦГАЛИ им.С.Мумтаза Азербайджанской Республики; ф.№ 347; оп.№ 1; ед.хр.№ 5; л.82.

³ В частности, одаренная и способная артистка хора С.Мамедбейли была дочерью бывшего губернатора. Противники Узеира Гаджибейли обвиняли его в поддержке этой артистки.

Вместо сплоченности и энергичного отношения к работе, они рассеяли в хоре раздор, терроризирующий людей», – отмечал Узеир Гаджибейли в своем высказывании¹.

Таким образом, мы видим, что в процессе работы с хором Узеиру Гаджибейли приходилось сталкиваться с далеко не творческими проблемами. Однако подобные вопросы в те годы решались быстро, а в данном случае и объективно. Из документа за подписью директора АГФ, известного азербайджанского поэта и общественного деятеля Расула Рзы следует, что уже 14 июля 1938 года хормейстер Н.Кожин был уволен, т.к. «не соответствовал своему назначению и *не освоил специфику народного хора*. Кожин тормозил работу хора. Кроме того,... *все репетиции проводил художественный руководитель хора Узеир Гаджибеков [выделено мною, – Л.М.]*»². Из документа следует, что **всю основную хормейстерскую работу вел сам Узеир Гаджибейли.**

Возвращаясь к квалификационным экзаменам отметим, что в результате отбора, проведенного 5 и 6 февраля 1938 года в хоре было оставлено 32 тенора, 14 басов (в т.ч. Дж.Джангиров), 40 сопрано и 18 альтов. Кроме того, в хор было включен еще 16 человек – т.н. «кандидатов». Однако, несмотря на острую нехватку кадров, в виду не прохождения квалификационного отбора из коллектива были уволены 44 человека³.

Не удивительно, что в результате столь тщательной подготовительной работы и непрерывного творческого совершенствования артистов хора, и, как следствие – повышения их профессионального уровня, **этот музыкальный коллектив в скором времени выдвинулся в ряды лучших хоровых коллективов бывшего Советского Союза.**

Для сравнения было бы уместным привести отрывок из Протокола № 1 Совещания Художественного Совета Азербайджанского Государственного

¹ Там же.

² ЦГАЛИ им.С.Мумтаза Азербайджанской Республики; ф.№ 347; оп.№ 1; ед.хр.№ 3; л.171.

³ ЦГАЛИ им.С.Мумтаза Азербайджанской Республики; ф.№ 347; оп.№ 1; ед.хр.№ 5; л.95.

Театра Оперы и Балета им. М.Ф.Ахундова (АГТОБ) от 26 апреля 1937 года, где главный режиссер театра Исмаил Идаятзаде в своем выступлении с сожалением отмечает, что большинство певцов в хоре оперного театра не азербайджанцы, «не понимающие азербайджанского языка, и поэтому нет внутренней эмоции. *Дайте мне тюркский хор и тогда будет другая картина* [выделено мною – Л.М.]»¹. Из этого отрывка можно сделать вывод о том, что, во-первых, уже через год после своего основания Азгосхор заявил о себе как о высокопрофессиональном коллективе, а во-вторых - Государственный Оперный театр нуждался именно в таком хоре. Нехватка артистов хора, свободно владеющих азербайджанским языком, значительно усложняла подготовку национальных оперных спектаклей (в частности, опер «Кёроглы» Уз. Гаджибейли, «Наргиз» М.Магомаева, «Шахсенем» М.Глиэра, «Ашыг Гариб» З.Гаджибекова и др.) Обратим внимание на то, что в списках артистов хора АГТОБ, отправившихся на декаду в Москву в 1938 году, из 70 человек только 6 (!) - азербайджанцы, причем преимущественно мужчины². Между тем, в те годы в оперном театре существовал и т. н. «молодой хор», где ситуация с нацкадрами была значительно лучше - из 34 человек азербайджанцев было 27³. Всё это наглядно свидетельствует о том, что в Государственном Оперном театре также стремились к созданию подлинно азербайджанского профессионального хорового коллектива⁴. Это же подтверждает и докладная записка И.Идаятзаде на имя Директора АГТОБ М.Шахбазова от 28 января 1937 года, где он пишет о том, что «состав хора необходимо увеличить до 130 человек, причем необходимо немедленно приступить к набору таковых преимущественно из наших музыкальных учебных заведений (АГК, музыкальный техникум, хоровой ансамбль, хоровые кружки Дворцов культуры, клубов и т.д.) с учетом голосовых и внешних данных набираемых хористов... и

¹ ЦГАЛИ им.С.Мумтаза Азербайджанской Республики; ф.№ 361; оп.№ 1; ед.хр.№ 4; л.12.

² Там же; л.20.

³ Там же; л.89.

⁴ Напомним, что главным хормейстером театра был Я.Гроссман, а 2-ым хормейстером – композитор Г.З.Бурштейн, родители которого, кстати, были артистами хора

считаю целесообразным зачислить их в штат работников театра»¹. Сложная ситуация с кадрами в АГТОБ лишний раз подчеркивает актуальность создания Азгосхора при филармонии. Более того, все сказанное позволяет сделать вывод о том, что **Узеиру Гаджибейли удалось организовать первый стабильный национальный хоровой коллектив в республике, способный квалифицированно пропагандировать азербайджанскую музыку.**

О профессионализме и нацеленности коллектива на азербайджанскую музыку говорит и репертуар Азгосхора, исполнявшийся с 1 октября 1937 года по 1 марта 1938 года, хранящийся в архиве. Всего в этом календарном репертуарном плане отмечено 20 произведений, из них первые 8 – обработки народных песен. Приведем список этого репертуара дословно:

- «1. Шикаста-Карабах
2. Лялли
3. Аман нене
4. Сен Гезал
5. Ай салланыб гелен яр
6. Гел, меним ярым
7. Мамед-Кули
8. Эсме-Бади-Саба
9. Женский хор из оперы «Кёроглы» (IV акт)
10. «Ах, Людмила» - хор их оперы «Руслан и Людмила»
11. «Ай, кизлар» – хор девушек из оперы «Евгений Онегин»²
12. Женский хор из оперы «Демон»
13. Интернационал
14. «Биз гедирик» - «Мы идем» - испанская народная песня
15. Кызыл Аскер – муз. Узеира Гаджибекова, сл. Ордубады
16. Комсомолка – муз. Узеира Гаджибекова
17. Комсомолец – муз. Рефатова
18. Партизанская
19. «Пилот» - марш
20. Траурный марш Шопена (без слов)»¹.

Т.о., репертуар хора не сводился к сугубо национальной музыке. Более того, он был достаточно разнообразным. Тут небезынтересно было бы отметить еще один исторический факт. 10 августа 1939 года Дирекция АГФ пишет письмо в Союз Советских композиторов, где просит выслать ноты

¹ ЦГАЛИ им.С.Мумтаза Азербайджанской Республики; ф.№ 361; оп.№ 1; ед.хр.№ 4; л.24.

² Обратим внимание на то, что хор из оперы «Евгений Онегин» П.Чайковского исполнялся на азербайджанском языке. В те годы в АГТОБ эта опера ставилась в переводе на азербайджанский язык.

хоровых сочинений, в т.ч.: Милютинина – «Дальневосточная» массовая (о Хассане); сборник Краснознаменного ансамбля; сборник хоров Ф.Мендельсона и Шумана, «Песня моряков» Новикова и сборник сочинений Давиденко и др.² Из этого следует, что **репертуар Азгосхора постоянно расширялся и обновлялся**. Более того, подобный разнообразный и довольно сложный репертуар был бы под силу только высококвалифицированному коллективу. Это подтверждает и отчет о деятельности АГФ за 1937-38 гг., в котором отмечается, что «из состава хора выдвинулись несколько солистов (Хуршуд Бабаева, Кудрат Амирасланова, Юсубова Тарлан, Чиладзе Феня, Алибалаев, Кулиев и др.). А одна из наиболее способных солисток – Сима Мамедбейли уже ведет самостоятельную работу по руководству хоровым кружком при Центральном Доме пионеров»³. Все эти материалы показывают нам, что старания Узеира Гаджибейли, в деле развития и формирования азербайджанского хорового искусства, начали давать свои первые всходы. А самое главное – **появляются первые национальные кадры-хормейстеры**, что являлось значительным шагом вперед.

Большой интерес представляет «Протокол производственного совещания административно-художественного персонала АГФ» от 7 декабря 1938 года⁴. Из выступления Гыльмана Салахова (как известно, он был кяманчист, но на тот момент он был дирижером хора): «Я работаю в хоре 3 месяца. Основной недостаток работы – отсутствие репертуара. Мы с Узеиром Гаджибековым наметили план работы. Надо привлечь к работе композиторов для расширения репертуара»⁵. Об этом же говорит и сам Узеир Гаджибейли: «...репертуар хора очень скудный... Главным образом надо ставить народные и революционные вещи... Песня «Лю-ло» представляет собой большую ценность и надо подбирать вещи в этом же духе. С.Рустамов переложил для хора ашугские песни... В

¹ ЦГАЛИ им.С.Мумтаза Азербайджанской Республики; ф.№ 347; оп.№ 1; ед.хр.№ 2; л.28.

² ЦГАЛИ им.С.Мумтаза Азербайджанской Республики; ф.№ 347; оп.№ 1; ед.хр.№ 10; л.85.

³ ЦГАЛИ им.С.Мумтаза Азербайджанской Республики; ф.№ 347; оп.№ 1; ед.хр.№ 3; л.205.

⁴ ЦГАЛИ им.С.Мумтаза Азербайджанской Республики; ф.№ 347; оп.№ 1; ед.хр.№ 5; л.1.

⁵ Там же.

отношении групповых занятий часть хора требует постановки голоса... Для занятий с мугаматистами нужно организовать 2 группы – одну из 17 человек для прохождения мугамата, и вторую в 20 человек – для постановки голоса...»¹. Из приведенного отрывка следует, что Уз.Гаджибейли с первого дня создания коллектива стремился приобщить азербайджанских композиторов к жанру хоровой музыки. Например, он весьма одобрительно отзывался о работе С.Рустамова. Кроме того, Узеир Гаджибейли считал целесообразным добавить занятия по двум предметам: по постановке голоса (возможно, это относится именно к тем хористам, которых Уз.Гаджибейли отбирал по районам, т.е. своего рода «самородков», чей певческий талант требовал профессиональной школы) и по мугамату² (здесь, скорее всего имеются в виду певцы хора, которые не обладали необходимыми данными и не чувствовали специфику азербайджанской национальной музыки).

В 1938 году, на Декаде Азербайджанского искусства в Москве, концертное исполнение Азгосхора произвело на слушателей сильное впечатление. Более того, помимо ведущих представителей музыкального искусства Азербайджана, удостоенных звания народных артистов СССР и почетных орденов «Ленина», «Знак почета» и «Трудового Красного Знамени», ценными подарками были награждены 30 участников Декады, в т.ч. четыре артиста хора, что само по себе факт весьма примечательный. Вот их имена: Бабаева Хуршуд; Али-Балаев Сейфулла; Кулиев Гейдар (все трое – артисты хора) и Байрамов Мамед (инспектор хора Филармонии)³. Повторно просмотрев указанную выше квалификационную сетку отметим, что Бабаева Х. и Али-Балаев С. были хористами I категории, а Кулиев Г. и Байрамов М. – III категории. Т.о., Байрамов М. был не только инспектором хора, но и пел в теноровой группе Азгосхора и в квалификационной сетке он отмечен как певец, а не как инспектор хора (по всей видимости, инспектором хора он стал позже).

¹ Там же.

² В данном случае под мугаматом, видимо, подразумевается музыка основанная на национальной ладово-интонационной сфере.

³ Газета «Вышка»; 18 апреля 1938 года. Указ о награждении работников театра и АГФ – участников Декады.

Таким образом, **из состава хора были отмечены несколько человек**, что имело большое значение как для стимула самих хористов, так и для руководителей коллектива. Из всего этого можно заключить, что **Азгосхор Филармонии завоевал признание на самом высоком уровне**.

Тем не менее, в приказе № 139 Управления по делам искусств при СНК СССР от 17 августа 1939 года отмечается, что за концертный сезон 1938-39 годов АГФ добились значительных результатов, но нужно уделить особое внимание постановке крупных форм (оперы в концертном исполнении, кантат, ораторий и т.п.)¹. Вероятно, этот факт стал одной из причин **возросшего внимания азербайджанских композиторов на рубеже 30-40-х годов к хоровым жанрам**. Как известно, в этот период были написаны ряд кантат Уз.Гаджибейли, С.Алескерова, К.Караева и др. Отметим ещё один немаловажный момент: в вышеуказанном документе говорится о том, что «...государственный хор еще не перешел на исполнение произведений по нотам»², что дополняет картину о состоянии хора. Подробнее об этом мы можем узнать из Протокола совещания курсов по повышению квалификации АГФ от 23 июня 1940 года, где перед нами раскрывается процесс проведения занятий на курсах³. С хористами занималось несколько преподавателей, в т.ч. Ф.Зейналова, Гюлизаде и др. Основной целью курсов в 1940 году было: «дать умение читать свободно с листа партии»⁴, – говорит в своем выступлении художественный руководитель АГФ М.Вайнштейн. Со слов Гюлизаде видно, насколько это был титанический труд: «группа пёстрая, были вовсе неграмотные, наряду с достаточно продвинутыми. Пришлось группу разделить и начать с азов... Все же сейчас хористы *уже поют по нотам* [выделено мною, –Л.М.] ... 4 года пели и не знали, что такое бемоль и диез... Материал был слаб, приходилось заниматься индивидуально и развивать слух»⁵. Из этих

¹ ЦГАЛИ им.С.Мумтаза Азербайджанской Республики; ф.№ 347; оп.№ 1; ед.хр.№ 8; л.54.

² Там же.

³ ЦГАЛИ им.С.Мумтаза Азербайджанской Республики; ф.№ 347; оп.№ 1; ед.хр.№ 15; л.19.

⁴ Там же.

⁵ Там же.

выступлений мы можем сделать выводы об уровне подготовки хористов Азгосхора. Т.е., **в течение долгого времени практически все пели на слух, что не подвередило качеству исполнению и не помешало успеху на Декаде в Москве.**

Вместе с тем, несмотря на то, что Уз.Гаджибейли удалось организовать первый государственный хоровой коллектив в Азербайджане, его неумная сила духа и энергия не ограничились этим. Можно сказать, что Уз.Гаджибейли «заставил» заработать систему обучения и подготовки национальных кадров для хора, и, главное, в Азербайджане впервые появляются квалифицированные хористы, и даже первые национальные хормейстеры (вспомним Симу Мамедбейли).

У.Гаджибейли понимал, что один коллектив на всю республику не был в состоянии решить проблему пропаганды хоровой культуры и поэтому считал подготовку профессиональных кадров-хористов весьма важной задачей.

* * *

Однако в Консерватории создать хор долгое время не удавалось. В ракурсе поставленной проблемы интерес представляет протокол общего собрания Академработников АГК совместно со студентами от 10 декабря 1937 года (Председатель собрания З.Стельник - студент, будущий композитор и музыковед), на котором в выступлении директора АГК отмечается, что «несмотря на огромное значение хора, в АГК нет хора. В этом виноваты руководители вокальных классов... в конце года, ставя зачетную оперу, приходится приглашать хор из театра»¹. Как видно, эта проблема долгое время не решалась, т.к. 2 года спустя, 20 марта 1939 года, декан вокального факультета Бюльбюль пишет в письме директору АГК Уз.Гаджибейли о том, что «вопрос об организации хора...заставляет меня просить Вас о приглашении

¹ ЦГАЛИ им.С.Мумтаза Азербайджанской Республики; ф.№ 329; оп.№ 1; ед.хр.№ 31; л.6.

хормейстера. Выдвигаемая мною кандидатура – Гроссман Я.А.»¹. Таким образом, становится ясным, что и в АГК проблема существования хора упиралась в отсутствие профессиональных хормейстеров.

При всем этом, в АГК существовала «кафедра дирижирования», что видно из Устава (1 сентября 1939 года)². Заведующим кафедрой, согласно приказу № 85 от 20 ноября 1939 года был Ашраф Гасанов³. Отметим также, что педагогом по дирижерскому мастерству на кафедре был известный дирижер Николай Павлович Аносов, что подтверждают списки членов госэкзаменационной комиссии АГК за 1938-39 гг.⁴. Т.о., Н. Аносов и А.Гасанов вели дирижерский класс в консерватории⁵. Заслуги Н.Аносова в деле развития дирижерского искусства в республике необходимо отметить особо: как известно, именно Н.Аносов вместе с Ниязи организовал новый Азербайджанский Государственный симфонический оркестр при филармонии. Отметим, что в Уставе АГК в пункте об организации работы по дирижерскому факультету неизменно входил предмет «Методика работы с хором»⁶. Кстати, предмет «Хороведение» входил в список предметов, изучаемых и на композиторском факультете, а на музыкально-педагогическом факультете планировалось проводить занятия по «хоровому классу» и «руководству хором»⁷.

Но, к сожалению, в скором времени дирижерский класс ликвидируется, о чем свидетельствует выписка из приказа № 24 по АГК от 10 марта 1939⁸. Напомним, что Директором АГК с 1/II 1939 г. был У.Гаджибейли⁹. Видимо, даже и ему сохранить факультет не удалось.

¹ ЦГАЛИ им.С.Мумтаза Азербайджанской Республики; ф.№ 329; оп.№ 1; ед.хр.№ 42; л.6. Гроссман Я.-хормейстер оперного театра.

² ЦГАЛИ им.С.Мумтаза Азербайджанской Республики; ф.№ 329; оп.№ 1; ед.хр.№ 39а; л.10.

³ ЦГАЛИ им.С.Мумтаза Азербайджанской Республики; ф.№ 329; оп.№ 1; ед.хр.№ 39; л.13.

⁴ ЦГАЛИ им.С.Мумтаза Азербайджанской Республики; ф.№ 329; оп.№ 1; ед.хр.№ 35; л.136

⁵ ЦГАЛИ им.С.Мумтаза Азербайджанской Республики; ф.№ 329; оп.№ 1; ед.хр.№ 39; л.66.

⁶ Там же; л.229.

⁷ Там же; л.9.

⁸ Там же; л.214.

⁹ Там же; л.214.

Одну из причин закрытия дирижерского факультета следует искать в **отсутствии педагогического состава** по многим предметам, например, по ритмике, по изучению инструментов симфонического, духового оркестра и оркестра народных инструментов, по инструментовке и практической оркестровке¹. При всем этом в АГК 1938-39 учебный год на I курс дирижерского отделения было принято 5 человек, а на следующий учебный год – двое².

Определенный исторический интерес вызывает документ, датированный январем 1940 года, в котором сообщается, что «в ускоренной подготовке кадров дирижеров в ВУЗ зачисляются следующие лица: 1) Керимова Рахилья; 2) Наджафова Окюма; 3) Набиев Мамед; 4) Кадымова Бильгейз; 5) Кулиев Али Ага; 6) Ханмамедов Гаджи; 7) Маилян Эльза; 8) Эльдарова Амина»³. Как мы видим, среди имен восьми студентов, есть имена в будущем известных музыкальных деятелей Азербайджана, в т.ч. народного артиста Азербайджана, композитора Г.Ханмамедова; кандидата искусствоведения, музыковеда Эльдаровой А.; имя Наджафовой О. – в будущем известной исполнительницы на таре, автора ряда популярных песен и др. Согласно шкале успеваемости в подготовительной группе дирижеров от 21 марта 1940 года, где, кстати, отмечено 6 человек (уже нет Кулиева М. и Маилян Э.), оценки выставлялись по трем предметам – гармония, теория и сольфеджио. Отметим, что в результате отбора, на дирижерский факультет был принят только 1 человек, сдавший экзамены лучше остальных – это Эльдарова Амина Мейраб гызы (документ подписан в июле 1940 года)⁴.

Из всего сказанного следует, что **к моменту создания хора филармонии, и даже после этого, в консерватории параллельно предпринимались попытки к ускоренной подготовке национальных дирижерских кадров, в функцию которых входило и руководство хором.**

¹ ЦГАЛИ им.С.Мумтаза Азербайджанской Республики; ф.№ 329; оп.№ 1; ед.хр.№ 41; л.4-5.

² Там же; л.15.

³ ЦГАЛИ им.С.Мумтаза Азербайджанской Республики; ф.№ 329; оп.№ 1; ед.хр.№ 43; л.5.

⁴ ЦГАЛИ им.С.Мумтаза Азербайджанской Республики; ф.№ 329; оп.№ 1; ед.хр.№ 43; л.103.

Таким образом, У.Гаджибейли ясно осознавал, что для развития хорошего исполнительского искусства в Азербайджане необходим профессиональный хормейстер. Он предпринимает неоднократные попытки пригласить в Баку высококвалифицированного специалиста, о чем свидетельствует ряд архивных документов. В частности, интерес представляет письмо в Дирекцию АГФ от 5 октября 1939 года от А.А.Воронцова, художественного руководителя крымского национального ансамбля и хормейстера Радиокомитета в Симферополе. В нем он пишет о том, что в Управлении по делам искусств при СНК СССР он узнал, что АГФ нуждается в ответственном ведущем работнике по хору и его интересуют условия приглашения¹. Однако Уз.Гаджибейли не торопится согласиться на предложение А.А.Воронцова. Более того, из письма, отправленного 22 октября 1939 года из Управления по делам искусств при СНК СССР следует, что Уз.Гаджибейли направляет запрос о А.А.Воронцове в Москву², на что ему отвечают, что А.Воронцов «квалифицированный хормейстер. Однако по своему возрасту (ему 57 лет) и еще больше, по состоянию здоровья, мы не считаем целесообразным его направление к Вам»³. Более того, воспользовавшись своим пребыванием в Москве, Уз.Гаджибейли лично знакомится с А.Воронцовым и после беседы с ним окончательно решает, что его приезд в Баку нецелесообразен. Узеир бек хотел пригласить молодого, способного и энергичного профессионала и, по всей вероятности, при личной встрече с А.Воронцовым он, реально представил, что ему со столь тяжелой работой, как становление высокопрофессионального хора, не справиться. Кстати, в том же письме сообщается, что в Управлении примут все меры для того, чтобы в Москве или Ленинграде подобрать для Баку *«молодого, энергичного и опытного хормейстера»*⁴, что подтверждает наше предположение.

* * *

¹ ЦГАЛИ им.С.Мумтаза Азербайджанской Республики; ф.№ 347; оп.№ 1; ед.хр.№ 10; л.33 (рукопись).

² Там же; л.32.

³ Там же; л.26.

⁴ Там же.

В июне 1940 года ранее существующий этнографический (тюркский) хор и танцевальный коллектив АГФ были реорганизованы в «Ансамбль песни и пляски», в связи с чем была начата работа по организации Хоровой капеллы. Об этом свидетельствует Приказ № 124 от 19 сентября 1940 года по Управлению по делам искусств при Совнаркомех АзССР.¹

В том же 1940 году по приказу Управления по делам искусств при СНК АзССР был издан указ о создании в Азербайджане **первой Хоровой капеллы**. Приведем этот документ полностью:

«Приказ № 784
по управлению по делам искусств при СНК Азерб.ССР
от 21 сентября 1940 г.

§ 1

т.Гаджибеков Узеир с 21/IX-40 г. – назначить художественным руководителем хоровой капеллы АГФ им.М.Магомаева.

§ 2

Для подбора кадров капеллы, создать комиссию в следующем составе:

1. Гаджибеков Узеир (Председатель)
2. Н.Романовский (Секретарь)
3. Бюль-Бюль
4. Вайнштейн
5. Г.Салахов
6. Налбандян
7. Заманов

Комиссии приступить к работе с 25/IX с.г.

Начальник Управления по делам искусств при СНК АзССР
Мирза Ибрагимов»¹.

Как видно из документа, **художественным руководителем хоровой капеллы был назначен У.Гаджибейли**, чьи заслуги в области развития музыкальной культуры в целом и в плане развития хорового исполнительского искусства в Азербайджане не подлежали сомнению. Кроме того, сам факт того, что Председателем Комиссии по созданию капеллы был избран У.Гаджибейли, подчеркивает важность нового начинания и всю серьёзность подхода к этой проблеме как со стороны самого У.Гаджибейли, так и со стороны Управления по делам искусств при СНК АзССР.

¹ ЦГАЛИ им.С.Мумтаза Азербайджанской Республики; ф.347; оп. №1; ед.хр.№ 1; л.24.

Секретарем этой комиссии был назначен Николай Вениаминович Романовский, прибывший в республику из Ленинграда, профессиональный дирижер-хормейстер. Н.В.Романовский был выпускником Ленинградской консерватории и несмотря на относительную молодость (он 1910 года рождения), он был уже достаточно опытный специалист. Нужно сказать, что впоследствии, Н.В.Романовский стал одним из ведущих преподавателей кафедры хорового дирижирования Ленинградской Консерватории им. Н.Римского-Корсакова. Также он автор широко известного «Хорового словаря», являющегося настольной книгой каждого молодого специалиста. Забегая вперед отметим также, что в последствии Н.В.Романовский неоднократно приезжал в Азербайджанскую консерваторию в качестве Председателя Государственной экзаменационной комиссии по хоровому дирижированию.

Что касается Хоровой капеллы Азербайджана, то следует отметить следующее: Н.В.Романовский был первым профессиональным хормейстером не только капеллы, но и в нашей республике в целом. Сам факт его приезда вселял большие надежды и сулил хорошие перспективы для развития хоровой культуры Азербайджана. **На Н.Романовского были возложены основные рабочие функции в капелле**, т.к. У.Гаджибейли ввиду своей большой занятости не мог уделять достаточно внимание работе с капеллой.

Кроме У.Гаджибейли и Н.Романовского, в комиссию входил выдающийся певец и непревзойденный мастер вокала Бюльбюль, что также подчеркивает важность этого начинания. В состав комиссии входил и Г.Салахов, руководитель ансамбля песни и пляски, проработавший до расформирования Азгосхора художественным руководителем этого коллектива.

В работе комиссии принял участие молодой, начинающий композитор М.Р.Вайнштейн, который был назначен заместителем художественного руководителя капеллы. Т.И.Налбандян был педагогом Азербайджанского

¹ ЦГАЛИ им.С.Мумтаза Азербайджанской Республики; ф.№ 347; оп.№ 1; ед.хр.№ 12; стр.26.

Государственного училища по вокалу. Кроме того, он вместе с рядом других преподавателей входил в число педагогов по постановке голоса (индивидуально) на курсах повышения квалификации артистов сначала Азгосхора, позже ансамбля песни и пляски, и, наконец, артистов капеллы. А.Заманов был на тот период директором АГФ.

Т.о., состав комиссии был подобран самым тщательным образом и состоял из лиц, являющихся авторитетными музыкантами и музыкально-общественными деятелями Азербайджана начала 40-х годов. Все это подчеркивает продуманность и логическую стройность документа.

Интересно заметить, что параллельно с приказом о создании Хоровой капеллы в тот же день (21 сентября) Управление по делам искусств при СНК АзССР издает другой приказ – «О мерах по улучшению подготовки национальных кадров вокалистов». Это объясняется тем, что основная задача в деле развития хорового исполнительского искусства в Азербайджане по-прежнему упиралась в проблему подготовки профессиональных вокалистов не только для солирующего пения, но и для пения в хоре. В этом приказе под пунктом № 3 мы читаем: «... Предложить дирекции Азгосмузучилища и Кировабадского музучилища, открыть с 1 октября с.г. хоровое отделение»¹. Связав эти документы, мы видим, что вместе с созданием хоровой капеллы, возникает необходимость создания для нее т.н. «производственной базы». Далее, в «Практических предложениях АГК по подготовке национальных кадров вокалистов в республике» от 25 сентября 1940 отмечено:

«1. Все более и более возрастающая потребность в кадрах вокалистов – азербайджанцев всех жанров, в особенности оперного и хорового уклона [выделено мною – Л.М.], требует принять чрезвычайно срочные меры по подготовке таковых. Достаточно указать, что потребность одного Баку выражается цифрой 300 человек, в то время, как в системе музыкальных учебных заведений учится не более 30 человек [имеются в виду вокалисты - Л.М.]

2. В целях ускорения темпа подготовки кадров вокалистов, необходимо принять чрезвычайно срочные меры в нижеследующем:

...г) как известно, хор имеет огромное значение в смысле привлечения к себе массы вокалистов. Из хора же выходят солисты. В силу этого предусмотреть в сметах на 1941 год организацию хорового отдела в музыкальных училищах – по Баку на 60 человек, по

1 «Azərbaycan arxiv»; № 2-3 (25-26); Б.; 1985; с.162.

Кировабаду – 40 человек, по Агдашу, Шуше, Нухе и Нахичивани – по 25 человек [подчеркнуто мною-Л.М.]. Поручить вокальному факультету АГК в кратчайший срок составить учебно-производственную программу для организуемых хоров. Поручить начальнику музыкально-учебных Управления по делам искусств при СНК АзССР обеспечить районные музыкальные школы педагогами для преподавания по этой программе [подчеркнуто мною – Л.М.]»¹.

Однако, как видно из документа под понятием «открытия хорового отделения» в первую очередь предполагалось создание студенческих хоров, подготовка артистов хора. Вопрос о подготовке профессиональных дирижеров-хормейстеров еще не предусматривался. Что касается подготовки вокалистов для капеллы, то в Приказе № 865 от 19 октября 1940 года мы читаем:

«§ 1. Для подготовки вокалистов-исполнителей капеллы АГФ, поручить дирекции АГК организовать специальные курсы по капелле.

§ 2. Поручить АГК и АГФ разработать и представить на утверждение учебный план курсов, со всеми связанными мероприятиями по организации курсов...»².

Т.о. становится ясным, что **не только филармония, но и консерватория принимали самое активное участие в подготовке вокалистов для капеллы.**

Чуть позже, а именно 2 ноября 1940 года (согласно приказу № 902 Управления по делам искусств), курсы по подготовке вокалистов-исполнителей открываются не при АГК, а при Филармонии. По всей видимости, это связано с тем, что определенная система там уже была выработана Уз.Гаджибейли ранее, ещё в 1936 году, когда создавался первый государственный хор при Филармонии. Учебный план и программу курсов требовалось представить не позднее 5 ноября³. Согласно этому документу, Уз.Гаджибейли, также, как и было при Азгосхоре, предполагал сам контролировать учебный процесс в капелле. Обратим внимание на то, что большая занятость Уз.Гаджибейли не помешала ему с особым вниманием отнестись к формированию этого коллектива.

В результате тщательного отбора был сформирован состав капеллы, состоящий из 54 хористов, концертмейстера Джамили Мурадовой - одной из

¹ Там же; с. 162-163.

² ЦГАЛИ им.С.Мумтаза Азербайджанской Республики; ф.329; оп.1; ед.хр.№ 42; л.23.

первых выпускниц-пианисток АГК, и хормейстера Н.В.Романовского¹. При всем том, что 54 человека – это довольно относительно число певцов подобного коллектива, данное количество участников – идеальный вариант классического состава большого академического хора. В схематическом виде состав капеллы возможно представить следующим образом:

I Сопрано – 6 чел.		
	Soprano – 12 чел.	
II Сопрано – 6 чел.		всего женских голосов 24 чел.
I Альты – 6 чел.	}	Alt – 12 чел.
II Альты – 6 чел.		
I Тенора – 6 чел.	}	Tenor – 12 чел.
II Тенора – 6 чел.		
Баритоны – 6 чел.	}	Bass – 18 чел.
Басы 8 чел.		
Октависты – 6 чел.		
		всего мужских голосов 30 чел.
		Всего – 54 чел.

Такому составу хора под силу исполнить практически любое произведение из мировой музыкальной литературы.

Отобранный комиссией во главе с У.Гаджибейли состав капеллы требует своего комментария. Скажем, среди 54 хористов с высшим образованием был всего 1 человек - Бехбутова Пери Лютфали гызы, которая впоследствии долгие годы преподавала в Азгосмузучилище, где вела класс сольного пения. 16 человек были со средним образованием, а остальные – с начальным. Есть даже 1 неграмотный, но, по-видимому, он обладал прекрасными голосовыми данными. Таким образом, **мы видим, что хористы капеллы, в целом, не были высокопрофессиональными музыкантами, но критерий их отбора в**

³ ЦГАЛИ им.С.Мумтаза Азербайджанской Республики; ф.329; оп.1; ед.хр.№ 43; л.194.

¹ ЦГАЛИ им.С.Мумтаза Азербайджанской Республики; ф.№ 347; оп.№ 1; ед.хр.№ 20; стр.109.

основном ориентировался на природные вокально-исполнительские возможности. Обратим внимание и на то, что набор певцов был произведен заново; из бывшего состава Азгосхора сюда перешла только Мамедбейли Сима, о которой мы говорили выше.

В первые месяцы своего существования капелла не была запланирована в концертах АГФ и находилась в стадии первоначального формирования. Но по мере роста своей активности, творческой и профессиональной подготовительной работы, она очень скоро начала подключаться к программам филармонических концертов.

Первые свои концерты капелла дала уже в апреле 1941 года¹. За первое полугодие 1941 года капелла дала 11 концертов со своей собственной программой. Документально подтвержденный репертуар капеллы того периода убедительно свидетельствует об основных задачах, преследуемых руководителями коллектива, а именно – сформировать репертуарную политику азербайджанского государственного хорового коллектива на основе её доступности для всех слоев населения и максимально возможного жанрового разнообразия:

- «1. Александров – Гимн партии (т. Лебедева-Кумача)
2. У.Гаджибеков – Комсомолка (т. Ордубади)
3. А.Зейналлы – Арас (т.Р.Рзы)
4. Россини – хор швейцарцев из оперы «Вильгельм Телль» (перевод на аз.яз. Р.Рзы)
5. Шохин – «Мой муженька работешенька» (обработка русской народной песни)
6. Чайковский – «Ночевала тучка золотая» (т.Лермонтова)
7. Рубинштейн – хор девушек из оперы «Демон» (перевод на аз.яз. М.Рагима)
8. У.Гаджибеков – Гимн (т. Р.Рзы)
9. Шуман – Цыгане (перевод на аз.яз. Р.Рзы)...»¹

Приведенный репертуар свидетельствует о **трех основных тенденциях**, которые определила капелла в своей творческой деятельности. **Первая – это небольшие произведения песенного характера, прежде всего азербайджанских композиторов. Вторая – несложные произведения русских композиторов. И, наконец, третья – хоры из классической, в том**

¹ ЦГАЛИ им.С.Мумтаза Азербайджанской Республики; ф.№ 347; оп.№ 1; ед.хр.№ 29; стр.186.

числе оперной литературы. Особое внимание следовало бы обратить на то, что эти хоры – хор швейцарцев из оперы «Вильгельм Телль» Россини, хор девушек из оперы «Демон» А.Рубинштейна, хор «Цыгане» Шумана – разучивались и исполнялись на **азербайджанском** языке. Этот факт говорит о большой прозорливости руководителей коллектива. Безусловно, это было абсолютно правильным решением. Конечно, классические хоровые (музыкальные) произведения нужно исполнять на том языке, на котором они созданы, в переводе мелодия и текст могут потерять взаимосвязь. Тем не менее в данном случае, когда основная цель - это пропаганда хорового исполнительства и хорового искусства вообще, исполнение этих классических произведений на родном языке той республики, где ведет свою творческую деятельность данный хоровой коллектив, вполне оправдано. Всё это делалось для того, чтобы приобщить азербайджанскую публику вообще, и артистов хоровой капеллы в частности, к классическому хоровому репертуару. В данном случае и У.Гаджибейли, и Н.Романовский нашли единственно верное решение.

Кроме того, известно, что для того, чтобы облегчить артистам капеллы работу в хоре, как, например, процесс ежедневного распевания перед репетициями, **У.Гаджибейли сочинял мелодии распевов на материале коротких мотивов из азербайджанских народных песен или из популярных сочинений азербайджанских композиторов.** Что, в свою очередь, позволяло артистам хора было гораздо легче осваивать процесс работы в профессиональном хоровом коллективе.

Помимо этого, как уже отмечалось выше, **для певцов капеллы был также разработан учебный план.** Ознакомимся с педагогическим составом курсов при Азгосфилармонии:

1. Ахундова Иззет Алиевна – зав. курсами (1907 г.р., обр. среднее, раб. с 9/X-38 г.)
2. Алиев Ахад - педагог (уволен в 1958 г.) (обр. среднее, раб. 1/V-39 г.)
3. Амиров Фикрет Джамиль ог. – педагог (1922 г.р., обр. среднее, раб. с 8/XII-40 г.)
4. Абдуллаев Исмаил Мамед ог. – педагог (раб. с 5/XI-39 г.)
5. Гасанова Джаваир Ибрагим к. – педагог (1915 г.р., обр. среднее, уволена в 1956 г.)

¹ Там же.

6. Джавадов Мамед Керим ог. – педагог (1912 г.р., обр. среднее, раб. с 22/X-40 г.)
7. Исрафилзаде Абдул Ахад ог. – педагог (1915 г.р., обр. среднее, раб. с 1/X-40 г.)
8. Исмаилов Мамед Салех Джалил ог.–педагог (1912 г.р, обр. среднее, раб. с 2/X-40г.)
9. Лившиц Нина Григорьевна (основной работник Азгосмузучилища)
10. Каутова Мария Яковлевна (основной работник Азрадиокомитета)
11. Меликов Хосров Мелик Гусейн ог. – (Азрадиокомитет)
12. Налбандьян Тигран Иванович – (Азгосмузучилище)
13. Полуянова Ксения Яковлевна (Азгосмузучилище)
14. Ханмамедов Гаджи Дадаш оглы – (работник Госоперы)»¹

Из данного документа следует, что профессиональный уровень педагогического состава курсов капеллы был достаточно высок. В числе преподавателей фигурируют имена молодых музыкантов, которые впоследствии стали яркими представителями азербайджанской музыкальной культуры. В первую очередь – это Фикрет Амиров – выдающийся азербайджанский композитор, чье творчество занимает особое место в истории музыкальной культуры Азербайджана XX века. Исмаилов Мамедсалех – крупный ученый-музыковед, ученик Уз.Гаджибейли, глубоко изучивший и развивший теорию ладов азербайджанской музыки устной традиции, основы которой заложил Узеир бек в своем труде «Основы азербайджанской народной музыки». Также хотелось бы выделить имя А.Исрафилзаде, который впоследствии стал известным азербайджанским дирижером.

Занятия в капелле по индивидуальной постановке голоса проводились Леонидовой П.Р., Полуяновой К.Я. и Колотовой М.А.² и др. М.А.Колотова работала на вокальной кафедре АГК с начала 30-х годов и была одним из ведущих педагогов сольного пения. Впоследствии профессор М.А.Колотова подготовила огромное число замечательных певцов и педагогов, наиболее известными из которых являются Народная артистка СССР Франгиз Ахмедова, и Заслуженный работник культуры Азербайджана Эльмира Кулиева, полностью посвятившая себя педагогической деятельности.

¹ ЦГАЛИ им.С.Мумтаза Азербайджанской Республики; ф.№ 347; оп.№ 1; ед.хр.№ 18; л.113.

² ЦГАЛИ им.С.Мумтаза Азербайджанской Республики; ф.№ 347; оп.№ 1; ед.хр.№ 28; л.14.

Полуянова К.Я. долгие годы проработала иллюстратором курса «музыкальной литературы» в Азгосмузучилище, а с середины 50-х годов работала педагогом вокальной кафедры АГК.

Кроме занятий по постановке голоса с артистами капеллы было запланировано и изучение музыкально-теоретических предметов. Для воспитания музыкального кругозора хористов с ними изучали «Музыкальную Грамоту» и «Историю музыки». «Музыкальную грамоту» преподавали талантливый композитор Г.Гусейнли, А.Исрафилзаде и Ф.Зейналова, которая была ученицей Уз.Гаджибейли еще в Азербайджанской Тюркской Музыкальной Школе. Ф.Зейналова была одной из первых музыковедов-теоретиков Азербайджана; впоследствии она многие годы была директором 1-ой музыкальной школы г.Баку.

Т.о., процесс повышения квалификации артистов капеллы с самого начала проходил весьма активно и целенаправленно. Кроме того, плодотворной творческой деятельности капеллы немало способствовал высокий профессиональный уровень дирижера-хормейстера Н.В.Романовского. За довольно короткий срок ему удалось завоевать большой авторитет как среди артистов капеллы, так и в кругу музыкальной общественности нашей республики. Результатом его работы был показатель достаточно высокого уровня подготовки и проведения концертов хоровой капеллы. Н.В.Романовским была заложена фундаментальная основа для дальнейшего развития и совершенствования профессионального хорового исполнительского искусства в республике.

Здесь было бы уместным обратиться к архивным материалам Союза композиторов Азербайджана, к интересующему нас протоколу от 16 июня 1941 года – «Прослушивание новых произведений композиторов на Заседании Правления СК АзССР». На этом заседании присутствовали: У.Гаджибейли (Председатель Правления СК), Г.Бурштейн, М.Вайнштейн, М.Криштул, Б.Зейдман, О.Никольская, З.Стельник, А.Бадалбейли и др. композиторы, а

также хормейстер капеллы Н.Романовский¹. В документе отмечается, что на заседании Правления СК прослушивались «обработки народных песен для капеллы АГФ композитора Криштула М., Итяксова И. и Б.Зейдмана, а также сочинения М.Насирбекова для ансамбля песни и пляски»². И если обработки народных песен М.Криштула и Б.Зейдмана в целом были одобрены, то 4 обработки для хора Итяксова И. встретили неодобрение со стороны членов Правления. По этому вопросу на заседании выступили Уз.Гаджибейли, Н.Романовский и А.Бадалбейли. Они отметили, что «обработка выбранных народных песен носит характер примитивной обработки хоральных пьес и нисколько не соответствует содержанию выбранных песен, построенных на азербайджанских ладах»³. Сочинения для «Ансамбля песни и пляски» М.Насирбекова было решено предложить доработать. Все это говорит о том, что Уз.Гаджибейли высоко ценил мнение Н.Романовского и вместе с ним целеустремленно стремился подвести азербайджанских композиторов к развитию хорового жанра на самом высоком профессиональном уровне, избегая формального подхода к проблеме.

К сожалению, столь необходимое для развития хоровой культуры Азербайджана начинание было прервано общенародной трагедией – 21 июня 1941 года началась Великая Отечественная война. Работа во многих музыкальных коллективах, а также в хоровой капелле была прервана. Многие артисты капеллы, в том числе и сам Н.В.Романовский, были мобилизованы на фронт. Отметим, что руководство АГФ неоднократно ходатайствовало перед вышестоящими инстанциями с просьбой о предоставлении хормейстеру капеллы Н.Романовскому брони. Об этом свидетельствуют архивы АГФ:

«Заместителю начальника управления
по делам искусств при СНК АзССР
т.Асланову
от 11/VII-41 года.

¹ Обратим внимание на то, что в составе комиссии только два азербайджанца – сам Узеир бек и А.Бадалбейли.

² ЦГАЛИ им.С.Мумтаза Азербайджанской Республики; ф.№ 254; оп.№ 1; ед.хр.№ 20; л.62-63.

³ Там же; л.62.

Хормейстер капеллы Романовский Николай Вениаминович мобилизован в качестве рядового в N-скую часть войск НКВД.

По таблице № 19 от 12/VII-1940 г. на т.Романовского распространяется отсрочка по броне. [выделено мною-Л.М.]

Ввиду того, что Романовский является специалистом, приглашенным из Ленинграда и без него работа в капелле очень страдает [выделено мною-Л.М.], просим ходатайствовать перед штабом войска НКВД об откомандировании т.Романовского в наше распоряжение.

ВРИО директора АГФ
Управделами

Рагимов
Дукельская»¹.

Усилия руководства АГФ и непосредственного художественного руководителя капеллы У.Гаджибейли не увенчались успехом, ряд подобных ходатайств не был удовлетворен.

Однако значительно сокращенный состав хоровой капеллы продолжал существовать. Хормейстером капеллы стал один из педагогов учебных курсов по повышению квалификации Ахад Гусейн оглы Исрафилзаде. Чуть позже, с 1/XI-41 г. им стал З.Стельник, композитор и музыковед². После окончания войны, а именно 19/VII-1945 года З.Стельник был назначен музыкальным редактором АГФ, но по совместительству он оставался артистом капеллы³. Позже хормейстером капеллы вновь стал Исрафилзаде А.Г.

За время войны не было возможности значительно обогатить репертуар. Однако заметно сократившийся коллектив капеллы достаточно часто выступал. Тематика репертуара была, в основном, военно-патриотическая. Заметим, что в эти годы азербайджанские композиторы пишут немало сочинений для хора, причем важно, что пишут и для капеллы, и для Ансамбля песни и пляски. Об этом свидетельствует ряд архивных документов, в т.ч. Протокол №30 Заседания Правления Союза Композиторов Азербайджана, возглавляемого У.Гаджибейли от 28/VIII 1941 года, на котором были прослушаны новые произведения для коллективов и ансамблей АГФ. Среди списка прослушанных сочинений мы находим:

«...В исполнении капеллы:

¹ ЦГАЛИ им.С.Мумтаза Азербайджанской Республики; ф.№ 347; оп.№ 1; ед.хр.№ 29; л.207.

² ЦГАЛИ им.С.Мумтаза Азербайджанской Республики; ф.№ 347; оп.№ 1; ед.хр.№ 29; л.271.

³ Там же, л.112.

1. Чагрыш – (муз. У.Гаджибекова, сл. С.Алиевой)
2. На фронт – (муз. С.Рустамова, сл. М.Рагима)»

В исполнении ансамбля песни и пляски:

1. Краснофлотцы (муз. С.Рустамова, сл. М.Рагима)
2. Клятва (муз. Дж.Джангирова, сл. С.Рустама)
3. Краснофлотская (муз. С.Гаджибекова, сл. О.Сарывелли)...»¹

В этой связи обратим внимание на то, что со дня основания в 1940 году Ансамбля песни и пляски, активную хормейстерскую деятельность в коллективе вел Дж.Джангиров. Не удивительно, что именно он пишет значительное число хоровых сочинений для этого ансамбля. Например, из Протокола №35 Заседания Правления СК Азербайджана от 5/XI 1941 года мы узнаем, что на Правлении были прослушаны сразу 4 сочинения для хора и ансамбля инструменталистов Дж.Джангирова, среди которых «Песня о Баку» (сл. М.Рагима), «Песня об Октябре» (сл. М.Рагима) и др.²

На следующем Заседании Правления СК Азербайджана, прошедшем 15/XI – 1941 года состоялось прослушивание кантаты «За родину» для хора, оркестра и соло К.Караева.³ О строгости отбора и тщательном анализе сочинений свидетельствует постановление заседания: «...Кантату считать приемлемой для исполнения. Предложить автору в отдельных местах пересмотреть и корректировать – при переходе на вступление хора переменить ритм, в финале гармонизацию несколько освежить, последнее предложение закончить на «шур»...»⁴

Отметим также материалы Протокола №38 Заседания Правления СК Азербайджана от 7/XII 1941 года, где были прослушаны сочинения для хора, голоса и оркестра «Vətən uğrunda» и «Песня о Баку» Р.Гаджиева⁵. Характерно, что в постановлении заседания отмечается: «...обе песни считать приемлемыми,

¹ ЦГАЛИ им.С.Мумтаза Азербайджанской Республики; Ф.254, оп.1, ед.хр.20; л. 84.

² Там же; л. 94.

³ Там же; л. 96.

⁴ Там же

⁵ Там же; л. 99.

но прежде чем разрешить к исполнению представить тов. У.Гаджибекову на проверку как музыку, так и подтекстовку...[выделено мною – Л.М.]»¹.

Т.о., можно заключить, что несмотря на ограниченные исполнительские возможности коллективов, У.Гаджибейли старался держать хоровое исполнительское искусство в республике под своим пристальным вниманием и в тяжелые военные годы. Между тем, после Декады музыки республик Закавказья 1944 года, встал вопрос о возрождении капеллы, которая к концу войны фактически перестала существовать как высокопрофессиональный хоровой академический коллектив. Архивные материалы освещают план работы АГФ по реконструкции музыкальных коллективов. Особо нас заинтересовали вопросы касающиеся капеллы. Ознакомимся с этой информацией более подробно:

«АГФ им.М.Магомаева по постановлению СНК и ЦККП(б) Азербайджана «Об итогах декады музыки республик Закавказья».

...2. Капелла:

- а) для отбора вокалистов в капеллу создать специальную комиссию.
- б) поставить перед Управлением по делам искусств вопрос об освобождении из Армии бывшего хормейстера капеллы Романовского.
- в) обратиться в отдел музыкальных учебных заведений Управления по делам искусств (т.Мусаев) и к директорам Музыкальных учебных заведений г. Баку с просьбой направить в Филармонию наиболее пригодных для исполнения в капелле учащихся вокалистов, согласно указания т.Рахимова о наличии из их числа 64 подходящих человек.
- г) поставить перед дирекцией Госоперы и Управления по д/и вопрос об обратном переводе в филармонию артистов капеллы, временно направленных в госоперу для усиления их хора.
- д) Возвратить в капеллу занятых в настоящее время в хоре ансамбля песни и пляски артистов капеллы.
- е) Поставить перед управлением по управлению по д/и вопрос о приглашении на равных основаниях с симфоническим оркестром из других городов дефицитные мужские голоса (басы, тенора).
- ж) Восстановить ранее существующие курсы повышения квалификации для артистов капеллы.
- з) Привлечь азербайджанских композиторов к созданию новых произведений и обработок азербайджанских народных песен для капеллы с внедрением многоголосия (полифонии) на основе азербайджанских ладов»².

Из всего этого следует то, что положение капеллы за годы войны было крайне тяжелым. Многие артисты капеллы были отправлены на фронт,

¹ Там же.

² ЦГАЛИ им.С.Мумтаза Азербайджанской Республики; ф.№ 347; оп.№ 1; ед.хр.№ 33; л.136.

несколько человек были записаны в народное ополчение¹. Кроме того, для усиления составов хора Государственной оперы и Ансамбля песни и пляски артисты капеллы были распределены в эти музыкальные коллективы. В результате этого к концу войны капелла, как полноценный художественный коллектив, практически была не в состоянии самостоятельно функционировать.

Это подтверждает и художественно-производственный отчет о деятельности АГФ за 1944 год: «...В составе АГФ имеются:...1. Симфонический оркестр, 2. Оркестр народных инструментов, 3. Ансамбль песни и пляски, 4. Ансамбль сазисток, 5. Струнный квартет, 6. Солисты»². Среди перечисленных музыкальных коллективов хоровой капеллы нет.

После окончания войны Н.В.Романовский возвращается в Ленинград. **Только лишь в 1947 году была предпринята попытка воссоздать капеллу.** Хормейстером капеллы был назначен М.Н.Кононенко. Известно, что с 1945 года М.Кононенко был художественным руководителем и главным дирижером Молдавской Государственной капеллы «Дойна»³. В плане возрождения коллектива в азербайджанской капелле предстояла большая и трудоёмкая работа. По-видимому, именно в силу этого, М.Кононенко проработал в Баку всего 1,5 месяца, не взяв на себя столь тяжёлое бремя ответственности. Позже капеллу возглавил Я.А.Абрамис. Будучи способным музыкантом, он, однако, не обладал профессиональными хормейстерскими навыками, что значительно тормозило творческий процесс в коллективе.

Кроме того, в 1948 году безвременно скончался У.Гаджибейли. Коллектив потерял заинтересованную поддержку в его лице. Восстановить работу в коллективе на соответствующем уровне, а именно по системе У.Гаджибейли, Я.Абрамису было очень сложно. К сожалению, на тот период в Баку не было профессиональных хормейстеров, а после отъезда Я.Абрамиса из республики коллектив капеллы вовсе распался, и её вынуждены были

¹ За 4 года войны АГФ было отправлено на фронт 85 человек, из них из Азгосхора и капеллы 24 человека. (Из отчета от 31/V-1945). ЦГАЛИ им.С.Мумтаза Азербайджанской Республики; Ф.347; оп.1; ед.хр.34; л.81.

² ЦГАЛИ им.С.Мумтаза Азербайджанской Республики; Ф.347; оп.1; ед.хр.33; л.143.

³ Nəbibov Y.; Xorşünaslıq (dərs vəsaiti); B.; 1998; c.136.

ликвидировать. Т.о., ни М.Кононенко, ни Я.Абрамису не удалось справиться с поставленной перед ними задачей. Более того – им не удалось сохранить столь с большим трудом созданный коллектив. **В итоге, воссозданная после реконструкции в 1947 году капелла, просуществовав 2,5 года, к 1950 году окончательно распалась.** Повторим, что одной из основных причин её распада было не отрицание этого вида музыкального искусства азербайджанским слушателем и исполнителем, а отсутствие на тот период в республике профессионального хормейстера.

Сложившаяся в республике довольно сложная ситуация, при которой хоровому искусству, активно развивающемуся лишь с начала XX века, грозила серьезная опасность. По этому поводу выдающийся азербайджанский дирижер и композитор Ниязи писал: «Плохую услугу оказала нашей музыке ликвидация созданного Узеиром Гаджибековым Азербайджанского Государственного хора, концерты которого во время декады азербайджанского искусства в Москве прошли с большим успехом. В 1950 году ликвидирована также и государственная капелла. Фактически в нашей республике сейчас нет хорового коллектива, способного пропагандировать многоголосное пение»¹.

Тем не менее, за время своего существования **капелла немало сделала для пропаганды хорового творчества азербайджанских композиторов, для воспитания восприятия широкой аудиторией новых для азербайджанской музыки хоровых жанров.** Именно для этого коллектива были написаны разные по жанру и образному содержанию высокоталантливые произведения азербайджанских композиторов. Среди них миниатюры - «Осень» К.Караева (на сл. Низами); «Еу, gül» (на сл. Низами) и «Девушка, собирающая яблоки» (на сл. М.Рагима) Дж.Гаджиева; вокально-симфоническая поэма «По ту сторону Аракса» Дж.Джангирова; оратория, посвященная Сталину Дж.Гаджиева; торжественные кантаты, посвященные Сталину С.Алескерова, А.Аббасова и А.Бадалбейли и др.

¹ Ниязи; За развитие хорового искусства в Азербайджане; Газ. «Бакинский рабочий»; 10 декабря 1954 года.

В начале 50-х годов в республике заново остро встал вопрос об отсутствии профессионального хорового коллектива. Подтверждают сказанное и некоторые выдержки из материалов IV Пленума Союза Композиторов Азербайджана, состоявшегося 13 апреля 1951 года: «Ликвидация хоровой капеллы уже приводит к серьезному отставанию жанра хоровой музыки (...) капелла являлась растущим коллективом и ее нужно было всемерно и терпеливо укреплять (...) ныне существующий хор Радиокomiteта – малочисленен; специфика его состава и характер работы не позволяет пока осуществить крупные хоровые произведения. Сейчас хор комитета Радиоинформации увеличился до 45 человек, и предполагается дальнейшее увеличение до 60 человек. Это мероприятие Комитета Радиоинформации надо всячески приветствовать. При разумном подборе кадров для этого хора, этот коллектив в определенной степени сумеет восполнить прорыв, полученный ликвидацией Государственной хоровой капеллы»¹, - отмечал в своем выступлении Сеид Рустамов, возглавлявший тогда Союз композиторов Азербайджана. (Заметим, что с 1944 по 1969 годы хор Республиканского Радиокomiteта возглавлял Джангир Джангиров, талантливый композитор и блестящий знаток тонкостей хорового искусства).

Относительно ликвидации капеллы на IV Пленуме СК Азербайджана высказался также Шамси Бадалбейли, бывший на тот период руководителем Ансамбля песни и пляски. По его мнению, одной из причин распада капеллы являлось отсутствие необходимого количества сочинений, написанных азербайджанскими композиторами для этого коллектива². Обратимся к списку произведений, написанных азербайджанскими композиторами в 1951 году и прозвучавших на прослушивании в СК Азербайджана 23 октября 1951 года. Из него следует, что при всех сложившихся трудностях, композиторы всё же обращались к хоровому жанру:

² Там же; л. 57.

- «1. Алескеров С. – 1. «Поэмы о Ленине» для соло, хора и симфонического оркестра (слова – Фазли Герая). Совместно с Дж.Джангировым.
2. «Песня о пограничниках» для хора с фортепиано (сл. Ф.Герая)
3. «Пионерская песня» для хора в сопровождении группы симфонического оркестра (сл. Э.Талыта) ...
3. Багиров З. - 1. Песня «Vətən mahnısı» для хора с симфоническим оркестром (сл. Э.Абасова)
4. Гаджибеков З., Багиров З.- Кантата посвященная 30-летию АзССР для соло, хора и симфонического оркестра (сл. С.Рустама) ...
8. Джангиров Дж. - 1 ...
2. «Песня о Сталине» для хора и симфонического оркестра (сл. М.Рагима)
3. Песня «Saxaqlar mahnısı» для детского хора (сл. Г.Абасова)
- ...
11. Рустамов С. - 1. «Песня о труде» для хора и оркестра народных инструментов (сл. С.Рустама)...»¹

Все эти документы подтверждают то, что в начале 50-х годов азербайджанские композиторы создали определенное количество хоровых произведений. Однако обратим внимание на то, что именно для капеллы сочинений фактически не было, о чём и говорил Ш.Бадалбейли в своём выступлении.

Анализируя подробнее выступления С.Рустамова и Ш.Бадалбейли на IV Пленуме СК Азербайджана, мы приходим к выводу, что **распад капеллы самым серьезным образом отразился на развитии хорового жанра в республике**. Если оперному искусству композиторы уделяли немало времени, то хоровые сочинения для Академического хора, а именно для хора *a cappella*, в целом, остались за пределами внимания азербайджанских композиторов. При этом на смотре произведений азербайджанских композиторов, написанных в 1951 году, состоявшемся с 3 по 9 ноября 1951 года, в программе концерта Ансамбля песни и пляски прозвучало: «Ala göz» (сл. Джаббарзаде), «Голосую за мир» (сл. С.Рустама) С.Рустамова; «Москва» и «Газелла» (сл. Низами) Дж.Джангирова; «Bizim yurd» (сл. М.Рагима) и «Yaxan düyməli» (обработка народной песни) Насирбекова М.; «Qəhraman» (сл. З.Халила) А.Бабаева и др.²

¹ ЦГАЛИ им.С.Мумтаза Азербайджанской Республики; ф. 254; оп. 1; ед.хр. 45; л. 88.

² ЦГАЛИ им.С.Мумтаза Азербайджанской Республики; ф. 254; оп. 1; ед.хр. 45; л. 103, л. 160 (оборот).

Между тем, ввиду того, что это исполняли эти произведения не академический хоровой коллектив, а Ансамбль песни и пляски, которому свойственна своя специфика - качество исполнения заметно пострадало. Об этом свидетельствует и отрывок из выступления видного музыковеда Д.В.Житомирского, приглашенного на смотр¹, где он отмечает: «...в Баку нет хора (...) одно дело – хор Пятницкого, другое дело – хор Свешникова». ² Т.о., со слов Д.В.Житомирского становится ясным, что исполнение хоровой группы Ансамбля песни и пляски, по сути народного хора, заметно уступало исполнению академического хорового коллектива. Подобные неудачи, естественно, тормозили развитие хорового искусства и никак не способствовали возрастанию интереса к этому жанру у композиторов.

Неудивительно, что **именно в этот период вопрос об организации отделения хорового дирижирования в АГК встает очень остро.** Здесь следует отметить, что в годы, предшествующие открытию этого отделения, в консерватории имелся общевузовский студенческий хор, инициатором организации которого был крупный музыкант-теоретик, педагог, продолжатель традиции С.Танеева - Н.С.Чумаков. Руководство хором осуществлял композитор Г.З.Бурштейн, имевший многолетнюю практику работы с хором, о чем мы писали ранее. **Хор был создан в начале 1946-1947 учебного года.** Данный коллектив часто выступал как самостоятельно, так и в сопровождении студенческого оркестрового класса, которым руководил профессор Л.М.Гинзбург. Репертуарный портфель студенческого хора изобиловал разнообразными оперными сценами из мировой классики, в том числе и из опер М.Глинки, опер и музыкальных комедий У.Гаджибекова и мн.др. На протяжении ряда последующих лет хор превратился в подлинную «производственную базу» для формирования и организации отделения хорового дирижирования в АГК³.

¹ Напомним, что с 1949 по 1953 год Д.В.Житомирский преподавал в Бакинской Консерватории.

² Там же; л. 232.

³ см. подробнее: «Азербайджанская Государственная Консерватория им .У.Гаджибекова (1921-1971)». Б., «Азернешр», с.182

Отметим также, что в постановлении Совета Министров Азербайджанской ССР «Об улучшении подготовки музыкальных и вокальных кадров» от 9 сентября 1948 года упоминается об укреплении и расширении существующих в АГК и музыкальных училищах Баку хоров, дается установка на создание студенческого хора в музыкальном училище Кировабада (ныне г. Гянджа), также рекомендуется принять необходимые меры к широкому развитию самодеятельных хоров по всему Азербайджану, уделив особое внимание проблеме подбора хорового репертуара. Кроме того, в этом же документе говорится о том, чтобы не позднее 15 сентября было открыто хоровое отделение при музыкальной школе 10-летке, «...обратив особое внимание на подбор в указанное отделение слушателей из числа азербайджанской молодежи...»¹.

Как видно, проблема организации кафедры хорового дирижирования в АГК подошла к пику своего разрешения. И, наконец, **в 1951-1952 учебном году, во время ректорства К.Караева, в стенах вуза впервые было открыто отделение хорового дирижирования.** С 1951 по 1957 годы этим отделением руководила **Лариса Васильевна Фролова** (выпускница Московской консерватории, класс профессора К.М.Лебедева), долгие годы проработавшая в АГК и воспитавшая целый ряд талантливых дирижеров-хормейстеров. По существу, эти годы можно считать годами становления основ азербайджанского профессионального хормейстерского искусства. Отметим также, что впоследствии - с 1964 по 1975 год - Л.В.Фролова возглавляла кафедру «хорового дирижирования» в АГК.

Однако, несмотря на то, что в высшем образовательном звене проблема подготовки хормейстеров, в целом, была решена, ни в школах, ни в среднем звене, несмотря на вышеперечисленные указания, этот вопрос не был окончательно отрегулирован, и это вызывало определенные трудности, о чем свидетельствует отрывок из следующего документа:

¹ «Azərbaycan arxivini»; №2-3 (25-26); Б.; 1985; с.188.

«Справка директора АГК К.А.Караева в Городской райком КП Азербайджана о ходе выполнения постановления Совета Министров Азербайджанской ССР и ЦК КП Азербайджана от **19 июня 1951 года** «О мерах по улучшению работы АГК им. У.Гаджибекова, музыкальной школы-десятилетки и музыкального училища

от **15 мая 1953 года**

...на дирижерско-хоровое отделение принимаются отдельные лица, не имеющие достаточной специальной подготовки, что вызвано отсутствием выпуска по хоровому дирижированию среднего звена (музыкального училища и музыкальной школы 10-летки)...»¹.

Между тем в **1951 году в Бакинском Музыкальном Училище было открыто отделение хорового дирижирования²**, которое в **1954 году выпустило своих первых воспитанников**. Среди первых выпускников отметим имена Зулейхи Везировой (впоследствии она стала директором музыкальной школы №12 г. Баку), Энвера Мамедова (впоследствии - заведующий отделением хорового дирижирования БМУ) и др.

По инициативе ректора консерватории Эльмиры Абасовой в Средней специальной музыкальной школе им. Бюльбюля (бывшая 10-летка при АГК), факультативные занятия по хоровому дирижированию стали вестись с 1984 года. Занятия вела опытный педагог-хормейстер консерватории Саиля Агаева. С 1995 года в школе им. Бюльбюля был открыт класс хорового дирижирования, который ежегодно готовит абитуриентов для поступления в АГК. В настоящее время этот класс возглавляет Заслуженный деятель искусств Азербайджана Диляра Алиева.

* * *

Возвращаясь к теме кафедры хорового дирижирования в АГК обратим внимание на исторически значимое событие. Важной вехой в истории её становления и развития стало приглашение в 1953 году к преподавательской деятельности **Джангира Джангирова**, крупного азербайджанского композитора, многие годы связанного в своей практической деятельности с хоровыми коллективами, начиная с филармонического хора, созданного в 1936

¹ Там же; с.234.

² В.Адыгезалов, Н.Керимов. Бакинское Музыкальное Училище им. А.Зейналлы. Б., Ишыг, 1985 г., с. 38.

году. Как отмечалось выше, после реорганизации Азгосхора и слияния его с Ансамблем песни и пляски в 1940 году, Дж.Джангиров стал хормейстером, а позже художественным руководителем этого ансамбля.¹ С 1944 по 1969 годы Дж.Джангиров возглавлял хор Республиканского Радиокомитета.

Долгие годы Дж.Джангиров был одним из ведущих преподавателей кафедры хорового дирижирования в АГК и воспитал целый ряд талантливых хормейстеров. Отметим, что с 1975 по 1992 год (до конца жизни) Дж.Джангиров возглавлял эту кафедру.

Дж.Джангиров – композитор, обладающий яркой индивидуальностью. Его музыку характеризует мелодическая наполненность и гармоническая красочность, насыщенные витиеватой орнаментикой с неожиданными сопоставлениями тематических блоков; она органически пропитана, прежде всего, национальными истоками – песенно-танцевальной и эпически-саркаментальной лирикой. Будучи студентом АГК, Дж.Джангиров изучал основы азербайджанской народной музыки у Уз.Гаджибейли, творческое мышление и масштаб личности которого оказал огромное влияние на формирование Дж.Джангирова, как композитора. Дж.Джангиров явился непосредственным продолжателем начинаний Узеир бека не только в композиторском творчестве, особенно в области хорового жанра, но и в плане развития хорового исполнительского искусства. Еще в студенческие годы он практикует и оттачивает своё мастерство на поприще хоровых обработок азербайджанских народных песен, добиваясь при этом значительных успехов. Неудивительно, что в 1949 году он удостоивается самой высокой Правительственной награды того времени – Сталинской премии за вокально-симфоническую поэму «По ту сторону Аракса». Это свидетельствует о ярком композиторском даровании Дж.Джангирова и о блестящем владении им хоровым письмом.

¹ См. подробнее о репертуаре ансамбля в кн. «Азербайджанский государственный ансамбль песни и пляски»; Б.; Азернешр; 1941.

Дж.Джангиров – автор ряда музыкально-сценических произведений, сочинений для симфонического оркестра, оркестра народных инструментов, опусов камерного жанра и др. Песенное творчество композитора можно отнести к «золотому фонду» музыкального искусства Азербайджана. Среди сочинений крупных форм в первую очередь следует отметить оперы «Азад» (1957) и «Судьба певца» (1979). Он автор кантат «Физули», «Насими», «Ашыг Алы»; оратории «Сабир»; Баллады для меццо сопрано, хора и оркестра на слова иранской поэтессы Симин; первого азербайджанского Хорового концерта; ряда замечательных хоровых миниатюр для хора *a cappella* (в частности «Soğuştma», «Yanmamış papiros», «Kəgəm kimi»), целого ряда обработок народных песен, которые пользуются большой популярностью в народе и прочно вошли в репертуар многих хоровых коллективов республики и мн др. Сочинения для хора Дж.Джангирова внесли весомый вклад в дело развития азербайджанского хорового исполнительского искусства и способствовали процветанию процветанию этого жанра в нашей республике. Особенно важно отметить, что Дж.Джангиров впервые создал хоровую музыку на основе мугама – хор народа из III действия оперы «Азад» («Чаргях»).

В 1954 году еще один молодой педагог приступает к преподавательской деятельности в АГК. Это всесторонне одаренный музыкант, талантливый хормейстер **Александр Александрович Юрлов** (1927-1973), который был выпускником Московской Консерватории (в 50-м году он закончил класс профессора А.Свешникова, а в 1953 – у него же аспирантуру). Несмотря на молодость с 1949 по 1954 год он был хормейстером Государственного хора русской песни под управлением А.Свешникова и за этот период продирижировал 82 (!) концертами. В 1954 году А.Юрлов защитил диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения.

А.Юрлов проработал в Азербайджане всего два года - с 1954 по 1956 год. Тем не менее, его активная педагогическая, творческая и организаторская

деятельность способствовали заметному оживлению хорового исполнительского искусства Азербайджана.

Будучи талантливым и разносторонне одаренным музыкантом, А.Юрлов делал прекрасные обработки русских народных песен для хора. В Азербайджане он пытался заняться обработкой азербайджанских народных песен¹. Конечно, это была не простая задача: требовалось учитывать специфику национального мышления, национальную особенность музыкального материала, его ладовую организацию, метроритмику, композиционные и жанровые особенности, принципы развития и т.д. Между тем, А.Юрлову, в целом, удалось уловить основные черты азербайджанской музыки устной традиции.

Следует обратить внимание и на то, что в целях раскрытия композиционной логики оперных хоров А.Юрлов проводил в консерватории т.н. «открытые» уроки. Например, открытые уроки, посвященные методике интерпретации хора «Ченлибель» из оперы «Кероглы» У.Гаджибейли или сцены Ярославны с девушками из II картины оперы «Князь Игорь» А.Бородина и др. Уровень и авторитетность хоро-дирижерского отделения АГК повышался с каждым днем. В результате чего в 1954 году на действующей платформе этого отделения в АГК открывается кафедра хорового дирижирования, что явилось значительным событием в жизни ВУЗа. Отметим также, что с 1954 по 1956 год А.Юрлов был деканом исполнительского факультета АГК².

Здесь небезинтересным было бы привести отрывки из одного документа: «Письмо директора Азербайджанской Государственной Консерватории А.Д.Аббасова секретарю ЦКЛКСМ Азербайджана Н.М.Гаджиеву об организации самодеятельного хора студентов высших учебных заведений г.Баку.

6 сентября 1954 год.

...Особое внимание уделено в нашей стране *развитию хоровой самодеятельности* [выделено мною – Л.М.], ибо хоровое пение является одним из наиболее действенных, воспитывающих и организующих видов музыкального искусства.

В последние годы в практике художественной самодеятельности ряда крупных городов все большее значение приобретают студенческие хоры. Хоры студентов, организованные в Москве (при Московкой государственной ордена Ленина консерватории

¹ Журнал «Музыкальная академия»; М.; 1997; № 3; с.113. См.: «Письма А.А.Юрлова к А.В.Свешникову».

² См. подробнее о деятельности А.А.Юрлова в АГК в журнале «Musiqi Dünyası»; №1-2/19,2004; ст. Мамедова Л.М.; «Azərbaycanda xor ifaçılığının formalaşmasında Aleksandr Yurlovun rolu», с. 17-21.

им. П.И.Чайковского), Ленинграде, Киеве, пользуются популярностью и приносят большую пользу.

Нет сомнения, что в Азербайджане также должно быть подхвачено это важное начинание.

В связи с этим дирекция Консерватории предлагает *организовать при Консерватории самодеятельный хор студентов высших учебных заведений г. Баку.* [выделено мною – Л.М.]

В хор будут вовлечены наиболее одаренные участники хоровой самодеятельности вузов.

В основу репертуара хора будут положены народные песни, произведения советских композиторов, лучшие образцы классиков музыки.

Занятия хора предполагается проводить два раза в неделю.

Руководить хором будет преподаватель Консерватории, кандидат искусствоведения Юрлов А.А. К занятиям хора также будут привлечены в качестве ассистентов дирижера студенты старших курсов хорового отделения Консерватории...

Директор АГК им.У.Гаджибекова
доцент, кандидат искусствоведения А.Д. Аббасов».¹

Из этого документа явствует, что на примере консерваторий Москвы, Ленинграда и Киева, руководство АГК старается привлечь к хоровой культуре студентов других ВУЗов г.Баку. Напрашивается вывод о том, что инициатором этого начинания был А.А.Юрлов, который обладал большим опытом работы с подобными коллективами. В короткий срок ему удалось организовать сводный хор студентов не только различных факультетов АГК, но и других ВУЗов республики - Медицинского института, Института нефти и химии и др. Вместе с маэстро Ниязи хормейстер А.А.Юрлов воплощает в жизнь инициативу ЦКЛКСМ Азербайджана и Министерства культуры республики и проводит I республиканский «Праздник песни». Он состоялся 5 и 6 декабря 1954 года и охватил широкие слои молодежи. Сводным хором были исполнены «Партия наша» В.Мурадели, азербайджанская народная песня «Ау, bəri bax» в обработке У.Гаджибейли, «Гимн демократической молодежи» А.Новикова и «Песня нефтяников моря» К.Караева. «Праздники песни» в дальнейшем стали традиционными в республике. Творческая деятельность А.Юрлова оставила заметный след в формировании и развитии профессионального хормейстерского искусства и, в целом, хоровой культуры Азербайджана¹. Не

¹ «Azərbaycan arxivі»;там же; с. 236-237.

¹ Впоследствии А.А.Юрлов стал Народным артистом РСФСР, лауреатом Государственной премии СССР, с 1958 года был художественным руководителем республиканской русской хоровой капеллы (с 1966 года – Академической, а после смерти А.Юрлова в 1973 году коллектив носит его имя), с 1959 года заведующим

удивительно, что в 1972 году Александру Юрлову было присвоено почетное звание Народного артиста Азербайджана.

В 1956 году на кафедру хорового дирижирования приглашаются новые специалисты – **И.И.Бутаев** и доцент **Ю.В.Петров**. И.И.Бутаев с 1957 по 1962 год был заведующим кафедры, с 1962 по 1964 год кафедрой заведовал Ю.Петров.

Среди преподавателей кафедры следует особо выделить одного из первых профессиональных азербайджанских хормейстеров, Заслуженного артиста Азербайджана **Ниджата Меликова** (класс А.Юрлова), который в течение долгого времени был главным хормейстером Азербайджанского государственного театра оперы и балета. Н.Меликов проработал на кафедре с 1956 по 1988 год (до конца жизни) и воспитал целый ряд профессиональных хормейстеров. Следует отметить также, что Н.Меликов автор замечательных хоровых обработок азербайджанских народных и мугамных мелодий.

С 1956 по 2002 год¹ на кафедре работала **Ляман Атакишиева** (класс профессора Л.В.Фроловой). В 1969 году Л.Атакишиева окончила аспирантуру при Российской Академии Музыки им. Гнесиных по классу хорового дирижирования (класс профессора А.А.Юрлова). В 1977 году Ляман Атакишиева организовала Камерный Хор, который, несмотря на довольно короткий срок своего существования, сумел снискать признание почитателей хорового искусства и завоевал авторитет у профессионалов. Камерный хор удостоился звания лауреата Всесоюзного Конкурса хоровых коллективов (1978г., 2-е место), стал обладателем I Премии на традиционном хоровом фестивале в Крыму «Песня над заливом». Камерный хор много гастролировал, пропагандируя азербайджанскую хоровую культуру. С именем Л.Атакишиевой

кафедрой хорового дирижирования музыкально-педагогического института им. Гнесиных (ныне Российская Академия музыки им. Гнесиных), с 1970 года - профессор. А.Юрлов содействовал организации и активно участвовал в работе Всероссийского хорового общества, с 1971 года до дня смерти был Председателем Правления этого общества. В 1972 году он получил звание Народного артиста Азербайджана.

¹ В настоящее время она преподает в Академии хорового искусства в Москве.

связана также организация в Азербайджане «Хорового общества»¹, при котором и существовал вышеуказанный Камерный хор. К сожалению, к середине 80-х годов коллектив распался. Отметим также, что в 1981 году Л.Атакишиева была приглашена в Стамбул, где проработала два года главным хормейстером Стамбульского оперного театра им. Ататюрка. По возвращении в Баку Л.Атакишиева совмещала педагогическую деятельность с работой главного хормейстера Азербайджанского Государственного театра оперы и балета им. М.Ф.Ахундова. В 1987 году Л.Атакишиева была удостоена почётного звания Заслуженный деятель искусств Азербайджана.

В 1957 году, во втором выпуске хормейстеров, класс доцента Л.В.Фроловой завершил талантливый дирижер **Эдуард Новрузов**, большой заслугой которого является организация в 1966 году ныне существующей Государственной Хоровой Капеллы Азербайджана при АГФ. Состав капеллы высокопрофессиональный, т.к. большинство хористов являются выпускниками вокального и хоро-дирижерского факультета АГК. С первых же дней своей деятельности капелла стала одним из ведущих музыкальных коллективов республики. Э.Б.Новрузов параллельно вел педагогическую деятельность в АГК на кафедре хорового дирижирования, а с 1992 по 1993 год (до конца жизни) являлся заведующим кафедрой. Профессор Э.Новрузов был удостоен звания Заслуженного деятеля искусств Азербайджана. Благодаря активной творческой деятельности Э. Новрузова, Азербайджанская Хоровая Капелла встала в ряд лучших хоровых коллективов бывшего Советского Союза. В годы его руководства (1966-1980, 1985-1993) в репертуаре Государственной Капеллы значились сложнейшие сочинения из хорового репертуара мировой классики, а также большое количество хоровых сочинений азербайджанских композиторов.

Среди преподавателей кафедры хорового дирижирования следует отметить **Зарифу Исмайлову** – профессора кафедры, более 40 лет посвятившей педагогической деятельности. После успешного окончания консерватории в

¹ Отметим, что первая попытка создания «Хорового общества» в Азербайджане относится к 1969 году.

1965 году (класс Н.Меликова), она приступила к педагогической работе на кафедре. З.Исмайлова вела активную хормейстерскую деятельность: будучи ещё студенткой АГК работала хормейстером как в общеобразовательной, так и в музыкальной школе. В 1966 году З.Исмайлова совместно с Э.Новрузовым были организаторами Государственной капеллы при Филармонии. С 1970 года, на протяжении 25 лет, З.Исмайлова возглавляла студенческий хор Консерватории. В 1978 году она организовала первый в республике хор мальчиков «Göyərçin», который в 1981 году стал победителем Всесоюзного телевизионного конкурса. С 1993 по 1995 год она была заведующим кафедры. С 1991 по 1995 год З.Исмайлова являлась художественным руководителем и главным дирижером Азербайджанской Государственной Капеллы¹.

Следует также отметить активную педагогическую и творческую деятельность **Саили Агаевой** - выпускницы Российской Академии Музыки им. Гнесиных. С.Агаева была доцентом кафедры. В 80-е годы она руководила Камерным хором АГК. С.Г.Агаева одна из первых преподавателей кафедры хорового-дирижирования АГК, занимавшихся активной научной деятельностью. В 1994 году она успешно защитила кандидатскую диссертацию на тему «Особенности национального мышления в хоровом творчестве азербайджанских композиторов»².

С 1971 года на кафедре работает доцент БМА **Нураддин Марданов** (класс Л.Фроловой). Помимо специальности Н.Марданов на протяжении около 40 лет ведет курс по «Истории хоровой литературы» и «Хороведению». Он также является художественным руководителем хора студентов при Университете «Хазар». Отметим, что силами этого хора в 2004 году была поставлена музыкальная комедия «Аршин мал алан» У.Гаджибекова на английском языке, имевшая большой успех.

Инициатором создания этого общества был тогдашний Министр культуры Азербайджана Рауф Гаджиев.

¹ В данный момент З.Исмайлова работает в Турецкой Республике.

² Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Российской Академии музыки Ю.К.Евдокимова. Работа выполнена в Российской Академии музыки г. Москва.

Опытный преподаватель кафедры, доктор БМА **Намик Набиев** (класс Дж.Джангирова) с 1965 по 1973 год работал хормейстером хора Азербайджанского Радио и Телевидения. Кроме того, на протяжении нескольких лет Н.Набиев был Ответственным секретарем Хорового общества Азербайджана.

Среди имен ведущих преподавателей кафедры – Народные артисты Азербайджана Гюльбаджи Иманова и Джаваншир Джафаров.

Гюльбаджи Иманова (класс Н.Меликова) работает на кафедре с 1994 года. Она является профессором кафедры. С 1988 года Г.Иманова была хормейстером Оперной студии им. Ш.Мамедовой. С 1996 года она возглавила Азербайджанскую Государственную Хоровую Капеллу (заметим, что с 1972 по 1976 год Г.Иманова работала в Капелле в качестве артиста хора).¹ На данном этапе мы смело можем утверждать, что нет такого сочинения в мировой хоровой литературе, которое было бы не под силу азербайджанской хоровой Капелле. Г.Имановой удалось выдвинуть Хоровую капеллу в один ряд с ведущими музыкальными коллективами республики. Капелла - желанный гость на многих торжественных мероприятиях республики государственного масштаба. Кроме того, уже в 1996 году Азербайджанская хоровая капелла успешно участвовала в международном фестивале хоровых коллективов, проводимом в Грузии, в г. Гори, где была удостоена высших похвал и почетной грамоты за подписью тогдашнего Президента Грузии Э.Шеварнадзе. В 2006 году Г.Иманова была удостоена почетного звания Народной артистки Азербайджана. За последние годы Капелла гастролировала в Турции, в России, в Украине, во Франции, в Германии, в Австрии и др.

Отметим также, что с 2001 года в республике возобновились конкурсы детских хоровых коллективов, которые неизменно возглавляет Г.Иманова. Нужно сказать, что нередко случается и так, что молодые хормейстеры,

¹ См. подробнее о деятельности Азербайджанской Хоровой Капеллы в журнале «Musiqi Dünyası»; №1; 1999; ст. Фараджева Л. (Мамедова Л.); Dövlət xor kapellası bu gün; с. 82-86.

недавние выпускники БМА, становятся победителями этих конкурсов, что свидетельствует о качестве подготовки специалистов в этой области.

Джаваншир Джафаров - выпускник хоро-дирижерского факультета Ленинградской (ныне Петербургской) консерватории (класс проф. А.С.Анисимова), после окончания которой (1977г.) он более года проработал хормейстером Азербайджанского Государственного Театра Оперы и балета. В 1980-1985 годы он руководил Азгоскапеллой. С 1985 по 1990 год был главным дирижером Азербайджанского Государственного Театра Музыкальной комедии, а с 1996 года по сегодняшний день является главным дирижером Азербайджанского Государственного Театра Оперы и балета. За годы его работы в оперном театре он провел множество премьер, огромное количество оперных и балетных спектаклей и т.д. Отметим, что с момента его прихода в оркестр оперного театра уровень исполнительства оркестра значительно повысился.

Говоря о кафедре хорового дирижирования особо следует отметить имя Народного артиста Азербайджана, Лауреата Государственной премии республики, профессора **Васифа Адигезалова**, который с 1995 по 2006 год (до конца жизни) являлся заведующим кафедрой. Обладая большим опытом организационной работы (с 1968 по 1978 В.Адигезалов был художественным руководителем Государственного ансамбля песни и пляски, с 1972 по 1983 год директором Бакинского музыкального училища им. А.Зейналлы, с 1991 года до дня смерти являлся Первым секретарем Союза композиторов Азербайджана), В.Адигезалов создал на кафедре подлинно творческую атмосферу, активно способствуя выдвижению молодых кадров. Не случайно, что на сегодняшний день деятельность кафедры хорового дирижирования БМА отвечает всем современным требованиям и находится на подъеме своих творческих возможностей. В этом есть неоспоримая заслуга В.Адигезалова. Кроме того, как композитор Васиф Адигезалов внес весомый вклад в развитие хоровой музыки в Азербайджане. Он создал монументальные хоровые полотна -

оратории «Odlar yurdu», «Qarabağ şikəstəsi», «Çanakkala-1915», «Qəm karvanı». Кроме того, он автор кантат «Novruzum» и «Təntənəli kantata». Отметим также хоровые фрагменты из оперы «Натаван», которые проникнуты подлинным симфоническим развитием, отличаются своеобразием национального колорита и раскрывают глобальные события действительности.

С начала 90-х годов на кафедре трудится ярко одаренный дирижер **Ялчин Адигезалов**, окончивший в 1988 году отделение симфонического дирижирования Ленинградской консерватории (класс профессора И.А.Мусина)¹. Он является также выпускником Венской Академии изящных искусств (1992-1994, класс Карла Эстеррайхера). С 1988 по 1998 годы Я.Адигезалов был сначала дирижером, а впоследствии главным дирижером и художественным руководителем Азербайджанского Государственного симфонического оркестра им. У.Гаджибекова. Позже он работал дирижером и музыкальным постановщиком в Азербайджанском Государственном Театре Оперы и балета. В 1995 году Я.Адигезалов был удостоен международной премии «Нумау». Профессор кафедры, Я.Адигезалов много гастролирует, активно пропагандируя азербайджанскую музыкальную культуру. В 2007 году Я.Адигезалов был удостоен почетного звания «Заслуженный деятель искусств Азербайджана».

С 1965 года, вот уже более 40 лет на кафедре «Хорового дирижирования» преподает **Казим Аливердибеков**. Профессор К.А.Аливердибеков (1981г.) - один из самых авторитетных и многоуважаемых педагогов БМА. Он также ведет преподавательскую работу на кафедре «Сольное пение и оперная подготовка» БМА. Многие годы К.А.Аливердибеков возглавлял ведущие музыкальные коллективы республики: с 1958 по 1960 год – симфонический оркестр театра музыкальной комедии, а с 1960 по 1995 год – симфонический оркестр Государственного театра оперы и балета им. М.Ф.Ахундова. Руководя этим коллективом на протяжении долгих 35 лет, К.А.Аливердибеков воспитал в

¹ В 1982 году он окончил фортепианное отделение АГК.

нем целый ряд музыкантов, которые в последствии стали сотрудничать со многими известными коллективами Азербайджана. Более того, он принимал самое активное участие в развитии симфонической, хоровой, оперной и балетной музыки в Азербайджане. Не случайно ещё в 1978 году ему было присвоено почетное звание Заслуженного деятеля искусств Азербайджана.

Среди преподавателей кафедры особо отметим Заслуженного деятеля искусств Азербайджана (1991), доцента БМА **Бебиетту Векилову**. Опытный хормейстер и авторитетный педагог Б.Векилова окончила Бакинскую консерваторию в 1960 году (первый год обучения у А.Юрлова, в последующем – у Ю.Петрова). Ещё будучи студенткой, она начала свою активную хормейстерскую деятельность: занималась с самодеятельными хорами в Институте нефти и химии, и даже на обувной и трикотажной фабрике г. Баку. В 1957 году на международном фестивале молодежи студентов в Москве Б.Векилова, как хормейстер Азербайджанского Государственного Ансамбля песни и пляси была удостоена Почетного диплома фестиваля. С 1962 года, в общей сложности в течение 26 лет (с небольшими перерывами), Б.Векилова была хормейстером, а с 1971 года – главным хормейстером Азербайджанского Государственного Театра Оперы и балета. В эти годы ею были разучены все репертуарные сочинения театра – большое количество опер как азербайджанских, так и зарубежных композиторов. С 1974 года, в течение 15 лет, Б.Векилова возглавляла хор Оперной студии им. Ш.Мамедовой при АГК. Нужно сказать, что эти годы стали годами активной концертной деятельности Оперной студии. С 1999 по 2001 год по приглашению Турецкой стороны Б.Векилова возглавляла хор театра Оперы и балета г. Анталья. Что касается преподавательской деятельности в консерватории, то её она начала ещё в 1962 году, ассистентом Ю.Петрова¹.

Доцент БМА **Инецца Кязимова** (класс Э.Новрузова) окончила консерваторию в 1966 году. В течение 1971-2003 гг. И.Кязимова занималась

преподавательской деятельностью в БМУ им. А.Зейналлы и подготовила большое количество абитуриентов для поступления в АГК. С 1993 года И.Кязимова преподает в БМА. В течение ряда лет И.Кязимова являлась Председателем жюри музыкального конкурса под названием «Родники души», проводимого Посольством России в Азербайджане. С 1996 по 2006 год являлась руководителем хорового ансамбля «Поющие сердца», активно выступавшего на различных торжественных мероприятиях в республике, а также на праздничных концертах, проводимых в посольствах Германии, Норвегии, Италии и России в Азербайджане, о чем свидетельствуют многочисленные дипломы и награды коллектива. Этот коллектив дважды выступал на республиканском конкурсе «Родники души». В 2001 году коллектив завоевал почетное первое место, а 2004 – Гран-при.

На кафедре плодотворно трудится автор целого ряда сочинений для хора Народный артист Азербайджана, профессор **Муса Мирзоев**, а также доценты **Зия Багиров**, **Эльдар Рустамов** и **Агиль Гафулов**.

Зия Багиров (класс Ю.Петрова) – опытный хормейстер. Долгие годы он был дирижером-хормейстером в различных хоровых коллективах республики: с 1962 по 1972 г. – в ансамбле песни и пляски Бакинского военного округа, с 1972 по 1978 г. – в хоре Государственного комитета по телевидению и радиовещанию, с 1978 по 1998 г. – хормейстером Государственного ансамбля песни и пляски, с 1980 по 1982 г. был художественным руководителем Государственной капеллы и др. В 1968г. он был удостоен почетного звания Заслуженный артист Республики. В данное время помимо преподавательской работы он работает в театре музыкальной комедии.

Преподавательский состав кафедры постоянно пополняется молодыми специалистами. Среди молодых специалистов следует особо отметить доцента БМА **Юлизану Кухмазову** (класс С.Агаевой), являющуюся хормейстером Государственной капеллы.

¹ В 1964 году Ю.Петров уехал в Москву, где ему было предложено стать главным хормейстером

Также отметим молодого специалиста **Эйюба Кулиева** (выпускник Я.Адигезалова), который продолжил свое обучение в Петербургской консерватории на отделении симфонического и оперного дирижирования. Он является победителем нескольких международных конкурсов симфонических дирижеров: в 2006 году Э.Кулиев занял I место и получил «Специальный приз оркестра» на IV Международном конкурсе дирижеров им. В.Лютославского (Польша), в 2009 году в Румынии на международном конкурсе симфонических дирижеров он занял I место и удостоился звания Лауреата. Э.Кулиев выступал на многих прославленных сценах мира – в Большом зале Московской Консерватории им. П.И.Чайковского, в зале им. А.Глазунова Санкт-Петербургской Консерватории, в концертном зале «Россия» (Москва), в концерт-салоне им. Рона Хоббарда (Лондон), в «Kensington Hall» (Лондон), в «Stavanger Konzertholl» (Норвегия), в «Naakonshallen» (Норвегия), в концертных салонах Польши, Румынии, Австрии и др.

Старший преподаватель кафедры **Севиль Гаджиева** (класс Я.Адигезалова) с 2003 года является главным хомейстером Азербайджанского Государственного театра оперы и балета. В 2003 году она была удостоена почетного звания Заслуженного деятеля искусств Азербайджана. С.Гаджиева - единственная женщина-дирижер Оперного театра. Она дирижирует такими сложными операми, как «Лейли и Меджнун» У.Гаджибекова и «Ашыг Гариб» З.Гаджибекова.

С 1999 года на кафедре трудится автор данной книги **Лейла Мамедова (Фараджева)**¹, ведущая предметы «Специальность», «История хоровой литературы», «Хороведение» и др. Доцент Л.Мамедова в 2005 году защитила кандидатскую диссертацию, посвященную истории зарождения хорового исполнительского искусства в Азербайджане². На основе этой диссертации к

Краснознаменного ансамбля песни и пляски им. А.Александрова.

¹ Класс С.Агаевой

² «Становление и развитие хорового исполнительского искусства в Азербайджане (до второй половины XX века)». Автореф. дисс... канд. иск.. Б.: 1995, 28 с.

Научный руководитель - Заслуженный деятель искусств Азербайджана, профессор Э.А.Абасова.

печати подготовлена данная книга. С 2006 года Л.Мамедова является Ученым Секретарем Бакинской Музыкальной Академии им. У.Гаджибейли.

Резюмируя сказанное отметим, что с момента организации отделения хоро-дирижирования в АГК в Азербайджане налачился процесс обучения и подготовки национальных хормейстеров и артистов хора. Существующие в республике хоровые коллективы – *Государственная хоровая капелла*, организованная в 1966 году (руководитель - Народная артистка Азербайджана Г.Иманова), *хор Радио и телевидения* (долгие годы этот коллектив возглавлял Народный артист Азербайджана Рамиз Мустафаев), *детский хор радио и телевидения «Бановша»* (этим коллективом долгие годы руководил Заслуженный деятель искусств Афсар Джаванширов), *детский хор «Гыз галасы»* при Средней Специальной музыкальной школе им. Бюльбюля (руководитель – Заслуженный деятель искусств Дилера Алиева), который начиная с 2004 года является также первой в республике детской хоровой капеллой при хоровой капелле АГФ, а также *хор Азербайджанского Государственного Театра Оперы и Балета* (хормейстер - Заслуженный деятель искусств Азербайджана Севиль Гаджиева), *театра Музыкальной комедии* (хормейстер – Вагиф Мастанов) и др., - являются высокопрофессиональными коллективами, которым под силу хоровые сочинения из мирового репертуара.

Наличие в республике подобных хоровых коллективов, заметно способствует развитию хорового исполнительского искусства в Азербайджане, а также является большим стимулом для процветания жанра хоровой музыки в Азербайджане, и, нужно сказать, что современные азербайджанские композиторы уделяют в своем творчестве большое внимание хоровым сочинениям.

Несколько слов хотелось бы добавить о Народном артисте Азербайджана, композиторе **Рамизе Мустафаеве** (1926-2007). Хоровая музыка, и, прежде всего кантатно-ораториальные сочинения заняли одно из самых видных мест в его творчестве. И это не удивительно, т.к. с самого начала своей творческой

деятельности он связал свою судьбу с работой в хоре азербайджанского радио и телевидения. С 1948 года он являлся хормейстером этого коллектива, с 1958 года по 2008 год - в течение 60 лет - Р.Мустафаев был главным дирижёром и художественным руководителем этого коллектива. За эти годы коллектив исполнил огромное количество хоровых произведений, в основном азербайджанских композиторов. Заметим, что Р.Мустафаев был не только профессиональным композитором и окончил класс композиции у Б.Зейдмана. Он автор целого ряда высокохудожественных сочинений, в т.ч. оперы «Вагиф», за создание которой в 1962 году на всесоюзном конкурс был удостоен звания Лауреата, 9 ораторий, 4 вокально-симфонических поэм, 5 кантат, 6 од и целого ряда сочинений для хора а'саррелла и др. Р.Мустафаев был также профессиональным вокалистом (он был учеником Бюльбюля). В результате чего практика работы с хором ему удавалась легко. Конечно, сама специфика, (и в особенности репертуар) хора Радио и Телевидения заметно отличается от специфики Академической Хоровой капеллы, о чем говорил Д.В.Житомирский ещё в 1951 году¹, но следует признать, что творческая деятельность этого коллектива внесла весомый вклад в дело развития хорового искусства Азербайджана.

Ярко проявил себя в области хорового творчества Народный артист Азербайджана, профессор, талантливый композитор **Агшин Ализаде**. Каждое произведение А.Ализаде пронизано особой духовностью. Именно его хоровые сочинения привнесли новые средства выразительности в традиционное направление хоровой музыки Азербайджана. В его хоровых произведениях традиционные особенности песенного фольклора, мугамного и ашыгского искусства органично сочетаются с современной техникой композиции. Ему удалось значительно расширить горизонты национального хорового пения, мастерски соприкоснув его со стилевыми особенностями современного композиторского языка. Среди его сочинений первый в азербайджанской

¹ см. подробнее стр.165-166

музыке хоровой цикл «Bayatılar» для хора a'cappella, кантаты «Azərilər», «Təntənə» и «Ana torpaq», «Qədim lay-lay» для хора a'cappella и др. Каждое из этих сочинений - новое слово в хоровой музыке Азербайджана.

Особо отметим также хоровое творчество ещё одного представителя современной азербайджанской композиторской школы, творчество которой широко известно за рубежом – Народная артистка Азербайджана, профессор **Франгиз Ализаде**, удостоенная по линии ЮНЕСКО почетного звания Артиста мира. Как композитор-мыслитель она обладает неким особым, нематериальным потенциалом. Всё творчество Ф.Ализаде, как и лучшие образцы азербайджанского композиторского творчества, несет в себе огромный интеллектуальный заряд. Незаурядный ум талантливого композитора аккумулирует этот заряд в своих сочинениях, что в итоге приводит к созданию исключительных по своей значимости, знаковых сочинений в азербайджанской музыке. Ф.Ализаде автор целого ряда хоровых сочинений. Особо отметим оперу «İntizar», ораторию для баритона, сопрано, хора и симфонического оркестра «Əbədiyyətə səyahət» на слова Назыма Хикмета и др.

К хоровой музыке обращались также Народный артист СССР **Ариф Меликов**, Народные артисты республики **Хайям Мирзаде**, **Севда Ибрагимова**, **Рамиз Миришли**, **Муса Мирзоев**, Заслуженные деятели искусств **Исмаил Гаджибеков**, **Мамед Кулиев**, **Леонид Вайнштейн**, **Фарадж Караев**, **Джаваншир Кулиев**, **Азер Дадашев**, **Фаик Нагиев**, **Рауф Алиев**, **Рашид Шафаг**, **Эльнара Дадашева**, **Сардар Фараджев**, **Джалал Аббасов**, а также **Октай Раджабов**, **Афаг Джафарова**, **Галиб Мамедов**, **Азад Озан Керими**, **Мамед Джафаров**, **Аделя Юсифова**, **Ильхам Абдуллаев** и др. Каждому из них удалось оставить незабываемый след в азербайджанской хоровой музыке, значительно обогатив хоровую культуру нашей страны.

Прошло более ста лет со дня первой постановки оперы «Лейли и Меджнун». Со дня, когда У.Гаджибейли впервые вывел хор на профессиональную сцену. За это время хоровое искусство Азербайджана,

связанное с композиторским творчеством, развивалось активно и стремительно – в особенности по сравнению с национальной «устной» хоровой культурой, имевшей многовековую историю. Путь этот не был простым и гладким – преодолевались многие творческие и организационные трудности. В результате, хоровое искусство стало одним из самых значительных атрибутов современной музыкальной культуры Азербайджана, достойно вышедшей на арену мирового музыкального искусства. Основная заслуга в этом неоспоримо принадлежит великому Узеир беку, новаторские завоевания которого заложили прочные основы для развития национальной многоголосной хоровой культуры на современном профессиональном уровне.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Хоровое исполнительское искусство в Азербайджане преодолело долгий исторический путь своего становления и развития. Данное научное исследование систематизирует и восстанавливает общую картину этого сложного и неоднозначного процесса, выдвигая, гипотетически утверждая и документально подтверждая научную парадигму о том, что коллективное пение на территории Азербайджана, как синкретическое, ритуально-обрядовое действие в своём первоначальном виде, сопровождало автохтонное население данного географического региона с самого начала формирования этногенеза азербайджанского народа.

Системный метод исследования позволяет последовательно раскрыть и дифференцированно изложить основные исторические этапы формирования культуры хорового пения в Азербайджане. Так, в учебном пособии четко определяется, что коллективное пение, как и во всем мире, так и на территории Азербайджана, зародилось в период первобытно-общинного строя и явилось органической частью всего жизненного процесса далеких предков азербайджанского народа.

Коллективное пение продолжало бытовать в древних государствах Азербайджана, обогащая их художественно-бытовую культуру (прежде всего в области магических обрядов). Несколько особняком стояло хоровое пение в Албании, где с принятием христианства изменился характер богослужения.

Сообразно с мировоззрением верующих, коллективное пение в церквях ориентировалось на христианское богослужение.

Зороастрийская религия в силу широко развитого чувства коллективизма ввела коллективное богослужение, соответственно - коллективное песнопение, в свои ритуалы. Заложенные зороастризмом формы коллективного песнопения долгое время развивались в разных ракурсах на территории Азербайджана.

Период исламизации азербайджанского населения не исключил элементов коллективной мелодекламации в религиозных обрядах. Кроме того, в светской музыке этого периода также определенное место занимало хоровое пение. Ответвление в исламе – суфизм наиболее тесно связан с коллективным песнопением, исполнители хоровых моментов в коллективных радениях имели свое определенное наименование и предназначение.

В поздние средние века хоровое пение в Азербайджане обретает определенную дифференциацию: в мистерии «Шабих» участвуют хор мужчин, хор детей и хор женщин, и, что наиболее важно – смешанный хор. «Шабих» - это строго организованная театрализованная постановка мистерии-драмы, и хоровое пение, составляющее ее важную часть, также обретает черты некоторой профессиональности. Традиции мистерии «Шабих» сохранялись на территории Азербайджана на протяжении веков, вплоть до начала XX века. Элемент мистерии - драмы «Шабих» «марсия» - коллективный плач и пение женщин, - сохранился на территории Азербайджана до сегодняшних дней.

Анализ различных источников и современное состояние национального музыкального фольклора позволяют предположить, что несложное хоровое пение (преимущественно, одноголосное, иногда антифонное), сохранялось и продолжает сохраняться на протяжении всей истории Азербайджана. Пример – трудовые песни в Ленкоранской зоне, исполняемые хором, истоком которых, по-видимому, была древняя обрядовая музыка. Тем не менее, хоровое пение на территории Азербайджана в прошлые времена не получило широкого распространения. Сообразно с этим, хоровое пение не стало существенным

атрибутом национальной музыки устной традиции и на протяжении долгого времени не было активно востребованным жанром в музыкальном искусстве Азербайджана в целом.

Итак, на протяжении длительного исторического времени, исчисляемого многими веками и даже тысячелетиями, коллективное пение в Азербайджане развивалось медленно, плавно, не выходя за пределы устного искусства, стабильно оставаясь одnogолосным (соответственно импровизационно-монодической природе национального музыкального мышления), подчас обретая антифонную форму и совершенно не соприкасались с европейской традицией.

В начале XX века, в период стремительного подъема азербайджанского государства в политическом, экономическом и культурном планах, в хоровом искусстве, впитавшем в себя все заложенные историей внутренние ресурсы, возникают новые черты. Хоровое пение, как самостоятельный профессиональный вид музыкального искусства, начинает постепенно внедряться в музыкальную культуру Азербайджана. На первом этапе этого процесса в Азербайджане возникают два новшества. Одно из них следующее: на рубеже XIX-XX веков силами передовой бакинской интеллигенции, входящей в музыкальные кружки русской общины, делаются попытки организовать в Баку первые хоровые коллективы европейского типа. Певцами и руководителями их были представители вышеуказанной общины, в связи с чем репертуар для этих коллективов подбирался в соответствии с эстетическими потребностями последней. Азербайджанское население, воспитанное на иных музыкальных традициях, в основном не воспринимало этого вида исполнительского искусства. И все же косвенно оно стало некоторой предпосылкой для коренного переворота в национальной хоровой культуре.

Уже тогда в городских национальных кругах появляется тяга к хоровому искусству и возникает другое новшество: силами прогрессивно мыслящей азербайджанской интеллигенции в Баку устраиваются концерты восточной

музыки, основной целью которых было пропагандирование музыкальной культуры Азербайджана и привлечение к ней внимания широкой общественности. Важно, что в программу восточных концертов, наряду с традиционными выступлениями певцов-ханенде и сазандарей включаются выступления хора взрослых и хора детей из числа азербайджанских школьников. Две нотные расшифровки граммофонных записей начала XX века, впервые осуществленные автором книги, служат наглядными образцами бытования хорового (унисонного) пения в профессиональной среде азербайджанских ханенде. Примечательно, что видный азербайджанский общественный деятель, просветитель и публицист Г.Зардаби уже в 1901 году выпускает «Сборник азербайджанских хоровых песен», состоящий, однако, только из текстов.

Названные факты стали непосредственными подступами к новой истории азербайджанского хорового искусства, связанного с композиторским творчеством. Ее открыл будущий корифей азербайджанской музыкальной культуры У.Гаджибейли, создав в 1908 году первую национальную оперу на всем Ближнем и Среднем Востоке – «Лейли и Меджнун». Благодаря своей природной пронизательности и феноменальной музыкальной одаренности У.Гаджибейли ввел в свою мугамную по жанру оперу многочисленные хоровые сцены, игравшие огромную художественно-драматургическую роль и способствовавшие интенсивному развитию сценического сюжета. Большая часть из них была основана на подлинном материале национальной музыки устной традиции, впервые прозвучавшей в хоровом «облике» - одноголосном, реже гетерофонном, издавна знакомом азербайджанским слушателям. Именно поэтому хоры из оперы «Лейли и Меджнун» были приняты и горячо полюблились широкой слушательской аудиторией. Опера «Лейли и Меджнун» была *первым* существенным шагом на пути внедрения нового хорового искусства в музыкальную культуру Азербайджана. В свои последующие мугамные оперы и музыкальные комедии У.Гаджибеков продолжал внедрять

хоровые фрагменты (нередко широко развернутые) такого же типа. Тем самым, композитор прочно утвердил хор на профессиональной музыкальной сцене и обогатил слушательское восприятие новыми музыкальными впечатлениями.

Позже У.Гаджибейли сыграл основополагающую роль в процессе становления и развития нового хорового искусства в Азербайджане - как в творческом, так и в организационном отношении. Так, в учебные планы и в уставы созданных по инициативе композитора музыкально-учебных заведений – Азербайджанской Государственной Консерватории и Азербайджанской Тюркской Музыкальной Школы – занятия хоровым пением вводятся в число обязательных дисциплин для всех учащихся. Смелой и необычной для того времени была попытка У.Гаджибейли организовать в 1926 году в консерватории «тюркский» многоголосный хор, который, к сожалению, вскоре распался – хоровое многоголосие продолжало оставаться чуждым не только слушателям, но и представителям национальной музыкальной культуры, в том числе самим участникам хора, которые согласно канонам азербайджанской профессиональной музыки устной традиции, отдавали предпочтение солирующему принципу вокального мышления. Справедливым представляется высказывание В.Виноградова: «Участие в хоре шло в разрез со вкусами певцов, которые полагали, что раз они будут петь в коллективе, значит должны будут подчинить свою творческую фантазию воле этого коллектива, воле дирижера»¹.

Организаторская воля и творческая принципиальность позволили У.Гаджибейли через 10 лет, в 1936 году, при республиканской филармонии создать первый азербайджанский государственный хор – многоголосный по структуре, который композитор настойчиво формировал по собственному специфическому учебному плану, соответствовавшему профессиональному состоянию певцов.

Следующее важнейшее организационное начинание У.Гаджибейли – создание в 1940 году первой азербайджанской академической хоровой капеллы.

¹ Виноградов В.С. Узеир Гаджибеков и азербайджанская музыка. М.: Музгиз, 1938, с.39

Он справедливо считал, что повседневную работу с ней должен вести опытный хормейстер, и с этой целью пригласил в Баку молодого талантливое специалиста из Ленинграда Н.В.Романовского.

У.Гаджибейли тесно сочетал организационные начинания с соответствующей творческой деятельностью. Он создал подлинные «жемчужины» - первые многоголосные обработки азербайджанских народных песен для хора, отличавшиеся художественной тонкостью и органическим соответствием национальной ладово-интонационной основе, первые азербайджанские кантаты и, наконец, монументальные хоровые фрески из оперы «Кероглы», многогранно раскрывшие образ азербайджанского народа и в этом смысле адекватные хорам из опер «Иван Сусанин» М.Глинки и «Князь Игорь» А.Бородина.

Новаторские начинания У.Гаджибейли заложили глубокий фундамент для становления и развития азербайджанской профессиональной хоровой культуры. На этом фундаменте в республике были созданы новые хоровые коллективы, в первую очередь хор радио и телевидения, детский хор «Бановша» Азербайджанского Радиокomiteта, Камерный хор (активная деятельность которого прервалась в середине 80-х годов) и др. Главное в том, что в 1966 году была возрождена Государственная хоровая капелла (распавшаяся, как отмечалось в книге, к концу 40-х годов по ряду причин). В настоящее время Азербайджанская Государственная хоровая капелла является одним из ведущих музыкальных коллективов республики.

Активные и целеустремленные организаторские начинания У.Гаджибейли способствовали созданию в консерватории в начале 50-х годов хорового отделения, а затем и хоровой кафедры, в результате многолетней деятельности которой подготовлены высококвалифицированные национальные кадры, как хормейстеры, так и артисты хора.

Огромная заслуга У.Гаджибейли заключается в создании в Азербайджане целой области композиторского искусства – хорового творчества, отвечающего всем современным требованиям этого сложнейшего жанра. Благоприятное влияние деятельности У.Гаджибейли в области становления и развития профессионального хорового исполнительского искусства в Азербайджане способствовало тесному сближению и различным формам взаимодействия музыкальных культур Востока и Запада на современном этапе развития общества – в эпоху глобализации.

Сегодня перед азербайджанским хоровым исполнительским искусством стоят новые перспективные задачи в плане завоевания высокого авторитета у слушательской аудитории международного масштаба. К этому стремился и У.Гаджибейли, который еще в 1938 году в своей статье «Декада азербайджанского искусства в Москве» писал «...творческие работники Азербайджана должны сделать все для того, чтобы (...) азербайджанское искусство непрерывно совершенствовалось, поднималось к новым высотам, одерживало новые победы»¹.

¹ Гаджибеков У.А. О музыкальном искусстве Азербайджана. Б.: Азернешр, 1966, с.66

СПИСОК ИСПОЛЬЗУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ:

На азербайджанском языке:

1. Abdullayeva S.A. Azərbaycan xalq çalğı alətləri (musiqişünaslıq – orqanoloji tədqiqat). B.: «Adiloğlu», 2002, 454s.
2. Adıgözəlov Y.V. Vasif Adıgözəlovun «Çanakkale - 1915» oratoriyası. Metodik tövsiyə. B.: «Toğrul A» MMC, 2007, 38s.
3. Allahverdiyev M.Q. Azərbaycan xalq teatrın tarixi. B.: Maarif, 1978, 235 s.
4. Azərbaycan arxivi. №2-3 (25-26). B.: Kommunist, 1985, 292 s.
5. Azərbaycan bəstəkarlar İttifaqı – 60 (tərtibçilər - İ.Əfəndiyeva, Z.Qafarova, F.Əliyeva, V.Alixanova-Şərifova, L.Dadaşova, L.Hüseynova, N.Dadaşova). B.: Səda, 1996, 109 s.
6. Azərbaycan İncəsənəti (İncəsənət İnstitutu və tələbələri üçün dərs vəsaiti). B.: Maarif, 1977, 213 s., 13 s. foto.
7. Azərbaycan türk el nəğmələri. Nota salanlar: Ü.Hacıbəyli və M.Maqomayev. B.: «Azərnəşr», 1927
8. Babayev E.Ə. Sənətşün. dokt. dissertas...Avtoreferatı. B.: “Smart dizayn”, 1999, 71s.
9. Babayeva H.T. Vasif Adıgözəlov. B.: Ergün, 1995, 24 s.
10. Cəfərov C.H. Azərbaycan dram teatrı (1873-1941). B.: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1959, 419 s.
11. Dadaşzadə Z.A. Aqşın Alizadə. B.: Şur, 1992, 32 s.
12. Dadaşzadə Z.A. Biz də dünyanın bir hissəsiyik...B.: Nurlan, 2004, 412 s., 8 s. şəkil.

13. Dilbazi M.X. Bakının musiqi həyatı (XIX əsrin ikinci yarısı – XX əsrin əvvəlləri). B.: Mütərcim, 2007, 256 s.
14. Dmitrievski Q.A. Xorşünaslıq və xorun idarə edilməsi (tərcümə – S.Ələsgərov). B.: Azərbaycan Dövlət Nəşriyyatı, 1963, 87 s.
15. Əliyeva F.Ş. Azərbaycan musiqisində üslub axtarışları. B.: Elm və həyat, 1996, 118 s.
16. Əliyeva F.Ş. Musiqi tariximizin səhifələri. B.: Adiloğlu, 2003, 282 s.
17. Əliyeva F.Ş. XX əsr Azərbaycan musiqisi: Tarix və Zamanla üz-üzə. B.: Elm, 2007, 314s.
18. Fərəcova (Məmmədova) L.M. Dövlət xor kapellası bu gün// «Musiqi dünyası» jurnalı, 1999, №1, s. 82-86.
19. Fərəcova (Məmmədova) L.M. Azərbaycanda opera teatri – dünən, bu gün, sabah...? // «Musiqi dünyası» jurnalı, 1999, №1, s. 64-68.
20. Fərəcova (Məmmədova) L.M. Ü.Hacıbəyov adına Azərbaycan Dövlət Konservatoriyasında xor dirijorluğu kafedrasının yaradılması tarixindən// «Musiqi dünyası» jurnalı, 2003, №1-2/15, s. 163-167.
21. Hacıbəyov Ü.Ə. Əsərləri 10 cilddə. I cild. B.: AzSSR EA-sı memarlıq və incəsənət institutu, 1964, 320 s.
22. Həbibov Y.Ə. Xorşünaslıq (dərs vəsaiti). B.: Lənkəran Dövlət Universiteti, 1998, 152 s.
23. Həbibov Y.Ə. Dirijorluq və onun tədrisi metodikası (dərs vəsaiti). B.: 1999, 190 s.
24. Həsənova C.İ. Azərbaycan bəstəkarlarının əsərlərində milli ladların təzahürü (dərs vəsaiti). B.: Mars Print, 2004, 136 s.
25. «XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinin qaynaqları»; I kitab, 1901-1911. (tərtibçi - F.Əliyeva). B.: «Nurlan», 2005; 362 s., illüstr. 24 s.
26. «XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinin qaynaqları»; II kitab, 1912-1917. (tərtibçi - F.Əliyeva). B.: «Nurlan», 2005; 420 s., illüstr. 36 s.
27. «XX əsr Azərbaycan musiqi mədəniyyəti tarixinin qaynaqları»; III kitab, 1918-1920. (tərtibçi - F.Əliyeva). B.: «Nurlan», 2005; 452 s., illüstr. 28 s.
28. İmanova G.Ə. Xəyyam Mirzəzadənin xor əsərləri. Metodik tövsiyə. B.: RSXM AMEM, 16s.

29. İsmayılova Z.A. İzahlı xor lüğəti. Dərs vəsaiti. B.: «Adiloğlu», 2003, 82s.
30. Kərimov İ.S. Azərbaycan teatrının təşəkkülü və inkişafı. B.: Elm, 1991, 286 s.
31. Qarabağlı S.İ. Üzeyir bəy Hacıbəyovun publisistikasında musiqi məsələləri (2-ci nəşri). B.: Pedaqogika, 2004, - 80 s.
32. Mahmudova Ş.H. Musiqi palitrası. - B., Nurlan, 2003, 224 s.
33. Məmməd Arif. Azərbaycan xalq teatri. //Seçilmiş əsərləri. 3 cild. B.: Elm, 1970, s. 49-63.
34. Məmmədli Q.M. Azərbaycan teatrının salnaməsi. I hissə. B.: Azər nəşr, 1975, 583 s.
35. Məmmədli Q.M. Üzeyir Hacıbəyov (1885-1948). B., Yazıçı, 1984, 460 s.
36. Məmmədova (Fərəcova) L.M. Azərbaycanda xor ifaçılığının formalaşmasında Aleksandr Yurlovun rolu. // Məqalə. «Musiqi dünyası» jurnalı, 2004, №1-2/19, s. 17-21.
37. Məmmədova (Fərəcova) L.M. Uşaq xor kapellasının ilk konserti. // Məqalə. «Musiqi Dünyası» jurnalı. («İfaçılıq» rubrikasında). Bakı: 2004, № 1-2/19, s. 208
38. Məmmədova (Fərəcova) L.M. Ислам и хоровое пение. // Məqalə. «Harmony» elektron jurnalı. 2005, V buraxılış, 18 s.
<http://harmony.musiqi-dunya.az>
39. Məmmədova (Fərəcova) L.M. Ü.Hacıbəyov və Azərbaycanda xor ifaçılığı sənəti (bəzi sənədlərin izi ilə). // Məqalə. «Musiqi Dünyası» jurnalı. Bakı: 2005, № 3-4/25, s. 98-103
40. Məmmədova (Fərəcova) L.M. XIX əsrin sonu XX əsrin əvvəllərində Azərbaycan xor ifaçılığı sənətinin tarixindən. // Məqalə. «Musiqi Dünyası» jurnalı. Bakı: 2006, № 1-2/27, s. 69-73
41. Məmmədova (Fərəcova) L.M. Из истории хорового пения азербайджанских ханенде. // Məqalə. «İRS- Наследие» jurnalı. Moskva-Bakı: 2006, № 2-3 (20-21), s. 34-35
42. Məmmədova (Fərəcova) L.M. Çoxillik zəhmətinin bəhrəsi. // Məqalə. «Musiqi Dünyası» jurnalı. Bakı: 2007, № 1-2/31, s. 73-76
43. Məmmədova (Fərəcova) L.M. Традиции и новаторство в хоровом творчестве Агшина Ализаде. Metodik tövsiyə. B.: «PİCC НАНА», 2007, -20s.

44. Məmmədova (Fərəsova) L.M. 8 хоров для женского хора а cappella. (Həmmüəllif – İ.Kazımova). Metodik tövsiyə. B.: «Adiloğlu», 2008, -38s.
45. Musaev R. «Qarabağ xanəndələrinin qrammofon vallarında qorunan yaradıcılıq irsi»// Məqalə. «Musiqi Dünyası» jurn., B.: 2007, №1-2/31, s.170-172
46. Rəhimli İ.Ə. Xalq oyun tamaşaları. B.: Qapp – poliqraf, 2002, 240 s.
47. Rzayev N.İ. Möcüzəli qərinələr. B.: Azərnəşr, 1984, 120 s.
48. Sarabski H.Q. Köhnə Bakı. B.: Yazıçı, 1982, 253 s.
49. Səfərova S.Q. Müslüm Maqomayev və Azərbaycan xalq musiqisi. Sənətşün. nam. dissertas...Avtoreferatı. B.: 1996, 27s.
50. Səfərova Z.Y. Azərbaycanın musiqi elmi. B.: Elm, 1998, 583 s.
51. Səfərova Z.Y.Ü.Hacıbəyov yaradıcılığında nəzəri və estetik problemlər. B.: Elm, 1985, 208 s.
52. Səfərova Z.Y. Həmişəyaşar ən'ənelər. B.: Elm, 2000, 318 s.
53. Səidova S.A. Qədim Azərbaycan mərasim musiqisi (dərs vəsaiti). B.: 1994, 99 s.
54. Sultanlı Ə.İ. Azərbaycan dramaturgiyası inkişafı tarixindən. B.: Azərnəşr, 1964, 303 s.
55. Şuşinski F.M. Cabbar Qaryağdıoğlu. B.: «İşiq», 1987, 128s., şəkilli.
56. Tağızadə A.Z. Cövdət Hacıyev. B.: Şur, 1992, 16 s.
57. Xorşünaslıq. Dərslik. (Tərtib edən və tərcümənin müəllifi Mirzəyeva N.A.). B.: ADPU-nun mətbəəsi, 2007, 123 s.
58. Yusifova A.N. Azərbaycan xalq melodiylarının işlənməsi və aranjimanı (dərs vəsaiti). B.: Adiloğlu, 2004, 102 s.
59. Zemfira Yusif qızı. Şərq musiqisinin peybəmbəri. B.: Şərq-Qərb, 2008, 160s.
60. Zöhrabov R.F. Bəstəkarlarımız haqqında söz. B.: Şur, 1995, 90 s.
61. Zöhrabov R.F. Bəstəkarlarımızın portretləri. B.: Gənclik, 1997, 124 s.
62. Zöhrabov R.F. Muğam. B.: Azərnəşr, 1991, 200 s.

На русском языке:

63. Абасова Э.А. Оперы и музыкальные комедии Узеира Гаджибекова. Б.: ЭЛМ, 1961, 193 с.

64. Абасова Э.А. Узеир Гаджибеков. Б.: Азернешр, 1975, 142 с.
65. Абасова Э.А. Узеир Гаджибеков. Путь жизни и творчества. Б., Элм, 1985, 200 с.
66. Абасова Э.А., Касимов К.А. Очерки музыкального искусства советского Азербайджана. Б.: Элм, 1970, 180 с.
67. Абдуллазаде Г.А. Философская сущность музыкального искусства. Б.: Ишыг, 1985, 284 с.
68. Абдуллазаде Г. А. Музыка, человек, общество. Б.: Язычы, 1991, 244 с.
69. Абдуллазаде Г. А. Роль национального самосознания в творчестве Узеира Гаджибекова// «Экология, философия, культура» АН Азербайджанской республики (XI выпуск). Б.: Заман, 1996, с. 101-103.
70. Абезгауз И.В. Опера «Кер-оглы» У.Гаджибекова (о художественных открытиях композитора). М.: Советский композитор, 1987, 232 с.
71. Агаева С.Г. Методика детского хорового воспитания; (методическая разработка). Б.: 1988, 56 с.
72. Агаева С.Г. Особенности национального мышления в хоровом творчестве азербайджанских композиторов. Автореф. дисс... канд. иск.. Б.: 1994, 22 с.
73. Агаева С.Г. Преподавание хоровых дисциплин в музыкальных училищах (методическая разработка). Б.: 1985, 44 с.
74. Адыгезалов В.З. Керимов Н. Бакинское Музыкальное Училище имени Асафа Зейналлы. Б.: Ишыг, 1985, 88 с.
75. Азербайджанский государственный ансамбль песни и пляски. Б.: Азернешр, 1941, 56 с.
76. Азербайджанская Государственная Консерватория имени Узеира Гаджибекова (сост.: Абасова Э., Данилов Д., Карагичесва Л., Сафар-Алиева К.). Б.: Азернешр, 1972, 214 с.
77. Азербайджанский Государственный Архив Литературы и искусства
имени С.Мумтаза:
фонд №254; опись №1; единица хранения №20; 144 л.
78. ... ф. №254; оп. №1; ед. хр. №45; 158 л.
79. ф. №329; оп. №1; ед. хр. №20; 150 л.
80. ф. №329; оп. №1; ед. хр. №25; 19 л.

81. ф. №329; оп. №1; ед. хр. №25^а; 32 л.
82. ф. №329; оп. №1; ед. хр. №31; 7 л.
83. ф. №329; оп. №1; ед. хр. №35; 231 л.
84. ф. №329; оп. №1; ед. хр. №39; 251 л.
85. ф. №329; оп. №1; ед. хр. №39^а; 16 л.
86. ф. №329; оп. №1; ед. хр. №41; 118 л.
87. ф. №329; оп. №1; ед. хр. №42; 44 л.
88. ф. №329; оп. №1; ед. хр. №43; 229 л.
89. ф. №347; оп. №1; ед. хр. №1; 245 л.
90. ф. №347; оп. №1; ед. хр. №2; 90 л.
91. ф. №347; оп. №1; ед. хр. №3; 291 л.
92. ф. №347; оп. №1; ед. хр. №5; 138 л.
93. ф. №347; оп. №1; ед. хр. №8; 168 л.
94. ф. №347; оп. №1; ед. хр. №10; 190 л.
95. ф. №347; оп. №1; ед. хр. №12; 107 л.
96. ф. №347; оп. №1; ед. хр. №15; 43 л.
97. ф. №347; оп. №1; ед. хр. №18; 62 л.
98. ф. №347; оп. №1; ед. хр. №20; 254 л.
99. ф. №347; оп. №1; ед. хр. №28; 27 л.
100. ф. №347; оп. №1; ед. хр. №29; 291 л.
101. ф. №347; оп. №1; ед. хр. №33; 165 л.
102. ф. №347; оп. №1; ед. хр. №34; 277 л.
103. ф. №347; оп. №1; ед. хр. №284; 10 л.
104. ф. №361; оп. №1; ед. хр. №4; 108 л.
105. ф. №361; оп. №2; ед. хр. №2; 300 л.
106. Алекперов А.К. Исследования по археологии и этнографии Азербайджана. Б.: Изд. АН АзССР, 1960, 250 с.
107. Алекперова Н.А. Музыкальная культура Азербайджана в древности и раннем средневековье. Б.: Азернешр, 1995, 112 с.
108. Алекперова Н.А. Музыка в контексте культуры Азербайджана VIII-XVI веков. Б.: Азернешр, 1996, 139 с.

109. Алекперова А.М. Хоровые танцы яллы нахичеванской зоны. Некоторые аспекты музыкальной культуры, разновидности и классификации танцев, мелодические и ритмические особенности. Автореф. дис... канд. иск. Б.: 1994, 22 с.
110. Алиев И.Г. История Мидии. Б.: Изд. АН АзССР, 1960, 361 с., 65 с.ил.
111. Алиев И.Г. Очерк истории Атропотены. Б.: Азернешр, 1989, 159 с.
112. Алиев И.Г. Нагорный Карабах. История. Факты. События. Б.: Элм, 1989, 104 с.
113. Алиев И.Г. О некоторых вопросах этнической истории азербайджанского народа (ответы моим критикам). Б.: Нурлан, 2002, 372 с.
114. Алиев К.Г. Античные источники по истории Азербайджана. Б.: Элм, 1986, 132с.
115. Алиев К.Г. Античная Кавказская Албания.Б.: Азернешр, 1992, 237с.
116. Алиева Н.А. К вопросу об элементах многоголосия в азербайджанской народной музыке// Искусство Азербайджана. Б.: Издательство АН АзССР, выпуск XII, 1968, с. 54-66.
117. Алиева Н.А. Об аспектах полифонического многоголосия в музыке устной традиции Азербайджана (научно-методическая разработка). Б.: 1990, 56 с.
118. Алиева У.С. Слово о музыке; ст.: Некоторые заметки о музыкальной культуре «языческой» Албании (IV в. до н.э. – IV в. н.э.). Б.: Элм, 2003, с. 29-46.
119. Амар Фарух Хасан. Ладовые принципы арабской музыки и их воплощение в жанрах устной традиции; Автореф. дис... канд. иск., Б.: 1975, 24 с.
120. Амар Фарух Хасан. Ладовые принципы арабской народной музыки. М.: Советский композитор, 1984, 184 с.
121. Андреев А. Грегорианский хорал. К истории европейской музыкальной интонационности; II часть. М.: Музыка, 2004, 480 с.
122. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. М.: Музыка, 1971, 276 с.
123. Асафьев Б.В. О хоровом искусстве. Л.: Музыка, 1980, 215 с.

124. Атакишиева Л.Г. Распевание хора на материале азербайджанской музыки (методическая рекомендация). Б.: 1993, 20 с.
125. Атакишиева Л.Г. Методическое пособие к вопросу разработки орфоэпии на материале произведений азербайджанских композиторов (методическое пособие). Б.: 1999, 24 с.
126. Байрамова А. Г. Дополнения к истории записей азербайджанского музыкального фольклора. // в сб. «Azərbaycan milli musiqisinin tədqiqi problemləri». V выпуск. Б.: Адилоглу, 2004, с.38-44
127. Бартольд В.В. Краткий обзор истории Азербайджана //Собрание сочинений. т. II, ч. I. М.: Изд. Восточной Литературы, 1963, с. 775-783.
128. Бартольд В.В. «Энциклопедия ислама» //Собрание сочинений. т. V. М.: Наука, 1968, с. 489-629.
129. Беляев В.М. Азербайджанская народная песня // О музыкальном фольклоре и древней письменности. М.: Советский композитор, 1971, с. 108-162.
130. Белицкий М. Забытый мир шумеров. М.: Наука, 1980, 397 с.
131. Берк М. Среди дервишей. -М., Сампо, 2002, - 192 с.
132. Бертельс Е.Э. История литературы и культуры Ирана. М.: Наука, 1988, 558 с.
133. Ближний и Средний Восток. История, культура, источниковедение (сб. статей в честь 70 летия И.П.Петрушевского). М.: Наука, 1968, 190 с.
134. Бойс М. Зороастрийцы. Верования и обычаи. М.: Наука, 1987, 302 с.
135. Борбад и художественные традиции народов центральной и передней Азии: история и современность; Тезисы докладов и выступлений. Душанбе: Дониш, 1990, 345 с.
136. Бретаницкий Л.С., Веймарн Б.В. Искусство Азербайджана IV-XVIII веков. М.: Искусство, 1976, 272 с.
137. Буниятзаде Д. Кешкул: сборник татарских, персидских и турецких песен. Б.: Сада, 1914, 50 с.
138. Бюхер К. Работа и ритм. М.: Новая Москва, 1923, 358 с.
139. Варга Д. Древний Восток. Будапешт: Корвина, 1973, 165 с.
140. Веселовский А.Н. Историческая поэтика. М.: Высшая школа, 1989, 408 с.

141. Виноградов В.С. Узеир Гаджибеков и азербайджанская музыка. М.: Музгиз, 1938, 78 с.
142. Габиев Ю.А. Обработки народных песен для хора азербайджанских композиторов; Автореферат дисс... канд. иск. Ташкент: 1985, 24 с.
143. Гаджибеков У.А. Основы азербайджанской народной музыки. II изд. Б.: АзГосмузиздат, 1957, 116 с.
144. Гаджибеков У.А. О музыкальном искусстве Азербайджана. Б.: Азернешр, 1966,
- 145.
146. 152 с.
147. Герцман Е.В. Византийское музыкознание. Л.: Музыка, 1988, 256 с.
148. Грубер Р.И. История музыкальной культуры. т. I. М.-Л.: Музгиз, 1941, 595 с.
149. Грюнебаум Г.Э. фон. Классический ислам. Очерк истории (600-1258). М.: Наука, 1986, 216 с.
150. Грюнебаум Г.Э. фон. Основные черты арабо-мусульманской культуры. М.: Наука, 1981, 228 с.
151. Гусейли Б.Х. Азербайджанская народная танцевальная музыка; Автореферат дисс... канд. иск. Б.: 1966, 48с.
152. Гусейнова А.Н. Муслим Магомаев. Оперное творчество. Б.: Редакция журнала «Azərbaycan qadını», 1997, 255 с.
153. Гусейнова Д.А. Формообразующее начало ритуальных шествий в мистерии «тазие». //Искусство Востока. вып. 3. Сравнительное изучение традиций. М.: Издательство ЛКИ, 2008, с.74-88
154. Даукеева С.Д. Философия музыки Абу Насра Мухаммада аль-Фараби. Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002, 352 с.
155. Джафарзаде И.М. Наскальные изображения Кобыстана (Аз.ССР). т. XIII. Б.: Труды Института истории АН АзССР, 1968, 347 с.
156. Джафаров Дж.Х. Кантата «Физули» для хора, солистов и симфонического оркестра. Метод. рекомендации. Б.: 2009, 32с.
157. Джафаров Дж.Х. «Баяты» для хора *a cappella*. Метод. рекомендации. Б.: 2009, 24с.

158. Джумаев А. Ислам и музыка// журнал «Музыкальная Академия». М.: 1992, №3, с. 24-36.
159. Дильбазова М.Х. Из музыкального прошлого Баку (вторая половина XIX-начало XX века). Б.: Ишыг, 1985, 136 с.
160. Дмитриевский Г.А. Хороведение и управление хором. М.: Музгиз, 1948, 107 с.
161. Домусульманские верования и обряды в Средней Азии. М.: «Наука», 344с.
162. Дорошенко Е.А. Зороастрийцы в Иране. М.: Наука, 1982, 133 с.
163. Дьяконов И.М. История Мидии от древнейших времен до конца IV века до н.э. М.-Л.; Изд. АН СССР, 1956, 145с.
164. Зарубежная тюркология. Древние тюркские языки и литературы. Выпуск I. М.: Наука, 1986, 384 с.
165. Земцовский И.И. Выкрики: феномен и проблема//Зрелищно-игровые формы народной культуры (сб. статей). Л.: ЛГИТМиК, 1990, с. 103-114.
166. Зохранов Р.Ф. Теоретические проблемы азербайджанского мугама. Б.: Шур, 1992, 250 с.
167. Имамутдинова З. Чтение Корана и макалат. //Материалы международного научного симпозиума «Мир мугама». 18-20 марта 2009г., Б., «Şərq-Qərb», с.227-234
168. Ислам. Краткий справочник. М.: Наука, 1983, 159 с.
169. Исмаилзаде Р.Ю. Азербайджанские народные песни. Автореф. дис... канд. искусствоведения. Б.: 1971, 24 с.
170. Исмайлова Г.А. Муслим Магомаев. 2-ое изд., доп. Б.: Азернешр, 1986, 146с., с ил.
171. Исмайлова З.М. Хоры а'sarpella азербайджанских композиторов и работа над ними (метод. рекомендации). Б.: 1987, 30 с.
172. Исмайлова З.М. Вопросы хорового исполнительства в аспекте новых тенденций в хоровом творчестве азербайджанских композиторов (1970-1985), (метод. рекомендации). Б.: 1988, 58 с.

173. История Ирана с древнейших времен до конца 18 века (под ред. Струве В.В.; Орбели И.А.; Петрушевского И.П.). Л.: Изд. Ленинградского Университета, 1958, 390 с.
174. История азербайджанской музыки (сост.: Абасова Э.А., Карагичева Л.В., Касимова С.Дж., Мехтиева Н.А., Тагизаде А.З.), ч. I. Б.: Маариф, 1992, 301 с.
175. Каджар Чингиз. Выдающиеся сыны древнего и средневекового Азербайджана. Б.: Азербайджан, 1995, 392 с.
176. Каллистов Д.П. Античный театр. Л.; Искусство, 1970, 176 с.
177. Карагичева Л.В. Кара Караев. М.: Сов. композитор, 1960, 296 с.
178. Касимова С.Дж. Джангир Джангиров. Б.: АзГосиздат, 1964, 67 с.
179. Касимова С.Дж.; Багиров Н.Г. Азербайджанская советская музыкальная культура. Б.: Маариф, 1986, 264 с.
180. Кафарова З.Г. «Кер-оглу» Узеира Гаджибекова. Б.: Язычы, 1981, 167с.
181. Кафарова З.Г. Рамиз Мустафаев. Б.: Ишыг, 1979, 28 с.
182. Кафарова З.Г. Рамиз Мустафаев. Б.: «Сада», 2009, 310 с.
183. Керимова Т.М. Опыт исследования древнейших пластов азербайджанского фольклора// Ученые записки АГК им. У.Гаджибекова. серия XIII. Б.: 1977, №1, с. 3-15.
184. Керимова Т.М. О роли и функциях музыки в фольклорном театре Азербайджана// Зрелищно-игровые формы народной культуры. Л.: ЛГИТМиК, 1990, с. 115-124
185. Кленгель-Брандт Э. Путешествие в Древний Вавилон. М.: Наука, 1979, 259 с.
186. Климович Л.И. Ислам. М.: Наука, 1965, 334 с.
187. Колобова К.М., Озерецкая Е.Л. Как жили древние греки. Л., Гос. Учебно-педагогическое изд-во, 1959, 168 с.
188. Композиторы Азербайджана (сост. – Ф.Амиров). т. I. Б.: Ишыг, 1986, 250 с.
189. Конрад Н.И. Запад и Восток. М.: Наука, 1972, 496 с.
190. Коран (редакторы Беляев В.И. и Грязневич П.А.). М.: Наука, 1990, 512 с.
191. Краснощеков В.И. Вопросы хороведения. М.: Музыка, 1969, 300 с.

192. Кузнецов К.А. Введение в историю музыки. ч.І, М.-Пг.: ГИЗ, 1923, 129 с.
193. Кузнецов К.А. Арабская музыка// Очерки по истории и теории музыки.(вып. 2.) Л.: Гос. Научно-исслед. институт театра и музыки, 1940, с. 265-280.
194. Кухмазова Ю. Хоровые произведения Азера Дадашева. Метод. рекомендации. Б.: РЦСС НАНА, 2009, 20с.
195. Кязимова И.Э. Хоры *a cappella* Рамиза Мустафаева «Үаг гүләг» и «Bülbül oxur». Метод. рекомендации. Б.: РЦСС НАНА, 2009, 23с.
196. Левандо П.П. Хоровая фактура. Л.: Музыка, 1984, 124 с., нот.
197. Мазель Л.А. О мелодии. М.: Музгиз, 1952, 300 с.
198. Мазель Л.А. Вопросы анализа музыки. М.: Советский композитор, 1978, 351 с.
199. Мазель Л.А. О природе и средствах музыки. М.: Музыка, 1983, 72 с.
200. Мамедов Т.М. Албания и Атропотена. Б.: Элм, 1977, 148 с.
201. Мамедов Т.М. Кавказская Албания в IVв. до н.э. – VII в. н.э. Б.: Маариф, 1993, 216 с.
202. Мамедова Л.М. Становление и развитие хорового исполнительского искусства Азербайджана (до второй половины XX века). Автореф. дисс... канд. искусствоведения. Баку: 2005, 28 с.
203. Мамедова Л.М. Ислам и хоровое пение// Эл. журнал “Harmony”; 2005.(вып. 5). 6 интернет страниц. (<http://harmony.musigi-dunya.az>)
204. Мамедова Л.М. Из истории хорового пения азербайджанских ханенде. Журнал «İRS-Наследие». Москва – Баку: 2006, №2-3 (20-21), с.34-35
205. Мамедова Л.М. Традиции и новаторство в хоровом творчестве Агшина Ализаде. Метод. рекомендации. Б.: РЦСС НАНА, 2007, 20с.
206. Мамедова Л.М. 8 хоров для женского хора *a cappella*. Метод. рекомендации. Б.: «Адилоглу», 2008, 38с. Соавтор - И.Кязимова
207. Мамедова Л.М. Влияние оперы У.Гаджибекова «Лейли и Меджнун» на развитие хорового исполнительства в Азербайджане (10-е годы XX века). Интернет журнал «Harmony», 2008, №7 <http://harmony.musigi-dunya.az>

208. Мамедова Л.М. Мугам в контексте культуры хорового пения. Материалы международного научного симпозиума «Мир мугама». 18-20 марта, 2009 г. Б., «Şərq-Qərb», 2009, - с.304-310
209. Мамедова Р.А. Проблема функциональности в азербайджанском мугаме. Б.: Элм, 1989, 168 с.
210. Мамедова Р.А. Азербайджанский мугам – истоки формирования и функционирования. Автореф. дисс... доктора искусствоведения. Киев: 1990, 46 с.
211. Мамедова Ф.Д. Политическая история и историческая география Кавказской Албании (III в. до н.э. – VIII в. н.э.). Б.: Элм, 1986, 284 с.
212. Марр С.М. Мохаррам // Традиционная культура народов Передней и Средней Азии. Л.: Наука, 1970, с. 313-366.
213. Махмудова Г.Р. Роль и значение У.Гаджибекова в контексте мировой музыкальной культуры// İncəsənət və mədəniyyətin tədqiqat problemləri. Б.: 2000, с.90-98.
214. Махмудова Г.Р. Остинантность в музыке устной традиции Азербайджана. Б. Адилоглы, 2002, 152 с.
215. Мец Адам. Мусульманский ренессанс. М.: Наука, 1973, 473 с.
216. Мирзоева Н. Пути становления кантатно-ораториального жанра в Азербайджане. Автореф. дис... канд. иск. Б.: 1994, 18 с.
217. Музыка и музыканты братских народов Советского Союза (сб. ст. под ред. Гинзбурга С.Л.). Л.: Музыка, 1972, 192 с.
218. Мусульманский мир –950 – 1150 (сб. статей). М.: Наука, 1981, 312 с.
219. Музыка как форма интеллектуальной деятельности./Редактор-составитель М.Г.Арановский. М.: Комкнига, 2007, 240с.
220. Музыкальная энциклопедия. (гл. ред. Келдыш Ю.В.). II том. М.: Советская энциклопедия, 1974
221. Музыкальная энциклопедия. (гл. ред. Келдыш Ю.В.). VI том. М.: Советская энциклопедия, 1982, 1008 с.
222. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988, 254 с., нот.
223. Национальное Архивное Управление Азербайджанской Республики; фонд 1305; опись №1; единица хранения №14

224. Низомов А. Суфизм в контексте музыкальной культуры народов Центральной Азии. Душанбе: Ирфон, 2000, 296 с.
225. Новрузов Э.Б. Дирижирование и эстетика. Б.: Ишыг, 1989, 64 с.
226. Останется навеки (материалы, посв. 70-летию со дня рождения А.А.Юрлова)//жур. «Музыкальная академия», 1997, №3, с. 111-131.
227. Оппенхейм Лео А. Древняя Месопотамия. Портрет погибшей цивилизации. М.: Наука, 1980, 407 с.
228. Ольхов К.А. Теоретические основы дирижерской техники. Л.: Музыка, 1984, 160 с.
229. Орджоникидзе Г.Ш. К вопросу о специфике музыкального мышления// Вопросы музыкознания. том III. М.: 1960, 282-301 с.
230. Памяти Юрлова А.А... Музыкант, гражданин, человек. //жур. «Советская музыка», 1974, №3, с. 76-84.
231. Пожидаева Г.А. Певческие традиции Древней Руси: очерки теории и стиля. М.: Знак, 2007, -880с., ил.
232. Проблемы арабской культуры (сб. статей). М.: Наука, 1987, 392 с.
233. Путешественники об Азербайджане. (под ред. Э.М.Шахмалиева). т.1. Б.: Изд. АН АзССР, 1961, 489 с.
234. Романовский Н.В. Хоровой словарь. Л.: Музыка, 1980, 144 с.
235. Розеншильд К.; «История зарубежной музыки до середины XVIII века»; Вып.1; М.; Гос.Муз.Изд-во; 1963; -488с.
236. Сборник азербайджанских хоровых песен. Издание Г.Зардабского. Б.: Типография турбенского правления, 1901, 36 с.
237. Садоков Р.Л. Тысяча осколков золотого саза. М.: Сов. композитор, 1971, 170 с.
238. Садоков Р.Л. Музыкальная культура древнего Хорезма. М.: Наука, 1970, 139 с.
239. Сарабский А.Г. Возникновение и развитие азербайджанского музыкального театра. Б.: Издательство АН АзССР, 1968, 273 с.
240. Сафарова З.Ю. Музыкально-эстетические взгляды У.Гаджибекова. М.: Советский композитор, 1973, 172 с.

241. Сафарова З.Ю. Теоретические и эстетические проблемы в творчестве У.Гаджибекова. Б.: Элм, 1985, 208 с.
242. Сивизьянов А.С. Проблемы мышечной свободы дирижера хора. М.: Музыка, 1983, 55 с., нот.
243. Скребков С.С. Избранные статьи. М.: Музыка, 1980, 216 с.
244. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973, 448 с.
245. Стрейс Я.Я. Три путешествия (по Италии, Греции, Лифляндии, Московии, Татарии, Мидии, Персии, Ост-Индии, Японии и различным другим странам. 1647-1673). Пер. Э.Бородиной. Ред. А.Морозова. М.: Соцэкгиз, «Образцовая» типография, 1935, 415 с., с заставками.
246. Сумбатзаде А.С. Азербайджанцы – этногенез и формирование народа. Б.: Элм, 1990, 304 с.
247. Суфизм в контексте мусульманской культуры (сб. статей). М.: Наука, 1989, 341 с.
248. Тагизаде А.З. Агшин Ализаде. Б.: Ишыг, 1986, 136 с.
249. Тейлор Э. Первобытная культура. М.: Гос. экон. изд., 1939, 568 с.
250. Тревер К.В. Очерки по истории и культуре Кавказской Албании (IV в. до н.э. – VII в. н.э.). М.-Л.: 1959, 391 с., с ил.
251. Тримингем Дж. Суфийские ордены в исламе. М.: Наука, 1989, 328с.
252. Ученые записки АН АзССР. XIII серия. История и теория музыки. (Сборник статей) Б.: 1976, №1, 83 с.
253. Фараджева (Мамедова) Л.М. О предпосылках создания кафедры хорового дирижирования в стенах Азербайджанской Государственной Консерватории им. У.Гаджибекова// «Azərbaycan milli musiqisinin tədqiqi məsələləri» (V выпуск). Б.: Adiloğlu, 2004, с. 108-110.
254. Фархадова С.Т. Обрядовая музыка Азербайджана (на примере траурных песнопений и свадебных песен). Б.: Элм., 1991, 131 с.
255. Фольклорный театр народов СССР (сборник статей). М.: Наука, 1985, 248 с.

256. Фролов Е.П. Звукотерапия. Физиологический, психоэмоциональный, медицинский и социальный аспекты голоса и слова. М. 2004, Вузовская книга, 620 с.
257. Фильштинский И.М., Шидфар Б.Я. Очерк арабо-мусульманской культуры. М.: Наука, 1971, 258 с.
258. Хазрат Инайят Хан. Мистицизм звука. М.: Сфера, 1998, 336 с.
259. Харлап М.Г.; «Ритм и метр в музыке устной традиции»; М.; Музыка; 1986; 104 с.; нот.
260. Хёйзинг Йохан. Homo ludens. Человек играющий. Пер. с нидерландского Д.Сильвестрова. – СПб.: «Азбука-классика», 2007, -384с.
261. Хождение купца Федота Котова в Персию. М.; Изд.вост.лит-ры, 1958, 46с.
262. Чесноков П.Г. Хор и управление им. М.: Музгиз, 1961, 200 с.
263. Чистов К.В. Народные традиции и фольклор. Л.: Наука, 1986, 304 с.
264. Шерстобитов В.Ф. У истоков истории. М.: Искусство, 1971, 200с.
265. Энциклопедия «Узеир Гаджибеков». Б.: Азербайджан, 2003, 291 с.
266. Эфендиева И.М. Васиф Адигезалов. Б.: Шур, 1999, 325 с.

Сайтография:

267. Бакинская Музыкальная Академия – <http://musakademiya.musigi-dunya.az>
268. Гаджибеков У. «Основы азербайджанской народной музыки» - <http://musbook.musigi-dunya.az>
269. Гаджибекова У. Опера «Лейли и Меджнун»– <http://leyli-mejnun.musigi-dunya.az>
270. Дискография Азербайджана (1900-1940) – <http://diskografiya.musigi-dunya.az>
271. Журнал «Musiqi dünyası» - <http://musigi-dunya.az>
272. Союз композиторов Азербайджана – <http://composers.musigi-dunya.az>
- 273.

Нотография:

1. Azərbaycan el nəğmələri. Nəta salanlar və harmonizə edənlər Ü. Hacıbəyov və M. Maqomayev. B.: «İşıq», 1985
2. Hacıbəyov Ü. «Leyli və Məcnun». Klavir. B.: Azərbaycan Dövlət Musiqi Nəşriyyatı, 1959
3. Hacıbəyov Ü. Əsərləri. II tom. «Leyli və Məcnun». Klavir. B.: AMEA, «İşıq», 1984
4. Hacıbəyli Ü. Məqtəb nəğmələri; Гостипография Азполиграфтреста ВСНХ. B.: Azliteratura № 985
5. Rüstəmov S. Tar məktəbi. B.: Azərnəşr, 1935
6. Hacıbəyov Ü. «O olmasın, bu olsun». Klavir. B.: Ü. Hacıbəyovun Ev muzeyi, «Çinar -Çap», 2007
7. Hacıbəyov Ü. «Arşın mal alan». Klavir. B.: Azərbaycan Dövlət Musiqi Nəşriyyatı, 1958
8. Hacıbəyov Ü. «Koroğlu». Klavir. B.:

СОДЕРЖАНИЕ

Введение.....	3-8
---------------	-----

ГЛАВА I. ИСТОКИ ХОРОВОЙ КУЛЬТУРЫ АЗЕРБАЙДЖАНА

1.1. О зарождении хорового пения на территории Азербайджана в периоды первобытно-общинного строя, древних государств и Сасанидской державы.....	13-51
1.2. Хоровое пение в период арабского халифата и в эпоху становления азербайджанской государственности	52-88

ГЛАВА II. СТАНОВЛЕНИЕ И РАЗВИТИЕ ХОРОВОГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ИСКУССТВА В АЗЕРБАЙДЖАНЕ

2.1. Хоровое искусство в Азербайджане на рубеже XIX-XX веков.....	89-120
2.2. Роль У.Гаджибекова в становлении и развитии азербайджанского профессионального хорового исполнительского искусства	121-188
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	189-195
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	196-210
САЙТОГРАФИЯ, ФОТОГРАФИЯ.....	211
СОДЕРЖАНИЕ.....	212

