

Рубаба МАМЕДОВА
Старший преподаватель
Азербайджанской Национальной Консерватории
Email: rubamammad@gmail.com

Улькяр АЛИЕВА
Доктор искусствоведения, профессор
Email: ula.al1704@gmail.com

DOI: 10.62440/AMK2025-4.s.6-20

ОБРАЗНАЯ КОНЦЕПЦИЯ МОНООПЕР АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

***Аннотация:** В статье представлена общая характеристика жанра монооперы. Особое внимание уделяется жанру моноопера в творчестве азербайджанских композиторов. Представлена общая характеристика образной концепции моноопер «Нежность» К.Караева, а также анализ монооперы *Journey to Love* – «Путешествие к любви» Ф.Караева.*

***Ключевые слова:** моноопера, образ, концепция, экспрессионизм, азербайджанские композиторы, Кара Караев, Фарадж Караев, драматургия, тема смерти, конкретная музыка*

Термин моноопера, используемый для обозначения одного из вида камерной оперы, отражает важнейшую особенность её драматургии. Камерная моноопера в буквальном смысле является «оперой одного героя»: в действии участвует только один персонаж и вся оперная форма представляет собой развернутый вокальный монолог. Таким образом, важнейшей смысловой константой монооперы, обеспечивающей её жанровую уникальность является центральное значение единственного персонажа. Другие персонажи, виртуально присутствующие в моноопере функционируют лишь как объекты сознания (или фантазии) главного персонажа, то есть второй собеседник (или собеседники) оказываются не более чем фактом сознания, фантазии говорящего. Именно главный персонаж – единственный, кто наделён голосом.

Моноопера как сформировавшийся жанр возникла в XX веке. Хотя первыми примерами можно назвать комическое интермеццо «Капельмейстер оркестра» Доменико Чимарозо и оперу «Пигмалион» Ж.-Ж. Руссо

(XVII в.), всё же датой создание принято считать 1900 год – год создания монооперы «Ожидание» А.Шёнберга. Монодраму «Ожидание» А.Шёнберг сочинил приблизительно за две недели 1909 года (работа над *particella* продолжалась с 27 августа по 12 сентября, партитура была готова в начале октября). В данной моноопере ярко проявились черты экспрессионизма, который, как известно, был порождён страшными последствиями первой мировой войны – это крайний субъективизм, поглощающее человека чувство страха, бредовые идеи, галлюцинации, безысходность. На сцене представлен всего один персонаж – женщина и все происходящее зрителям передается через призму её отношения, галлюцинаций.

Интересно представлена идейно-художественная концепция монооперы А.Шёнберга. Всё действие происходит в ночном лесу, по которому блуждает героиня монооперы, одетая в белое одеяние (ассоциация с подвенечным нарядом), которая ищет своего возлюбленного. В её болезненному, затуманенному сознании лежат две эмоции – ревность и одновременно тревога за него. Ею движет чувство найти его и, в то же время, её охватывает безотчётный ужас за жизнь любимого. *«Развитие сценического действия отступает на задний план, и центр тяжести драмы окончательно перемещается во внутреннее, психическое измерение. Зритель становится свидетелем потока сознания героини: обрывки мыслей, испуганные восклицания, обращенные в никуда вопросы. Во всем сочинении происходит лишь одно событие, роковым образом подтверждающее ее бредовые предчувствия: она находит труп своего возлюбленного (которого, возможно, сама же и убила; впрочем, либретто монодрамы не позволяет утверждать это со всей определенностью – равно как и то, произошло ли убийство на самом деле или оно является плодом больного воображения). Центральное событие драмы – ужасная находка – делит всю композицию на две неравные части (водоразделом становится генеральная пауза в т. 158): до – страхи и предчувствия в ночном лесу, после – огромный монолог, обращенный к мертвому возлюбленному. Лишь к концу сочинения на основании намеков и недосказанностей постепенно вырисовывается некая фабула: «Три дня ты не был у меня... Нет времени... Как часто у тебя не было времени в эти последние месяцы... Где же эта ведьма, девка, женщина с белыми руками... О, ты любишь ее... Ты обнимал ее, да? Так нежно и пылко, а я ждала... Куда же она убежала, когда ты лежишь в крови?» [3].*

Моноопера приобрела особую актуальность именно в XX веке, так как её художественные возможности наиболее точно отвечали художественным запросам композиторов-экспрессионистов данного периода. Это выражение внимания к судьбе и переживаниям отдельного человека, и в её основе не показ сценического действия, а рассказ главного героя/героини, его отношение к происходящему.

Как отмечает Н.Власов: *«Для музыкального экспрессионизма характерен иррационализм, устремлённость за пределы сознания – будь то тёмные глубины человеческой души (не случайно его развитие совпало с расцветом психоанализа) или мистического визионерство; тяготение к пограничным психологическим состоянием нередко приводящая к деформации окружающего мира, который предстаёт сквозь призму восприятия героя»* [3]. Таким образом, моноопера «Ожидание» стала основой «моделирования внутреннего мира человека по образцу макрокосмоса, а одного человека истолковывать как конфликтно организованный коллектив» [6].

Подтверждая актуальность новой разновидности камерной оперы, вслед за произведением А.Шёнберга появляется моноопера «Ёлка» В.Ребикова (1903), где главной героиней оказывается больная девочка, разговаривающая с призраком своей матери (условный персонаж). В качестве другого примера можно привести монооперу "Человеческий голос" Ф.Пуленка (1957) по монодраме Ж.Кокто. Весь сюжет данной монооперы сосредоточен вокруг разговора молодой женщины по телефону со своим бывшим любовником, который её бросил, ради женитьбы на другой и её мыслей покончить собой.

В целом, смысловая концепция монооперы чаще всего связана с «эстетикой одиночества» (термин Е.Приходовской) – «одиночество в толпе», «одиночество вдвоём», «разговор с прошлым», «разговор с воображаемым собеседником» (чаще всего с любимым человеком).

Исследователь смысловых ареалов монооперы Е.Приходько выявляет три типа смысловой организации монооперы:

1. Ареал вынужденного бездействия («Ожидание» А.Шёнберга), где героиня оказывается «запертой» в молчании окружающего мира;
2. Ареал эпистолярного жанра («Письма Ван Гога», «Дневник Анны Франк» Г.Фрида) – превращение в «звуковую партитуру» письменных источников;
3. Ареал «тайников помутнённого сознания» («Записки сумасшедшего» Ю.Буцко) [7].

При всей логичности выводов российского исследователя, всё же заметим, что список остается открытым, данная типология неизбежно будет расширяться и видоизменяться вместе с развитием самого феномена монооперы, так как образный и смысловой потенциал монооперы неограничен. Так, вышеупомянутая опера «Шинель» – это ареал воспоминания героя, а смысловой ареал монооперы Ф.Караева «Путешествия к любви» - сама любовь во всех её проявлениях.

Музыкально-тематическое единство в камерных монооперах обеспечивается благодаря последовательному использованию сквозных музыкальных интонаций (попевок). Едва ли правомерно назвать их лейтмоти-

вами: как уже говорилось, лейтмотив в традиционной опере становится своего рода "тенью" персонажа, обстановки и т.д., либо сопровождая их, либо появляясь при упоминании о них, пунктиром прочерчивая линии основных сюжетных ходов, которых в многоактной опере насчитывается обычно большое количество. Из-за простоты внешнего сюжетного построения и относительно малого сценического взаимодействия персонажей камерной оперы такого рода лейтмотивы в камерной моноопере почти не используются. Лейтинтонация же, обычно присущей камерной моноопере, по своей драматургической роли чаще всего является концентрированным выражением основной идеи произведения, взятой в предельно обобщенном виде. Конечно, в известной мере она является также и характеристикой персонажа или обстановки, но обобщение здесь преобладает над конкретизацией. Подобный тип лейтинтонации встречается в "Дневнике Анны Франк", где призывные возгласы двух труб в высоком регистре и поддерживающее его тремоло скрипок и альтов создают ощущение напряжённости, неизбежно надвигающегося зла.

Творческое освоение монооперы нашло своё отражение и в творчестве азербайджанских композиторов. Диаметрально разная литературная основа предопределяет структуру монооперы азербайджанских композиторов. Если опера «Нежность» (1972) Кара Караева по рассказу в письмах французского писателя Анри Барбюса представляет собой единую программу вокально-инструментальной поэмы, то моноопера Фараджа Караева «*Journey to Love*» – «Путешествие к любви» (1978) на стихи разных поэтов представлять с собой камерно-вокальный цикл, объединённый общей идеей – темой любви во всех её проявлениях: восторга, ревности, болью от измены, обречённости (Следует отметить, что само название «*Journey to Love*» впервые был использован известным джазовым музыкантом Стенли Кларком для обозначения своей композиции и оно послужило названием его сольного альбома (CD), выпущенного в 1975 году).

Как отмечалось выше, чаще всего в монооперах, использующих в качестве основы либретто произведения эпистолярного жанра – дневники, письма. В монооперах данный жанр выражается в эмоциональном монологе героя, рассказывающего о событиях не всегда в той последовательности, в которой они происходили. Можно говорить о некоей авторской сверхидее, лежащей в основе оперы. Поэтическая музыкальная история в письмах «Нежность» Кара Караева словно ещё раз «напоминает, что высшей ценностью жизни остаётся любовь, и никакие прагматические, меркантильные настроения не способны занять ее место. Возвышенное живет в каждом сердце, только надо это увидеть, прочувствовать» [2]. Следует отметить, что одновременно с Кара Караевым к сюжету А.Барбюса «Нежность» обратился и украинский композитор В.С.Губаренко под названием «Письма

любви», премьера которой также состоялась в 1972 году. Интересно отметить и тот факт, что моноопера К.Караева не исполняется и не была записана, тогда как произведение В.С.Губаренко была записана поставлена на сцене Большого зала Национальной филармонии Украины и запись данной постановки можно увидеть на платформе *YouTube* [9].

Сюжет оперы К.Караева составляют пять писем Женщины. Навсегда расставшись с возлюбленным, героиня решает покончить с собой, но прежде пишет ему письма. Он будет получать через определённый промежуток времени – на следующий день, через год, через 20 лет. В посланиях говорится, что она постепенно излечивается от пережитого потрясения, начинает вновь жить, улыбаться, танцевать. И только в последнем письме, датированном так же, как и первое, открывается тайна: *«Вот уже двадцать лет, как мы расстались... И вот уже двадцать лет, как меня нет в живых, дорогой мой. Если ты жив и прочтешь это письмо, которое перешлют тебе верные и почтительные руки, – те, что в течение многих лет пересылали тебе мои предыдущие письма, ты простишь мне, – если ты еще не забыл меня, – простишь, что я покончила с собой на другой же день после нашей разлуки. Я не могла, я не умела жить без тебя»* [2].

Сценическое действие в прямом значении этого слова отсутствует. В монологах-воспоминаниях героини, выдержанных в лирически-повествовательных тонах, нет сквозной линии развития сюжета. В центре повествования – один образ-символ – безграничная нежность к любимому человеку. Как отмечает Л.Карагичева: *«Моноопера «Нежность», психологически достоверный и тонкий женский портрет (по одноименной новелле Анри Барбюса), еще находящаяся в портфеле автора, им не обнародованная... в ней господствует чисто психологическая, хотя и очень многогранная нюансировка образа»* [4].

При всей повторности переживаний, сюжет монооперы «Нежность» перекликается с реальным течением событий, когда ощущение временной дистанции стирается. Раскрывая в письмах-монологах незащищенную женскую душу, в которой есть место печали и одиночества, музыка К.Караева погружает в мир тонких переживаний одинокого женского сердца, вызывая острый эмоциональный резонанс у слушателя.

Общая лейттема новеллы А.Барбюса – тема писем (в моноопере К.Караева можно охарактеризовать как тему любви, нежности) – предопределяет использование, в качестве ведущего композиционного принципа, монотематизм. И в то же время, целые пласты интонационной драматургии могут располагаться за пределами монотематизма и выступать по отношению к ведущей тематической линии яркой стиливой и драматургической оппозицией. В своей моноопере К.Караев использует контрастную драматургию: в опере Кара Караева, при интонационно-образном единстве всего

произведения, сосредотачивается на контрасте первого и последнего письма.

Как отмечает Л.Карагичева: «Опера «Нежность» – образец ювелирного мастерства вокально-интонационного развития, особенно важного в условиях избранного типа музыкальной драматургии – длительного монолога единственного действующего лица. В монологе достигнута органическая связь словесного текста с музыкальным, вокальной партии – с оркестровой. Глубоко прочувствованная и точно рассчитанная интонационная атмосфера партитуры тем убедительнее, что моноинтонационный материал, развиваемый средствами серийной техники, предопределяет внутренние связи музыкальной ткани во всех ее параметрах – подобно Третьей симфонии или Скрипичному концерту» [4].

Моноопера «Нежность» К.Караева трактована как своеобразная пятичастная вокальная симфония с четырьмя интерлюдиями, объединяющими ее в одно целое. Монологи героини – речитативно-ариозного склада. Номерной принцип строения оперы во многом идет не только от литературного первоисточника (пяти писем к любимому), но и от специфики монооперы – оперы для одного исполнителя: певцу физически необходима передышка.

Концентрация тематического материала достигается за счет использования лейтмотива (звучит в партии оркестра). Можно говорить об аналогии строения оперы со строением вокально-инструментального цикла или сюиты со вступлением и заключением на едином тематическом материале. Основное тематическое развития происходит в оркестре, однако, вокальное начало при этом не отходит на второй план.

Как и в моноопере К.Караева, в «Journey to Love» Фараджа Караева основной акцент делается на раскрытии любовных переживаний главного героя.

В своём интервью, сам композитор дают следующую характеристику «Journey to Love» – для сопрано и камерного оркестра на стихи поэтов XX века: «Тривиальный сюжет «любовь-измена-страдания» сложился из первоклассных стихов поэтов XX века – К.Сэнберг, Р.Грейвз, Ж.Превьер, Р.Шар, Дж.Унгаретти, Л.Ферлингетти, С.Вальехо, Н.Хикмет, где герой – «он» и повествование ведётся от первого лица. Вариант иной, от лица «она» – вынужденный: с тенорами, желающими и умеющими петь музыку «неджузеппверди», у нас катастрофа. С женищинами – легче... хотя и ненамного. Из-за этого текст пришлось кое-где подредактировать» (5).

Две оперы азербайджанских композиторов заканчивается темой смерти – смерть героини в моноопере «Нежность» и смерть любви в «Journey to Love». Свою монооперу, который сам Ф.Караев называет монодраму, композитор заканчивает стихотворением «Павлин» Л.Ферлингетти:

*Peacocks walked under the night trees
In the lost moon light
When I went out looking for love that night
A ring dove caved in a cove
A cloche tolled twice once for the birth
And once for the death of love that night.*

Павлины прогуливались под ночными деревьями
В утраченном свете луны,
Когда я вышел в ту ночь в поисках любви.
Колокол звонил дважды
Один раз при рождении
И ещё раз в ту ночь, когда умерла любовь (перевод с партитуры монооперы здесь и далее А.У.)

Следует отметить, что в партитуре своей монооперы заявлены 10 стихотворных текстов поэтов разных стран на языке оригинала («*Come on, baby, let's go to sleep girl*» E.E.Cummings, «*Heces*» C.Vallejo, «*Sensiz Paris*» N.Hikmet, «*Two nocturns*» C.Sandburg, «*The visitation*» R.Graves, «*Le cheval rouge*» J.Prevert, «*L'inoffensif*» R.Char, «*Solitudine*» G.Ungaretti, «*Peacocks*» L.Ferlinghetti).

Однако для своей премьеры композитор значительно сократил поэтический текст, заканчивая свою монооперу номером «*Sensiz Paris*» на слова Назыма Хикмета. Следует отметить, что тематический материал «турецкого» кульминационного номера монооперы «*Journey to Love*» стал впоследствии основой музыки произведения композитора «*Ist Es Genug?*» (Этого достаточно?) – для инструментального ансамбля и магнитофонной записи (Первая и единственная до бакинской премьеры постановка оперы состоялась в 1991 году в Эссене на международном Фестивале, посвященном 100-летию со дня рождения С.Прокофьева. Исполнение было организовано силами студентов и преподавателей эссенской *Folkwang Hochschule*. Дирижёр – профессор Кристоф Эркер).

Первое стихотворение «*Two nocturns*» C.Sandburg («Да ноктюрна Сендберга»), который уже «за кадром» озвучивает чтец, звучит на фоне конкретной музыки (завывания морского ветра). Вопросительная интонация в конце данного трёхстишия оставляет ощущение «открытости» формы, его образно-эмоционального содержание. Словно сам композитор сомневается в том, что, несмотря на измену и боль, способен оттолкнуть, потерять свою любимую:

*The prairie tells nothing unless the rain is willing.
It is a woman with thoughts of her own.
Is it a terrible thing to love much?*

Степь молчалива. Она не говорит ничего, пока не прикажет дождь.
Это – женщина, таящая какие-то мысли.
Не правда ли, это ужасно: слепо любить?

В премьерной бакинской постановке композитор даёт следующее предисловие, предопределяющий образно-эмоциональный смысл всей постановки: «Жил-был очень одинокий человек. Нельзя, правда, сказать, что слишком уж не везло в жизни, но по-настоящему повезло лишь однажды – он встретил женщину, которую искал всю жизнь, и был счастлив с ней рядом.

Прошло совсем немного времени, и он начал понимать, что вся его нынешняя жизнь не что иное, как иллюзия, миф, который он сам для себя создал. А вернее – просто ложь. Финал был закономерен: все закончилось гнусной изменой, и они расстались. Сначала ему было невероятно тяжело, он очень горевал и страдал, но постепенно успокоился. «Ибо нельзя потеть того, что не имеешь», – сумел убедить он себя.

Общение с этой женщиной, – а он по-прежнему не мог не видеть ее, – свелось к редким и случайным встречам, когда некогда двух близких людей ничто уже не связывает.

И все же ему порой бывало очень грустно, какой-то горький привкус, тончайший налет неискренности, чувствовал он, оседает в нем от той жизни, которую он теперь вел.

И тогда свет становится ему не мил, ничто его не радует и сознание того, что этой женщины нет рядом и желание видеть ее, сливаются воедино. И он молча удивляется себе – как это можно так слепо любить...» [8].

Как отмечает М.Высоцкая в разделе «*Journey to love*»: поэтическая структура как композиционный инвариант своей работе «Между логикой и парадоксом: композитор Ф.Караев»: «Анализируются приёмы работы композитора с вербальным текстом, трактуемым в качестве саунд-материала, с повышенным вниманием к сонорике слова, его фонетической составляющей, нередко развиваемой по законам чисто музыкальной логики... Музыкальная композиция «*Journey to love*», «нанизанная» на структурный каркас авторского либретто, следует его изгибам, выстраивая параллельную драматургию, которая реализуется в параметрах тембра, звуковысотности, вокальной артикуляции. Переплетение и наложение параллельных планов порождает и обратное влияние, вследствие чего текстовая форма оказывается вписанной в музыкальную конструкцию цикли-

ческого типа со вступлением, разделами экспонирования образов, завязки и развития конфликта, лирическим Adagio, репризой и кодой» [1, с. 51-52].

Завязкой монооперы становится «французский номер» (на стихи французских поэтов Жак Преввер и Рене Шар), развязки драмы – «итальянского номера» (на текст Дж.Унгаретти «Одиночество») и «испанский номер» в качестве лирического Adagio с акварельным фоно инструментального сопровождения (на текст «Осадок» С.Вальехо).

Следует отметить, что каждый номер монооперы «Journey to Love» Ф.Караева – это музыкально-образные эпизоды, каждый из которых раскрывает определённую эмоцию, настроение или образ, и, будучи объединены в единый поток, создают непрерывную линию сквозного развития. При этом в качестве «цементируемой» основы монооперы может служить не только использование принципа сквозного тематизма, выражающий общий эмоциональный тон повествования (нельзя назвать отдельные интонационные обороты лейттемами, скорее, более подходит обозначение лейтпопевки как в инструментальной, так и в вокальной партиях), но и отдельные элементы драматургии, приобретающие символическое значение.

В своей моноопере Ф.Караев использует драматургический приём «кольцевого обрамления» начиная с поэтической основы (композитор начинает своё произведение с первого «Ноктюрна» К.Сендберга и заканчивает вторым «Ноктюрном» поэта) и шумовым эффектом (моноопера начинается с записью шума морского ветра и заканчивается им). Также отметим, что с прообраза ветра и начинал свою премьерную постановку композитор, точнее, с поэтических строк Р.Гравеса:

*Drowning in my chair of disbelief
I watch the door as it slowly opens –
A trick of the night wind?*

Объятый неверием, я следил
За открывающейся дверью –
Не шутка ли ночного ветра?

Изобразительное начало – шум моря, ветер и риторические вопросы – несут важную смысловую функцию:

1. Море – как символ путешествия, которое имеет своё начало и конец;
2. Море – как беспредельная субстанция (текучая, неуловимо меняющаяся и в то же время вполне реальная);
3. Риторические вопросы – моноопера начинается (Не шутка ли ночного ветра?) и заканчивается (Не правда ли, это ужасно: слепо любить?) вопросами, на которые у героя нет ответа;

4. Ветер уносит в даль последний риторический вопрос героя, на который у автора нет ответа.

Следует отметить, что композитор в моноопере «Путешествие к любви» довольно часто прибегает к использованию элементов конкретной музыки. Магнитофонная запись (*nastro magnetico*) шума непогоды (ветра, дождя) характеризует символ ссоры, разлуки, слёз, а урбанистические шумы (автомобильных гудков) наряду с «вкраплением» мотивов известной британской рок-группы 70-х годов прошлого столетия ELP (Emerson, Lake & Palmer), джазовых импровизаций и мугама «Сегях» в звучании балабана призваны раскрыть многообразную палитру окружающего героя мира, окружающей действительности.

При этом композитор отмечает, что «при монтаже записи в Германии произошло любопытное событие. Первичное озвучение *nastro magnetico* было осуществлено в Москве в 1978 году на синтезаторе SINTY-100. Для исполнения в Эссене было решено заново смонтировать звуковое сопровождение в электронной студии *Folkwang Hochschule*. И хотя аппаратура здесь была более совершенной, не обошлось без неожиданностей, суть которых, впрочем, была понятна только автору. Так, для финального эпизода требовалось совместить запись мугама и городских шумов. Запись мугама я захватил с собой из Баку, рассчитывая на то, что в фонотеке *Hochschule* найду звуки города. Так и случилось – нужная плёнка была найдена без труда. Но когда я прослушал её, прослушал запись звуков немецкого города, то с изумлением понял, что эти шумы абсолютно чужды моему слуху! И гудки автомобилей – чужие, и скрежет тормозов – чужой, и неразличимый по языку говор – всё равно чужой, и вся атмосфера, вся аура – чужая...

А та запись, которую я «откопал» на киностудии «Азербайджанфильм» и которая была использована в монтаже *nastro* в 1978 году, была родной, знакомой и удивительно близкой – тоже шум города, но города Баку...» [5].

Совершенно особую роль в моноопере играет песня «*The Stones Of Years*» («Камни лет») вышеупомянутой группы ELP. Отрывок данной песни «*Had you talked to the winds of time*» («Если бы вы поговорили с ветрами времени») выполняет не только чисто фоновую функцию. Используя данную песню в начале и в финале (принцип «кольцевого обрамления» наряду с шумом морского ветра) героиня воспринимает данную мелодию как символ утраченного счастья. В целом данный музыкальный отрывок и его функциональное использование напоминает широко используемый в кино прием – перехода музыки из внутрикадровой в закадровую.

Сам музыкальный материал монооперы Ф.Караева базируется на комплексе современных техник: атонально-сонорная музыка с элементами

алеаторики, пуантилизма, элементы пространственной музыки. При этом в опере Ф.Караева особое значение уделяется тембровой драматургии. Так, сам голос вокалистки композитор использует как разнотембровый инструмент, создаваемой на основе богатой фонической палитры языка: от *sprechgesang*¹ – до насыщенной мелизматикой кантилены, от почти беззвучного шёпота «*con sordino*» до пения с закрытым ртом. В ностальгическом пении вполголоса (в лирическом «испанском номере»), данное тембровое переключение обуславливает предельную концентрацию конфликтной составляющей монооперы – неразделённость, покинутость, одиночество.

Так же следует отметить эпизодическое использование аккордеона (*armonica a manticini*), который приобретает значение лейттембра любви в «узловых» драматургических местах, призванных раскрыть тему воспоминания героя о моментах ушедшей любви.

Особая эмоционально-психологическая нагрузка ложится, в отсутствие развитой лейтмотивной системы, на инструментальное сопровождение, который весьма оригинальный по своему составу: камерный оркестр в составе флейта, басовый кларнет, 2 колокольчиков, вибрафон, аккордеон, 2 пианино, 1 подготовленное пианино, магнитофонная запись (композитор вводит запись в партитуру оперы как отдельный самостоятельный инструмент), 7 скрипок, 3 альты, 2 виолончели и джазовый квартет (электрогитара, бас-гитара, ударные, фендер-пиано (электромеханический инструмент, тембр которого напоминает ксилофон, челесту)). Строгое «дозирование» тембровой драматургии (практически композитор не смешивает тембры предпочитая, исходя из образного воплощения каждого поэтического текста их дифференциацию) соответствующим элегическому тону музыкального повествования оперы. В качестве яркого примера можно привести большой инструментальный отрезок у струнных (от цифры 155 до цифры 171) внутри лирического «испанского номера».

Данная тембровая дифференциация в опере не случайна. Сам композитор является автором 8 главы учебного пособия для ВУЗов «Теория современной композиции», которую озаглавил «Тембрика» (Термин *тембрика*, или иначе *тембровая структура музыкальной ткани*, впервые появляется в музыковедческой практике в исследовании известного российского музыковеда Ю.Холопова). И в своей работе Ф.Караев в качестве примера рассматривает *Le Marteau sans Maître* (Молоток без мастера) для контральто и

¹ *Sprechgesang* (нем. букв. речевое пение; «шпрехгезанг») – техника распева текста, при которой точно соблюдаются ритмические длительности (зафиксированные в нотах), а линия звуковой высоты не выдерживается, хотя рельеф мелодии (в случае, если он нотирован) – пребывание на одной высоте, восхождение и нисхождение – в целом соблюдается.

шести инструментов П.Булеза. Комментируя калейдоскоп тембровых сопоставлений и отвечая на вопрос: «Где пролегает связующая нить между инструментами, кажущимися столь несоединимыми?», Ф.Караев подчёркивает, что П.Булез выстраивает *темброряд*, в котором любой из инструментов представляет собой «глубоко индивидуализированный компонент разнообразных структур, рассматриваемый в зависимости от конкретного контекста каждый раз по-новому» [8].

Важную тембро-фоническую функцию выполняет в «итальянском номере» (развязка драмы) магнитофонная запись с какофоническим индустриальным звуком-шумом. Как отмечает сам композитор в своей ремарке к партитуре: «Музыка представляет собой своеобразный дуэт-противоборство магнитофона и сопрано. Магнитофон прерывает солистку, мешает, заглушает её. Реплики солистки становятся всё короче и в цифре 97, магнитофон, полностью вытеснив солистку, выходит на первый план, солируя до 98 цифры. Регулировка динамики магнитофона – вручную. Общая динамика эпизода – *f tutta la forza*» (Партитура монооперы Ф.Караева была предоставлена нам для анализа Ф.Мамедовой –11). Таким образом, большое соло и нарастание динамики магнитофонной записи на фоне практически не слышной краткой попевки (на *pp*) вибратона, композитор подчёркивает образной строй краткого стиха Дж.Унгаретти «Одиночество»:

*Ma le mie urlе ferriscono
 como l'ielo l'ic
 la campana fioca
 del l'ielo
 Sprofondano
 Impaurite*

Вопли мои ранят,
 подобно молниям,
 колокол хрипит с небес
 и рушится в ужасе

Бакинская премьера монооперы “*Journey to Love*” Ф.Караева состоялась 16 декабря 2013 года на сцене *Gənc tamaşaçılar teatri*. В постановке приняли участие ансамбль солистов азербайджанского государственного симфонического оркестра им. У.Гаджибекова, солистка – заслуженная артистка Азербайджана – Фарида Мамедова, дирижер Владимир Рунчак (Украина)

Следует отметить, что композитор учёл ошибки своей монооперы «*Journey to Love*» в г. Эссен (Германия) в 1991 году. Как отметил сам ком-

позитор: «Публика восприняла мою монооперу достаточно спокойно, чем я был слегка шокирован. Николай Корндорф, который присутствовал на премьере, устроил мне после исполнения настоящую взбучку, посчитав, что в этом виноват только я сам. Он искренне недоумевал, как можно было упустить из виду факт того, что к любому оперному спектаклю должна прилагаться программка с изложением сюжетной линии происходящего. А уж если опера идёт в концертном исполнении, это просто необходимо! Без программки же перипетии действия остались загадкой для слушателей, а то обстоятельство, что текст пелся на языках оригинала – английском, французском, итальянском, испанском и турецком, – вообще заводило слушателей в тупик» [8].

Поэтому для своей бакинской премьеры Ф.Караев специально пригласил грузинского режиссёра Гелу Канделаки, которая в содружестве с художником Элен Мурджикнели (Грузия) представила свою сценическую версию монодрамы «*Journey to Love*» – в формате *semi-stage* (сочетание элементов концерта и представления).

Важную драматургическую составляющую приобретает и сценография монооперы – видеоинсталляция, в которых картины, распускающиеся цветов, моментально сменяются холодными абстрактными геометрическими фигурами, обветшалых домов [10]. Исходя из образного строя музыки также в видеоинсталляции привлечены картины «Адам и Ева» Сакита Мамедова, «Спящий город» и «Пигмалион» Поля Дельво, «Крик» Эдварда Мунка, «После представления» Марии Тойен, «Влюблённые» Рене Маргаритт, «Дождь» Валентина Агабабаева, «Париж ночью» Альбера Марке.

Даже непосредственно исполнители-оркестранты вовлечены в общий поток сценического действия. Во время исполнения монооперы они перемещаются по сцене, ближе к финалу, покидая её один за другим. Данный элемент сценографии в качестве смысловой драматургии не нов (вспомним «Прощальную» симфонию Й.Гайдна), однако в финале монооперы «Путешествие к любви», данный приём несёт в себе определённую образно-эмоциональную концепцию – он призван в финале резче подчеркнуть одиночество главной героини монооперы.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Высоцкая М. Между логикой и парадоксом: композитор Ф.Караев. Автореферат на соискание звания док. искусствоведения. М., 2012, с. 50-51.

Сайтография

2. Барбюс А. Нежность – <https://mirbukv.net/kniga/nezhnost-barbyus?ysclid=mh7wcwipb545568639>

3. Власова Н. Монодрама «Ожидание» и кантата «Уцелевший из Варшавы» из кн. «Творчество Арнольда Шенберга» – <https://opentextnn.ru/old/music/personalia/Schoenberg/index.html?ysclid=mh7vtjueb6809340952>
4. Карагичева Л. Кара Караев – URL:<http://kompozitor.su/books/item/f00/s00/z0000011/st018.shtml>
5. Караев Ф. Из лекции Ф.Караева «Об инструментальном театре», прочитанной для студентов историко-теоретического факультета Московской консерватории – URL: http://www.karaev.net/t_fk_from_book_r.html
6. Лотман Ю.М. Статьи по семиотике и топологии культуры – <https://uchebana5.ru/cont/3812927-p23.html>
7. Приходовская Е.А. Смысловые ареалы одиночества в жанре монооперы // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2016. № 4, с. 117-125 – URL:<http://vital.lib.tsu.ru/vital/access/manager/Repository/vtls:000564002>
8. http://www.karaev.net/w_1978_journey_r.html

Видеография:

9. Губаренко В. Моноопера "Ніжність" – <https://www.youtube.com/watch?v=byUYBEtdHd8&t=523s%D1%8F>
10. Караев Ф. Моноопера "Journey to Love" – <https://www.youtube.com/watch?v=PD65DxJNYs0>

Нотография:

11. Караев Ф. "Journey to Love". Моноопера. Партитура. Рукопись. 1978.

Rübabə MƏMMƏDOVA
AMK-nın baş müəllimi

Ülkər ƏLİYEVƏ
Sənətsünaslıq doktoru, professor

AZƏRBAYCAN BƏSTƏKARLARININ MONOOPERALARINDA OBRAZ KONSEPSİYASI

***Xülasə:** Məqalədə monoopera janrının ümumi xüsusiyyətləri təqdim olunur. Azərbaycan bəstəkarlarının yaradıcılığında monoopera janrına xüsusi diqqət yetirilir. Q.Qarayevin "İncəlik" monooperasının məcazi konsepsiyasının ümumi xüsusiyyətləri, həmçinin F.Qarayevin "Journey to Love" ("Sevgiyə səyahət") monooperasının təhlili təqdim olunur.*

***Açar sözlər:** monoopera, obraz, konsepsiya, ekspressionizm, Azərbaycan bəstəkarları, Qara Qarayev, Fərəc Qarayev, dramaturgiya, ölüm mövzusu, konkret musiqi*

Rubaba MAMMADOVA

Senior Lecturer of Azerbaijan National Conservatory

Ulkar ALIYEVA

Doctor of sciences on Art, professor

THE IMAGERY CONCEPT OF MONO-OPERAS IN THE WORKS OF AZERBAIJANI COMPOSERS

***Abstract:** This article presents a general description of the monoopera genre. Particular attention is paid to the monoopera genre in the works of Azerbaijani composers. A general description of the imagery concept of K.Karayev's monoopera "Tenderness" is presented, as well as an analysis of F.Karayev's monoopera "Journey to Love"*

***Keywords:** monoopera, image, concept, expressionism, Azerbaijani composers, Kara Karayev, Faraj Karayev, dramaturgy, theme of death, musique concrète*

Rəyçilər: sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, professor Lalə Hüseynova
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru Gülnarə Manafova