

МАМЕДОВА ДИЛЬБЕР МАМЕД КЫЗЫ

**ИСТОКИ ГАРМОНИИ В  
МУЗЫКЕ УСТНОЙ ТРАДИЦИИ  
АЗЕРБАЙДЖАНА**

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

БАКУ - 2014

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ  
АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ РЕСПУБЛИКИ  
БАКИНСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ  
им. УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ**

---

**МАМЕДОВА ДИЛЬБЕР МАМЕД КЫЗЫ**

**ИСТОКИ ГАРМОНИИ В МУЗЫКЕ УСТНОЙ  
ТРАДИЦИИ АЗЕРБАЙДЖАНА**

*Учебное пособие к курсу*

*«Гармония»*

*для студентов историко-теоретического факультета*

Утверждено приказом № 494  
от 25.04.2014 заседания «Искусство»  
Научно-методического Совета  
Министерства Образования  
Азербайджанской Республики

**БАКУ 2014**

Научный редактор:  
Заслуженный педагог Азербайджана,  
кандидат искусствоведения, профессор  
**СЕЙДОВА С. А.**

Рецензенты:  
Заслуженный деятель искусств Азербайджана,  
доктор искусствоведения, профессор  
**ЭФЕНДИЕВА И. М.**

Доктор педагогических наук, профессор  
**ДАДАШЕВА М. Р.**

**М-52. Мамедова Д. М.**

Кандидат искусствоведения, и. о. доцента

Истоки гармонии в музыке устной традиции Азербайджана.  
Учебное пособие. Баку, «AVROPA»- 2014. 94с.

В данном учебном пособии даётся подробная характеристика элементов многоголосия, бытующих в традиционной музыке Азербайджана. Их анализ способствует выведению различных черт многоголосного звучания в национальной сокровищнице.

Материалы учебного пособия могут быть использованы в рамках основного курса гармонии в Бакинской Музыкальной Академии имени Узеира Гаджибейли по специальностям «Музыковедение», «Композиция».

М  $\frac{4702060106-11}{8032-2014}$

©Типография «AVROPA»2014

## ОТ РЕДАКТОРА

Молодой музыковед Мамедова Дильбер Мамед кызы в учебном пособии «Истоки гармонии в музыке устной традиции Азербайджана» обращается к традиционной музыке Азербайджана.

В данном учебном пособии нашли своё изложение все виды многоголосного звучания, свойственные традиционной музыке Азербайджана. В предисловии автор подчёркивает необходимость их изучения в процессе предмета гармонии. Далее в трёх разделах под названиями «Всеобщие истоки гармонии», «Истоки гармонии в музыке устной традиции Азербайджана», «Постановка проблемы многоголосия в труде «Основы азербайджанской народной музыки» У. Гаджибейли» студенты найдут ряд интересных сведений из области гармонии и других средств выразительности.

Материалы данного учебного пособия могут быть использованы в рамках предмета гармонии у музыковедов и композиторов, а также как дополнительный материал для студентов других специальностей.

## ПРЕДИСЛОВИЕ

Музыка устной традиции Азербайджана заключает в себе многовековые ценности. В этой сокровищнице имеются ответы и на многие вопросы из области гармонии, как одного из факторов эволюции национального музыкального языка, от элементарных проявлений в образцах устной традиции ко множественности её преобразований в композиторском письме.

Явления многоголосия в традиционной музыке содержат в себе возможности полифонического и гомофонно-гармонического склада. Постепенно разрабатываемая в веках мелодико-функциональная система и возникающие гомофонно-гармонические элементы способствовали в дальнейшем развитию гармонического мышления в национальной композиторской музыке.

Сегодня, когда Азербайджан имеет ярчайшую школу композиторского мастерства, освещение пути, исходящего от народных истоков в области проявлений гармонического письма, представляется весьма значительной задачей. Последовательное представление элементов многоголосия во всех жанрах народной музыки раскрывает этапы эволюции национального мышления, охватывая следующие понятия: мелодия, лад, опевания, функциональность, созвучия. Анализ музыкального языка на примерах традиционной музыки Азербайджана позволяет подчеркнуть особенности последующих гармонических проявлений.

Данное учебное пособие посвящено рассмотрению начальных вопросов «учения о гармонии» на примере всех жанров музыки устной традиции Азербайджана.

Большой вклад в дело «учения о гармонии» в музыковедение XX века внесли известные учёные Ю. Н. Тюлин, И. В. Способин, А. Н. Сохор, Ю. Г. Кон, Ю. Н. Холопов, Т. С. Бершадская и другие. Труды азербайджанских музыковедов явились значительными вехами на пути изучения вопросов

гармонии в национальной музыке. Знания о ранних стадиях истории многоголосия в азербайджанской музыке – ключевое звено на пути к пониманию идей национального в полифонии и гармонии композиторского письма. Вопросы многоголосия в азербайджанской народной музыке вызвали глубокий интерес, поскольку служили делу развития профессиональной композиторской школы Азербайджана и непосредственно способствовали разъяснению вопросов национального стиля. В научном наследии У. Гаджибейли имеются краткие сведения как теоретического, так и практического значения, которые можно рассматривать, как постановку важнейшего вопроса в истории «учения о гармонии» в Азербайджане.

В трудах азербайджанских музыковедов (М. С. Исмаилова, Х. Г. Меликова, И. В. Абезгауз, Э. А. Абасовой, Л. В. Карагичевой-Бретаницкой, Н. А. Алиевой, С. А. Сеидовой, Б. М. Мамедовой, С. Дж. Касимовой, И. М. Эфендиевой, Г. Г. Гусейновой, Р. Ф. Зохранова, Э. М. Эльдаровой, Т. А. Мамедова, В. Ш. Шарифова-Алихановой, Г. Р. Махмудовой и других) наблюдается интерес к проявлениям гармонии, полифонии в традиционной музыке, выявляются процессы становления отдельных ярких элементов в творчестве азербайджанских композиторов.

Данное учебное пособие рассчитано на студентов – музыковедов, композиторов, дирижёров. Может быть использовано в рамках основного курса гармонии в Бакинской Музыкальной Академии имени Узеира Гаджибейли по специальностям «Музыковедение», «Композиция».

## ВСЕОБЩИЕ ИСТОКИ ГАРМОНИИ

Внутреннее содержание такой категории музыкального мышления, как гармония раскрывается в определении музыкальных взглядов, свойственных определённой эпохе, разъяснение которых содержит в себе выявление разнообразных средств выразительности. Они берут своё начало от такого явления, как звук, затем интервал, далее тетрахорд, а после – преобразуются в область звукорядов и выносятся в систему аккордов. Разъяснение термина «гармония» включает в себя несколько значений. Характеристика, данная М. Этингером, охватывает три важнейших уровня в понимании гармонии: «мелодический (гармония как организующее начало мелодики), аккордовый (организация вертикали) и гармонико-конструктивный (гармония как основа формы, включая структурные функции отдельных созвучий, последовательностей, наконец, тональных планов)»<sup>1</sup>.

Подробной, классической формулировкой, к которой обращались в своих исследованиях многие учёные теоретики, является следующее определение. «Гармония (греч. – связь, стройность, соразмерность частей) в современной музыкальной литературе означает одновременное сочетание нескольких звуков, образующих аккорд. Гармонией также называется область музыкально – теоретической науки, изучающая аккорды и их соединения. У древних греков, не знавших многоголосия и оперировавших только одноголосной мелодической музыкой, под гармонией понималась последовательность звуков, их мелодическое движение. Иными словами, гармонией называлось то, что ныне называется мелодией. В связи с развитием полифонической музыки в эпоху Средне-

---

<sup>1</sup> Этингер М. Раннеклассическая гармония. Москва: Издательство «Музыка», 1979, с. 35.

вековья и Возрождения, термин «гармония» постепенно приобретает значение, близкое современному»<sup>1</sup>.

В эстетике теоретиков прошлого раскрываются, трансформированные на сегодняшний день, такие понятия, как органика, ритмика, метрика, гармоника. В музыкальной культуре средневековья названные явления находили своё преломление в области инструментария, в танце и пении с театром. Часто встречаемое в музыкальных трактатах средних веков, определение гармонии таково: «Гармония – это то, что различает среди звуков низкие (acutum) и высокие (grave)»<sup>2</sup>. В описании средневековых авторов понятие гармонии даёт устойчивое осознание явления мелодии.

Мелодическую трактовку гармонии рассматривает Бершадская Т. С. «В теории музыки Древней Греции термином «гармония» обозначали закономерность объединения тонов в ладу, определённые структуры тетрахордов и их сочетаний»<sup>3</sup>.

Следующим этапом освоения гармонии в контексте музыкальной культуры являются фобурдоны, выдержанные звуки. В Западной Европе установилось представление о том, что подобное раннее развитие гармонии происходило в старинной церковной музыке.

Красочно и ярко раскрывает идею кристаллизации многоголосия В. С. Виноградов, перечисляя «далёкие страницы истории многоголосия, запечатлевшиеся с консерваторской скамьи понятия: «монахи и монастыри», «григорианский хорал», «формы литургического пения», «трактат IX века «Музыка энхириадис» – первый памятник церковной полифо-

---

<sup>1</sup> Музыкальная эстетика Западноевропейского Средневековья и Возрождения // В. П. Шестакова. Москва: «Музыка», 1966, с. 550.

<sup>2</sup> Там же, стр. 173.

<sup>3</sup> Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. Л.: Музыка, 1978, стр. 6.

нии», «органум», «бурдон», «школа полифонистов парижского собора Нотр-Дам» и т. д.»<sup>1</sup>.

Путь развития многоголосия простирается от «звукового хаоса» древних традиций коллективного пения. Ещё на заре человечества, люди, совершая различного рода ритуалы, обряды, пели хором. При этом участники ритуала воспроизводили различные звуковые высоты. Отсюда естественно прослеживается этап такого вида многоголосия как гетерофония. Но на становление слухового восприятия потребовались тысячелетия. Постепенно слуховая восприимчивость к степени благозвучности внесла в хоровое ритуальное пение унисон. Уже тогда появились зачатки монодийной системы. В трудах Б. Асафьева по изучению интонационного процесса, среди многообразного круга средств выразительности своеобразно трактуется начальное, слуховое осознание элементов-предвестников диалектического становления искусства благозвучий. Как писал Б. В. Асафьев: «Бытовая практика «звов» – слуховая сигнализация, – требовавших точных звукорасстояний и точного их интонирования, конечно, не могла не сыграть большой роли в образовании «интервалики» как явления культуры. Но от бытовой практики сигнализации до выработки дисциплины интервалов музыкального искусства (учение о звуках, соотносящихся в системах трихордов, тетрахордов, октав и образующих лад) процесс осознания не мог не быть длительным»<sup>2</sup>. Перелистывая исторические страницы, посвящённые гармонии, мы соприкоснулись и с идеей кристаллизации исторически значимого явления – монодии, как типа мышления. Многие музыковеды, в том числе Б. В. Асафьев, С. Скребков, считали монодию ореолом первых достижений человеческого слуха.

---

<sup>1</sup> Виноградов В. С. «Заметки о среднеазиатском многоголосии». // Сборник статей: «Музыка народов Азии и Африки». Выпуск 2. Москва: «Советский композитор», 1973, стр. 100.

<sup>2</sup> Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Интонация. Кн. 2. Изб. труды. М.: Академия наук СССР, 1959, т. V, стр. 184.

Этот тип музыкального мышления является первой вершиной, которую преодолело человечество в своём диалектическом развитии. А новый взлёт музыкального искусства вылился в открытие «разработанного» многоголосия, а не хаотического, бытовавшего на заре человечества. Именно разработанный тип, планируемый – это тот этап развития, который каждая музыкальная культура раскрывала по-своему, национально обоснованно, на общих закономерностях сложенной аккордики.

Так, по спирали, история проводит две ветви мышления: одноголосие и многоголосие. Исполнительский потенциал располагал «эффектом эхо». Антифонное пение раскрывало слуховому впечатлению ощущение многоголосия. Религиозные песнопения (как образцы наибольшей консервативности) располагали этим фоническим эффектом многоголосия. Фонизм – безотказный фактор наличия многоголосия буквально в каждом звуке на основе обертоновой системы<sup>1</sup>. Конечно же, это явление обусловлено наличием уже развитого, подготовленного слуха.

Первичная же форма многоголосия – бурдон, представляет собой гармонию в рамках монодийного принципа музыкального мышления. Сюда входят монодийно-ладовые системы Древнего Китая, Индии, стран Ближнего Востока, Древней Греции, Рима и многих других культур. Бурдон тесно переплетается с развитием инструментария, со становлением ладовых систем и является начальным, формирующим элементом практического учения о гармонии.

Монодийный этап развития не должен забываться в мировоззренческой позиции развития культуры каждого народа. Организованная структура монодии любой народности определяет становление её ценностей. Как отмечает Т. С. Бершадская: «Поскольку теория логических соподчинений и тяготений еще не сложилась, лад понимался как определён-

---

<sup>1</sup> Первое указание на существование обертонов сделано Мерсенном (1588-1648), первое научное обоснование – Совёром (1701).

ный звукоряд, а гармония – как фактор, отражающий упорядоченность, системность звукорядов»<sup>1</sup>. Заключающийся в монодии принцип центростремительности (или централизованности по Т. Барановой<sup>2</sup>) образует начальный этап функционального становления.

О характеристике термина функциональности в конструктивной ситуации постепенного и последовательного усложнения читаем у С. С. Григорьева. «Функциональное понимание музыкальных явлений имеет далеко не одинаковую давность и далеко не одинаковую распространённость в различных областях теории музыки. Ранее всего с наибольшей полнотой и ясностью теория пришла к признанию логически дифференцированных функций в сфере ладовой организации музыки, где функциональными единицами оказались звуки – ступени лада и созвучия, а также их подчас весьма крупные и сложные тональные группировки»<sup>3</sup>.

Определившаяся система устоев и неустоев выработала ладовую организацию со становлением функциональных сопряжений. Таким образом, устой – это тоника, а неустой – доминанта, выступающий как опевание каждого нового устоя.

Есть общие закономерности между ладовыми системами всех народов. Как предлагал Ю. Тюлин, интонационное образование диатонических ладов в музыке всех народов идёт тремя основными путями: «секундовое опевание опорных тонов, скачок в мелодии (терцовый и квартовый в первую очередь) и мелодическое заполнение скачка»<sup>4</sup>. Все три

---

<sup>1</sup> Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. Л.: Музыка, 1978, стр. 8.

<sup>2</sup> Баранова Т. Переход от средневековой ладовой системы к мажору и минору в музыкальной теории XVI-XVII веков. // Из истории зарубежной музыки. Вып. 4. М: Изд-во «Музыка», 1980, стр. 7.

<sup>3</sup> Григорьев С. С. «О мелодике Римского – Корсакова». Москва: Государственное музыкальное издательство, 1963, стр. 22-23.

<sup>4</sup> Тюлин Ю. Н. О зарождении и развитии гармонии в народной музыке // Сборник статей. Вопросы теории музыки. Выпуск 2. / Редактор и составитель Ю. Н. Тюлин. М: «Музыка», 1970, стр. 4.

указывают на формирование в мелодии гармонического начала, но с непосредственной активизацией слухового восприятия и осознания последнего. Именно слуховой фактор раскрывает начальный фоновый этап зарождения гармонии и других, исходящих от мелодической данности аспектов синтеза средств выразительности. Не случайно высказывание о том, что сама мелодия народных песен подсказывает гармоническое оформление.

Производителями функциональной активности являются каденции ладо-звукорядов – мелодические ячейки, в которых была установлена тоническая функциональность. Функциональная значимость каденционного участка развития многогранна. Мелодическая линия (интервалы) в каденционных точках развития выработала квартовые, квинтовые шаги, тем самым подготовив основу ладогармонической функциональности, то есть мелодические соотношения D-T, S-T.

В народной музыке (песни, танцы, религиозные песнопения) тоническая функция раскрывается в многократном мелодическом повторении устоя. Следом, в область обоснования устоя, вписывается бурдон. Кристаллизуется тонический тематизм. Тоника-устой – оживляя внутренние процессы звуковых соотношений, выделяет и явление каденции.

Активизируется теория функциональности. Её становление связывают с именем Римана. Многообразие путей в её освещении наблюдаем в трудах Б. В. Асафьева, Л. А. Мазеля, И. Я. Рыжкина, А. Милки, В. Беркова, Г. Л. Катуара, Ю. Н. Тюлина, У. А. Г. Гаджибейли, Б. Л. Яворского, Ю. Н. Холопова и других.

Особенности функциональной гармонии часто рассматриваются в связи с профессионально-композиторской музыкой. Подробно раскрываются в музыкальной науке гармония классиков, романтиков, импрессионистов. Широко разработана наука о современной гармонии.

История многоголосия на Западе начинается приблизительно с IX-X веков – эпохи ранних органумов, фобурдонов, далее, в XIII веке, наблюдается бурный расцвет полифонического письма и, конечно, в начале XVII века – века барокко, происходит становление оперного жанра, стимулировавшего развитие гомофонно-гармонического стиля мышления, которое явилось ореолом XVIII века. Этот век раскрыл весь арсенал образцовой аккордики, отталкиваясь от которой, музыковеды выводили «необычности» квартетных созвучий, секундовых «бижутерий», терцовости аккордовой классики...

Как отмечает Т. С. Бершадская «На протяжении периода, приблизительно от VII до XVII века практика полифонического многоголосия а capella породила теоретическое понимание гармонии скорее как эстетической характеристики интервалов, нежели фактора ладово-динамического, в соответствии с реальной ролью вертикальных отношений в профессиональной музыке той эпохи»<sup>1</sup>. Практика гармонического искусства известна в традициях импровизационного мастерства, а в истории музыки распространилась в таких наименованиях, как «цифрованный бас», «генерал-бас». Явление это было связано с ладовой организацией.

И. В. Способин замечает: «В первые две трети XVII века были найдены едва ли не все средства, которыми пользовались до середины XIX века»<sup>2</sup>. По мнению С. С. Григорьева «гармония в полной мере заявила о себе в музыке XVIII-XIX столетий», «гармония стала огромной конструктивной и выразительной силой»<sup>3</sup>. Обогащаясь веяниями XVII, XVIII, XIX веков, это ярчайшее явление выразительности не расточило, а лишь находило новые

---

<sup>1</sup> Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. Л.: Музыка, 1978, стр. 7.

<sup>2</sup> Способин И. В. Лекции по курсу гармонии. / В литературной обработке Ю. Холопова. Москва: издательство «Музыка», 1969, стр. 145.

<sup>3</sup> Григорьев С. С. «О мелодике Римского – Корсакова». Москва: Государственное музыкальное издательство, 1963, стр. 21-22.

способы к многогранному претворению уже известных гармонических средств.

В истории XIX века распространение всех видов аккордов, охватывающих целостный хроматический звукоряд, подтверждает соотношение мелодических и гармонических закономерностей лада. Определению гармонии, безусловно, сопутствует выявление условий тяготений. Подчеркнём этот факт цитатой Асафьева Б. В.: «В основных, наиболее передовых своих течениях гармония и в начале XIX века, принимая за основную, наряду с тоническим, аккорд VII ступени мажорного лада, тем самым утверждала себя в тесном союзе с мелодическим выявлением лада, то есть с явлением вводнотонности и со всё более и более господствующей ролью в интонации увеличенного и уменьшённого интервалов вниз и вверх от вводного тона»<sup>1</sup>.

С точки зрения европейской ладовости именно эти показатели в определении тоники были устремлены к обострению звучности в целом, к достижению предельной экспрессии в интонационных устремлениях эпохи современности. Тем самым тяготения, преобразованные в звуковую вертикаль и доведённые в своём выражении до аккордов-кластеров, указывают на «раскрепощение» не только диссонансовых звучностей. Здесь же раскрывается и направленность к расширению ощущения тяготений. В композиторском творчестве эта система доведена до предельной организации, выраженной хроматической гаммой. Сквозная система тяготений была задолго до своего прочного закрепления в современной музыке предопределена исторически. Уже в творчестве И. С. Баха единая хроматическая система нашла своё совершенное воплощение. Вспомним хрестоматийный пример – «Хроматическую фантазию и фугу».

---

<sup>1</sup> Асафьев Б. В. М. И. Глинка. Издательство «Музыка» ленинградское отделение, 1978, 311 стр. 232.

Двенадцатитоновая система стала базой для интонационных поисков разных школ, культур, художественных направлений, и, в результате, хроматический звукоряд появился в теории XX века под определением «додекафонной техники», одновременно откristаллизовавшись в качестве ведущего лада.

Любое усложнение, в частности в области гармонии, возможно лишь в результате развития музыкального восприятия, которое в свою очередь опирается на эстетику прошлого. Как отмечал Ю. Н. Тюлин, «гармоническое ощущение весьма многообразно и зависит от многих условий»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Тюлин Ю. Н. О зарождении и развитии гармонии в народной музыке // Сборник статей. Вопросы теории музыки. Выпуск 2. / Редактор и составитель Ю. Н. Тюлин. М: «Музыка», 1970, стр. 14.

## ИСТОКИ ГАРМОНИИ В МУЗЫКЕ УСТНОЙ ТРАДИЦИИ АЗЕРБАЙДЖАНА

«Историческое развитие музыки протекает неравномерно как в отношении достижений различных национальных школ, так и в отношении самих выразительных средств музыки. Но в целом в крупнейшей исторической перспективе оно имеет поступательное движение и в принципе идёт ко всё большему богатству, разнообразию и художественно целесообразной сложности, обобщая и перерабатывая ценнейшие завоевания прошлого»<sup>1</sup>.

*С. С. Скребков.*

Каждая культура включает в себе особые коррективы общепринятых ценностей. Зарождающаяся в начале XX века композиторская школа Азербайджана «облачаясь» в классические музыкальные формы, трактует общепринятые средства музыкальной выразительности «на музыкальном языке своей нации»<sup>2</sup> (выражение французского композитора Жоржа Орика).

Крупные ученые прошлого – Сафи ад-Дин Урмави (XIII век), Абдулгадир Мараги (XIV- XV века), Мирза бек (XVII век), Мир Мохсун Навваб (XIX-XX века), Узеир Абдул Гусейн оглы Гаджибейли (XX век) создавали и развивали основы музыкально-теоретического мировоззрения Востока. Их труды – это исторические вехи, позволяющие разглядеть новаторство каждого нового времени.

Пути формирования азербайджанского национального многоголосия не противоречат общемировым закономерностям его развития.

---

<sup>1</sup> Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва: «Музыка», 1973, стр. 13.

<sup>2</sup> Виноградов В. С. Мир музыки Фикрета. Баку: «Язычы», 1983, стр. 45.

Несмотря на наличие в традиционной музыке Азербайджана органичных элементов, канонических, имитационных элементов, гомофонно-гармонических фрагментов, вопрос о народном многоголосии в научной среде Азербайджана долгое время был завуалирован в силу перевеса в сторону монодии. Однако количественный показатель не должен являться ведущим аргументом научных исследований. Создавая классические нормы гармонии в Азербайджане, композиторы творчески осознали естественность синтеза традиций Запада и Востока, в результате чего национальные закономерности не были подавлены «мёртвыми законами» (У. А. Г. Гаджибейли) искусства классической гармонии. Восток заимствовал разработанные столетиями искусство гармонии благодаря наличию её элементов в разбросанной, осколочно-зачаточной форме в самой музыкальной культуре азербайджанского народа.

На заре формирования профессионального композиторского творчества в Азербайджане, У. Гаджибейли затронул одну из сложнейших областей музыкального познания – науку о гармонии. В опубликованном им в 1919 году теоретическом труде «О музыке азербайджанских тюрков» есть небольшой раздел, в котором автор обращает внимание на наличие элементов многоголосия в национальной музыке. Сведения, полученные из этого маленького исследования о гармонических предпосылках, изложенных на четырёх страницах, являются значительными и представляют собой начальный экскурс в область «науки о гармонии» в музыковедении Азербайджана.

У. Гаджибейли коротко определяет все моменты гармонического ощущения, которые можно услышать в образцах азербайджанской народной музыки. При этом он отмечал, что данные предпосылки гармонического мировоззрения ещё очень далеки от разработанной европейской гармонии. В книге «О музыке азербайджанских тюрков» У.

Гаджибейли привлекает внимание музыкальной общественности к следующему:

1. «Самый большой недостаток музыки Востока по сравнению с западной в том, что она лишена согласования звуков, называемых по-гречески «гармонией»»<sup>1</sup>.

2. «В нашей музыке применение гармонии возможно»<sup>2</sup>.

3. «Убеждения учённых Европы и Азии о том, что будто бы наша музыка негармонична, являются необоснованными»<sup>3</sup>.

4. «Для практического применения по гармонии счёл нужным здесь опубликовать лишь начальные строки из нескольких своих сочинений»<sup>4</sup>.

В XX веке наука о гармонии начинает активно развиваться. С одной стороны происходит изучение предпосылок гармонических явлений в национальной музыке, с другой – искусство гармонии развивается в сторону постижения всевозможных явлений, связанных с новыми течениями композиторского творчества.

В книге «О музыке азербайджанских тюрок» У. Гаджибейли рассматривает целый ряд вопросов, исторического и теоретического характера, охватывающие начальный круг тем науки о гармонии в Азербайджане. Проницательность У. Гаджибейли раскрылась в указании на некоторые явления гармонии в народной музыке.

1. «Зурна, ясты балабан<sup>5</sup>, дудук и другие исконно национальные музыкальные инструменты, всегда используются парно, один исполняя мелодию, другой тянет «зю»<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Ü. Nacibəyli. Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında. Bakı: “Adiloğlu”, 2005. s. 29.

<sup>2</sup> Там же. Стр. 29.

<sup>3</sup> Там же. Стр. 29.

<sup>4</sup> Там же. Стр. 30.

<sup>5</sup> Азербайджанский народный духовой инструмент.

<sup>6</sup> Тянущийся звук, бурдон.

«Зю» – является самой простой и начальной формой гармонии и созвучий»<sup>1</sup>.

2. «Тар и кяманча. Струны этих инструментов настроены не на один звук. Каждая является другим звуком. Эти звуки находятся в относительном гармоническом соотношении»<sup>2</sup>.

3. «Если взять парные белые струны тара с парными жёлтыми, следом одиночную жёлтую струну сделать основой для дастгяха «Сегях»...Если ударить по ним мизрабом (плектором) – зазвучит «гармонический» аккорд. В гармонии его называют секстаккордом»<sup>3</sup>. Это первые заметки из области элементарной теории музыки в Азербайджане. На основе струн тара (*cis* – основа, *e* – жёлтые струны, *a* – белые струны) даётся пример аккорда: *cis-e-a* (мажорный секстаккорд).

4. «Для нашей инструментальной музыки характерны гармонические созвучия «зю» и «кёк»»<sup>4</sup>. Это два термина из области бурдонной техники: «зю» – выдержанный звук, а «кёк» – основной тон.

5. В этой книге У. Гаджибейли отмечает наличие созвучий в песенных мелодиях грузин, черкесов, чеченцев, которые можно услышать при групповом исполнении одной или разных мелодий (что напоминает азербайджанские духовные песнопения – *ağlaşma*, *oxşamalar*). Однако композитор подчёркивает, что «разница между этой и европейской гармонией большая»<sup>5</sup>.

6. «Дело в том, что до того как привести в музыку Востока гармонию, надо быть ясно осведомлённым о духе той музыки»<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup> Ü. Nəcəbəyli. Azərbaycan türklərinin musiqisi haqqında. Bakı: “Adiloğlu”, 2005, стр. 29.

<sup>2</sup> Там же. Стр. 29.

<sup>3</sup> Там же. Стр. 29.

<sup>4</sup> Там же. стр. 30.

<sup>5</sup> Там же. стр. 30.

<sup>6</sup> Там же. стр. 30.

В книге имеются образцы гармонии на примере начальных фрагментов мелодий в «Сегях», «Шур-шахназ» и «Шур».

Пример 1.

*У. Гаджибейли.*

The image displays three musical staves, each representing a different piece of music. Each staff consists of a treble clef and a bass clef. The first staff is titled 'Segah üstündə' and is in 2/4 time. The second staff is titled 'Şur-Şahnaz üstündə' and is in 3/4 time. The third staff is titled 'Şur üstündə' and is in 6/8 time. The music is written in a style typical of Azerbaijani folk music, with a focus on rhythmic patterns and melodic lines.

Проанализировав эти нотные рекомендации У. Гаджибейли, выведем два важных аспекта в категорию теоретических требований при гармонизации народных мелодий. Это наличие:

1. полифонических элементов: имитационные элементы, проявления контрастной полифонии,
2. гармонических приёмов: остинато-сопровождения, выдержанные звуки.

В гармонизации мелодии «Сегях» слышится опора на устой основного тона. «Шур-шахназ» – это образец полифонической музыки. В ней подчёркнуты тоники-

субдоминантовые соотношения функций. На примере «Шур» автор на фоне тонического остинато выводит аккорды по строению кварта-кварта от пятой и первой ступеней лада (fis-h-e, h-e-a). У. Гаджибейли на примере «Шур», таким образом, подчёркивает аккорды квартовой структуры. Этот интервал очень часто встречается в образцах азербайджанской музыки, как по горизонтали, так и по вертикали. Кварта занимает ведущее место в структуре созвучий, относящихся к ашугской музыке. Следует подчеркнуть, что уже на протяжении более ста лет азербайджанские композиторы, обращаясь к её истокам, акцентируют внимание на таких её сторонах, как остинатность и аккорды квартовой структуры.

В небольшом разделе своего исследования У. Гаджибейли определил многие важнейшие вопросы, касающиеся области гармонии, которые позже нашли своё развитие в азербайджанской музыкальной науке.

И в первую очередь подчеркнём попытку самого композитора развить идеи науки о гармонии в Азербайджане. В фундаментальный труд «Основы азербайджанской народной музыки» входит краткий раздел «Проблема многоголосия в азербайджанской музыке». В 1945 году он писал: «Вопрос о правильном разрешении проблемы многоголосия в азербайджанской музыке в данное время занимает умы композиторов и музыковедов»<sup>1</sup>. У. Гаджибейли предлагает два варианта гармонизации одной мелодии в ладе шур, указывая на необходимость привлечения внимания композиторов к созданию «народной гармонизации»<sup>2</sup>. Конечно, спустя десятилетия, гармонизация У. Гаджибейли не должна восприниматься канонизированной. В современном мире музыки, со всевозможными новациями в области гармонии оба примера У. Гаджибекова являются простейшими. Однако для начала

---

<sup>1</sup> Гаджибеков У. А. Г. Основы азербайджанской народной музыки. Баку: Азербайджанское государственное музыкальное издательство, второе издание, 1957, с. 32.

<sup>2</sup> Там же.

XX века наличие примеров подобного решения вопросов гармонизации народной мелодии было весьма ценным. Самые элементарные образцы гармонизаций проясняли целенаправленность выполняемых задач в данной области.

Были попытки и других видных учёных Азербайджана осветить вопросы гармонии в плане её раскрытия в пластах музыки устной традиции и фольклора.

Так в конце 60-х годов XX века появляется теоретическая концепция к изучению многоголосия в традиционной музыке Н. Алиевой. В научных работах Н. Алиевой<sup>1</sup> представлено многообразие приёмов многоголосия в музыке устной традиции Азербайджана. Н. Алиева продолжила теорию У. Гаджибейли в плане раскрытия темы полифонического многоголосия в музыке устной традиции, рассмотрела примеры от простейшего проявления многоголосия в развитии мелодии с остинатно-дублирующимся звуком (то есть мелодический бурдон) вплоть до элементов бурдона в триосазандарей, в ритмических группировках зерби-мугамов и элементов имитационности в мугамах.

С. А. Сеидова в работах о духовной музыке Азербайджана<sup>2</sup> обращает внимание на наличие простейших элементов многоголосия в религиозном монодическом пении. Антифонное пение (наиболее простейшая форма многоголосия) представлено в духовных песнопениях. Религиозная музыка, как наиболее консервативная, содержит в себе начальный

---

<sup>1</sup> 1. Алиева Н. А. К вопросу об элементах многоголосия в азербайджанской народной музыке. // Искусство Азербайджана. Баку: издательство АН Азерб. СССР, 1968, вып. XII, с.54-66.

2. Алиева Н. А. Об аспектах полифонического многоголосия в музыке устной традиции Азербайджана. Научно-методическая разработка к разделу курса полифонии. Баку, 1990, 56 с.

<sup>2</sup> 1. Seyidova S. A. Azərbaycan xalq professional musiqisi. Dərs vəsaiti. Bakı: "Mars-Print", 2005, 89 s.

2. Seyidova S. A. Qədim Azərbaycan mərasim musiqisi. Ali və orta ixtisas musiqi məktəbləri üçün dərs vəsaiti. Bakı: "Mars-Print", 2005, 116 s.

материал для характеристики устоявшихся, многовековых традиций в области раннего многоголосия.

И. В. Абезгауз в книге «Опера «Кёр-оглы» Узеира Гаджибекова. О художественных открытиях композитора» посвящает гармонии одну главу «Ладовый мелос и гармония»<sup>1</sup>. При этом она рассматривает многочисленные особенности национального ладогармонического языка оперы «Кёр-оглы» У. Гаджибейли. Особую ценность представляют разъяснения И. В. Абезгауз о несовпадении мелодической и гармонической тонок в некоторых азербайджанских ладах и раскрытие национальной диатонической концепции ладов.

М. С. Исмаилов<sup>2</sup> обогащает теорию национальной ладовой системы вопросами о диатонических звукорядах в рамках уменьшённой октавы, об альтерациях в азербайджанских ладах, о соотношении мелодических эпизодов, о параллельных звукорядах, о функциональности.

Р. Ф. Зохранов<sup>3</sup> в своих трудах описывает различные виды многоголосия, от октавного унисона до имитационного двухголосия в мугамах «Раст» и «Чаргях».

Т. А. Мамедов<sup>1</sup> приводит характеристику различных форм многоголосия в ашугских напевах, среди которых образ-

---

<sup>1</sup> Абезгауз И. В. Опера «Кёр-оглы» Узеира Гаджибекова. О художественных открытиях композитора. М.: «Советский композитор», 1987, с. 180-212.

<sup>2</sup> 1. Исмаилов М. С. Структурные особенности ладов азербайджанской народной музыки. (Методическая разработка). Баку, 1982, 22 с.

2. İsmayılov M. S. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik öçerklər. Bakı: “Elm” nəşriyyatı, 1991, 118 s.

3. Исмаилов М. С. Ладовые особенности азербайджанской народной музыки. // Учёные записки Азгосконсерватории им. Уз. Гаджибекова. Серия XIII, №2(7), история и теория музыки. Баку: 1969, стр. 3-33.

4. Исмаилов М. С. К вопросу о структуре лада чаргях. // Учёные записки Азгосконсерватории им. Уз. Гаджибекова. Серия XIII, №1, история и теория музыки. Баку: 1975, стр. 3-9.

<sup>3</sup> Зохранов Р. Ф. Теоретические проблемы азербайджанского мугама. Баку: Издательство «Шур», 1992, 248 с.

цы скрытого многоголосия в регистровых пластах или в соотношении ладовых устоев, звукокомплексы, гармонические лады, инструментально-гармонический фон, а также специфические элементы полифонии.

Г. Р. Махмудова<sup>2</sup> отражает эволюцию национального ладогармонического языка в теории остинатности.

Поступательное движение к осознанию искусства гармонии начинается с монодии – монументального фактора развития в истории музыки, как Востока, так и Запада. Однако особенности развития европейского общества уже в период Средневековья позволили «высвободиться» музыке от строгих канонов одноголосия. Монодия же, растянувшая свои полномочия в музыке восточных стран вплоть до XX века, перевоплотилась в более чем понятие одноголосия. Абезгауз И. В. отмечала: «Монодия преобладает в азербайджанском фольклоре не только количественно, но и качественно – как система музыкального мышления»<sup>3</sup>. Вот что отмечает С. П. Галицкая по поводу монодии: «...нужно иметь в виду две точки зрения. Первая связана с выделением в монодии всего того, что роднит её с многоголосием, вторая – с определением специфических черт самой монодии»<sup>4</sup>. Мелодия в странах Востока провозгласила удивительный склад мышления, при этом не стесняя многие естественные процессы развития музыкального искусства.

В природной стихии монодии скрываются все необходимые средства для прорастания многоголосия, в котором содержится направленность к осознанию гармонии.

---

<sup>1</sup> Мамедов Т. А. Традиционные напевы азербайджанских ашыгов. Баку: Ишыг, 1988, 350 с.

<sup>2</sup> Махмудова Г. Р. «Генезис и эволюция остинатности в азербайджанской музыке». Баку: «Нурлан», 2006, 434 с.

<sup>3</sup> Абезгауз И. В. Опера «Кёр-оглы» Узеира Гаджибекова. О художественных открытиях композитора. М.: «Советский композитор», 1987, стр. 184.

<sup>4</sup> Галицкая С. П. Теоретические вопросы монодии. Ташкент: Издательство «Фан» Узбекской ССР, 1981, стр. 4.

Одним из самых ярких свойств монодического развития в музыкальном искусстве Востока являются опевания, благодаря которым выделяется целая система функциональных опор. Каждая опора – устой, обосновавший себя в динамике развития, и направленный к определению гармонического понимания в мелодии. О роли опеваний в народной музыке Азербайджана Р. А. Мамедова отмечает: «Опевание является не только типом интонирования, но и «грамматической» (синтаксической) составной музыкального языка азербайджанского фольклора, поскольку является первичной стереоосновой, из которой произрастает и к которой возвращается движение»<sup>1</sup>.

Вестниками зарождения гармонии в азербайджанской народной музыке в первую очередь являются обычные опевания в мелодии (основной приём мелодической интонации в наиболее древних образцах устного народного творчества) и канонизированного типа опевания в мугамной импровизации. Нашему слуху испокон веков известна безукоризненная техника опеваний, вспомогательных и проходящих звуков, составляющих изумительное богатство мугамной импровизации, и целая система функциональных переплетений, мелодическая орнаментика которой способна «развалить», рассеять любой устой, но при этом наличие чёткой регламентации создаёт определённые рамки для выражения тонической функции.

Опевание – это звуки, окружающие устой. Они обслуживают и побочные тона звукорядов, производя их во временную позицию устоя. Опевания – это неустойчивые звуки, а в функциональном отношении – почти всегда доминанта. Любой тон, с опевающими его с двух сторон звуками, таит в себе предпосылки тонико-доминантовой связи, причём не только мелодической, но и раскрываемой в фигурациях гармонической функциональности.

---

<sup>1</sup> Мамедова Р. А. Музыкально – эстетические особенности азербайджанских мугамов. Баку: Общество «Знание» Аз. ССР, 1987, стр. 23.

Опевания – это интервалы мелодического развёртывания, которые регулируют процесс становления звукорядов с наличием устоев. Отсюда ладовая функциональность и, соответственно, с её развитием, кристаллизующаяся в ней ладогармоническая функциональность.

Почти тысячу лет тому назад ученые Азербайджана начали разрабатывать область ладофункциональности в тесной связи с искусством мугама и развитием инструментария. В историческом процессе формирования многоголосия функциональность – один из определяющих факторов. Для теории функциональности свойственны разработанная область устоев, сведения о наименовании разделов ладов и особенностях распределения и взаимосвязи разделов в крупно – масштабных профессиональных произведениях народного музыкального искусства. Подобно тому, как строгий стиль на Западе имеет определённые правила голосоведения, так и на Востоке, – искусство мугама – на практике, а теория в ладах, основываясь на имеющихся названиях импровизационных разделов, развила учение о функциях устоев (основных и временных).

Существующая регламентация в последовании разделов (шобе) в мугамной импровизации способствовала упорядочиванию музыкальной мысли. Опорные разделы здесь содержат в себе основные моменты к функциональному определению. Таким образом, одной из ярких особенностей мелодического развития, способствующей функциональной активности является принцип опорного тона. Отсюда вытекает роль опевающих звуков, выражающих функцию доминанты. В возможности опеваний входит утверждение даже временного устоя в качестве тонического.

После установления моноцентрализованной системы, в народной музыке складываются песни с диапазоном шире терции. Идёт расхождение в централизации, то есть появление нескольких опорных точек в развитии мелодии с перетягиванием к более продолжительному центру – устою.

Терцовый диапазон ещё не указывает на выявление ладов, а лишь определяет трихордовость – в мировой практике явление, определяющее начальный этап в развитии звукорядов. Кварта в тетрахордах, довольно своеобразный интервал с централизацией в двух крайних точках. По определению многих музыковедов, это одна из самых ранних, определившихся в слуховом сознании древнего человека интонаций – интонация зова. Исходя из этих суждений, народные мелодии в объёме кварты причисляются к древнейшим. Об этом свидетельствует также и отсутствие единой централизации. Появление ведущей опоры в мелодическом развитии позволяет судить о ладовой организации. Мелодии более широкого диапазона говорят о возникновении организованной ладовой системы.

Вышесказанное подводит нас к определению первого функционального по значимости устоя – тоники, возникновение которой, как наиболее чётко выраженного опорного тона лада, позволило в её соотношении с другими звуками вывести побочные, зависимые от неё функции, в первую очередь ладовые. Техника опеваний, выдвинувшая тонику в ранг ведущей функции лада, определила и новые высотные уровни по отношению к ней. Тем самым подтверждается факт, что на Востоке существовала своя система функциональности, которая в общемировой практике оперировала такими терминами, как субдоминанта и доминанта, а в азербайджанской музыкальной культуре, в зависимости от ладового уровня, определялась тем или иным наименованием. К примеру, раздел «Усейни» лада «Раст» в азербайджанской музыке соответствует субдоминанте, «Виляяти» лада раст соответствует доминанте. Ещё М. С. Исмаилов отмечал, «что опорные звуки лада раст совпадают с устойчивыми и главными ступенями мажора»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Исмаилов М. С. Ладовые особенности азербайджанской народной музыки. // Учёные записки Азгосконсерватории им. Уз. Гаджибекова. Серия XIII, №2(7), история и теория музыки. Баку: 1969, стр. 6.

Выпишем главные функции во всех ладах.

В ладе «Раст»: «Майе-раст» – это тоника, «Усейни» – субдоминанта, «Вилайти» – доминанта.

В ладе «Шур»: «майе-шур» – это тоника, «Шур-Шахназ» – субдоминанта, «Хиджаз» – доминанта.

В ладе «Сегях»: «майе – сегях» – тоника, «Шикестеи-Фарс» – доминанта по отношению к основному тону, а «Мюбаррига» – субдоминанта.

В ладе «Чаргах»: «майе-чаргах» – тоника, «Маненди-Мухалиф» – субдоминанта, «Хисар» – доминанта.

В ладе «Шуштэр»: «майе-шуштэр – тоника, а «Таркиб» – доминанта.

В ладе «Хумаюн»: «майе-хумаюн» – тоника, «Таркиб» – доминанта.

В ладе «Баяти-шираз»: «майе-баяти-шираз» – тоника, раздел «Уззал» – доминанта по отношению к отделу «Баяти-Исфаган».

Предельная организованность основных тонов в импровизационных разделах мугамов чётко указывает на наличие тонального плана. Р. Зохрабов в книге «Теоретические проблемы азербайджанского мугама» отмечает следующую последовательность устоев: «В собственно мугамных разделах мугама-дастгах опорными устоями как правило являются терция тоники, кварта тоники, квинта тоники, в некоторых случаях – верхний вводный тон квинты и октавы тоники... Обычно октава тоники в мугамах дастгах в драматургическом отношении считается вершиной – кульминацией. Октава тоники в обязательном порядке возвращается в нисходящем направлении к исходной тонике»<sup>1</sup>.

Ю. Тюлин в отношении мелодических ладов обращал внимание, что «квартовые и квинтовые соотношения тонов лада и скачки в мелодии являются прообразом автентических

---

<sup>1</sup> Зохрабов Р. Ф. Теоретические проблемы азербайджанского мугама. Баку: Издательство «Шур», 1992, стр. 38.

и плагальных соотношений аккордов и гармонических оборотов»<sup>1</sup>.

Азербайджанские лады имеют ряд характерных особенностей, которые определяются числом ступеней в звукорядах, их диапазоном и функциональностью ступеней. В отличие от семиступенных звукорядов европейской музыки наши лады неравномерны с точки зрения количества охватываемых ступеней и возможностей соединений тетраордов<sup>2</sup>. Лады «Раст», «Шур», «Сегях» состоят из десяти ступеней, «Баятышираз» из девяти, «Чаргях» из одиннадцати, «Шуштэр» и «Хумаюн» из восьми. Таким образом, азербайджанские мелодические лады состоят из восьми-одиннадцати ступеней.

Желаемой целью многих музыковедов Азербайджана являлось заключение ладов по традициям мажоро-минорной системы в рамки чистой октавы. Один из видных теоретиков Азербайджана – М. С. Исмаилов в изучении ладовой системы, продолжая традиции У. Гаджибейли, выдвинул интересную концепцию, в которой эти звукоряды представлены в рамках октавы, но не чистой, а подчиняясь интонационной характеристике наших ладов, они раскрываются в рамках интервала уменьшённой октавы (h-b).

Звуко-высотная система Азербайджана содержит в своей диатонической основе возможности внутрिलाдового отклоне-

---

<sup>1</sup> Тюлин Ю. Н. О зарождении и развитии гармонии в народной музыке // Сборник статей. Вопросы теории музыки. Выпуск 2. / Редактор и составитель Ю. Н. Тюлин. М: «Музыка», 1970, стр. 14.

<sup>2</sup> Звукоряды азербайджанских ладов строятся из соединения тетраордов. Тетраорды, образующие основу звукорядов азербайджанских ладов: основной – тон, тон, полутон; побочный – тон, полутон, тон; побочный – полутон, тон, тон; уменьшённый – полутон, тон, полутон; с увеличенной секундой – полутон, полтора тона, полутон. Тетраорды могут быть соединены четырьмя способами: цепное соединение (когда между последним тоном нижнего и первым тоном верхнего тетраордов образуется интервал чистая прима), смежное соединение (большая секунда), посредством промежуточного полутона (малая терция), посредством промежуточного тона (большая терция).

ния. М. С. Исмаилов писал: «Вводные звуки в азербайджанских ладах «обслуживают» не только тонику, но и квинту тоники, основного тона лада, терцию и другие ступени. В связи с этим и количества ступеней, имеющих устойчивый характер, здесь больше, нежели в мажоре и миноре»<sup>1</sup>. Функциональная система определяется на примере ступеней каждого лада и выглядит следующим образом.

Опорные ступени лада раст: «майе-раст» – тоника лада, «Усейни» – верхняя кварта тоники, «Вилайти» – квинта тоники, «Ирак» – октава тоники, «Гарай» – выполняет функцию возврата к тонике.

Опорные ступени лада шур: «майе-шур» – тоника лада, «Замин-хара» – верхняя медианта тоники, «Шур-шахназ» – верхняя кварта тоники, «Хиджаз» – квинта тоники, «Баяты-кюрд» – квинта становится тоникой нового шура (отклонение), «Симаи-шемс» – октава тоники, «Нишиби-фараз» выполняет функцию возврата к тонике. («Нишиби-фараз» есть отклонение в сторону квартового строя).

Опорные ступени лада сегях: «майе-сегях» – тоника лада, «Шикестей-фарс» – квинта основного тона; «Мюбарриге» – начало с верхнего вводного тона квинты основного тона, «Ирак» – октава основного тона. Функцию возврата выполняет отдел «Гарай».

Опорные ступени лада шуштер: «майе-шуштер» – тоника лада, «Таркиб» – верхний вводный тон тоники.

Опорные ступени лада чаргях: «майе-чаргях» – тоника лада, «Бястя-Нигяр» – терция тоники; «Маненди-Мухалиф» – кварта тоники, «Хасар» – «Чаргях» перенесенный на квинту выше, «Мухалиф» – верхний вводный тон квинты тоники, «Мансурия» – октава тоники.

Опорные ступени лада баяты-шираз: «майе – баяты-шираз» – тоника лада, «Баяты-Исфаган» – нижняя медианта

---

<sup>1</sup> Исмаилов М. С. Ладовые особенности азербайджанской народной музыки. // Учёные записки Азгосконсерватории им. Уз. Гаджибекова. Серия XIII, №2(7), история и теория музыки. Баку: 1969, стр. 5.

тоники, «Хуззал» – квинта тоники (требует отмены верхней медианты и введения в звукоряд терции тоники).

Опорные ступени лада хумаюн: «Майе-хумаюн» – тоника лада, «Таркиб» – верхняя терция тоники лада.

На основе выписанных выше опорных ступеней азербайджанских ладов отмечаем свойственную каждому звукоряду в отдельности функциональность. Так, категория лада в азербайджанской музыке, позаимствовав в процессе кристаллизации наименования разделов из практики мугамных импровизаций, отразила разработанную систему ладофункциональности.

Ладовая система Азербайджана определяется строгой системой функциональной организации ступеней, которая несет в себе и функцию формообразования. Приведём цитату С. С. Григорьева: «Лад излучает гармонию»<sup>1</sup>. В результате всей этой организации прослеживается центростремительность тонической функции. Как говорил Б. В. Асафьев: «Тоника-устой – вот главный упор интонационного стремления»<sup>2</sup>. Мелодические звукоряды азербайджанской ладофункциональной системы содержат в себе основы гармонической функциональности. Это ладовая регламентация, то есть строгая последовательность ладовых устоев.

Здесь же выделим разработанность ладовых каденций, то есть важнейших мелодических построений. Как отмечает Р. Мамедова: «Именно каденция в мугаме является тем мотивно-тематическим и ладовым «фокусом», который вбирает в себя и отражает все очень сложные взаимосвязи мугамного развития»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Григорьев С. С. «О мелодике Римского – Корсакова». Москва: Государственное музыкальное издательство, 1963, стр. 34.

<sup>2</sup> Асафьев Б. В. М. И. Глинка. Издательство «Музыка» ленинградское отделение, 1978, с. 188.

<sup>3</sup> Мамедова Р. А. Музыкально – эстетические особенности азербайджанских мугамов. Баку: Общество «Знание» Аз. ССР, 1987, с. 19.

Как известно, полные каденции выражаются остановкой на тонике лада. Становление начальных гармонических ячеек приходится на каденционный участок, где наиболее чётко разработаны соотношения функций ступеней D-T, S-T и более последовательное их проявление в функциональной триаде S-D-T. Функциональные соотношения были изначально апробированы в мелодическом выражении. Далее – мелодические (ступеневые) функции, перевоплощённые в вертикаль в виде унисона, октавного, квинтового и квартового фобурдона, как первоначальные элементы многоголосия на протяжении многих столетий бытовали в музыкальной сокровищнице национальных средств выразительности.

Не случайно одним из первых этапов внедрения ладов азербайджанской музыки в изучение курса гармонии была разработка гармонических каденций в виде методических рекомендаций в книге «Гармония» Н. Багирова<sup>1</sup>. Эти простейшие гармонические обороты разработаны по типу примеров из труда «Основы азербайджанской народной музыки» У. Гаджибейли.

Пример 2.

*Каденции в до раст. Гармонизация Н. Багирова.*

<sup>1</sup> Bağırov N. H. Harmoniya dərslivi. Bakı: “Maarif” nəşriyyatı, 1989, 477-495s.

Пример 3.

*Каденции в ре шур. Гармонизация Н. Багирова.*

Musical score for Example 3, showing four cadences in 2/4 time. The score is written for piano in treble and bass clefs. The first cadence (1.) is a simple triad. The second (2.) and third (3.) are dyads. The fourth (4.) is a triad. The bass line provides a simple harmonic accompaniment.

Пример 4.

*Каденции в до чаргах. Гармонизация Н. Багирова.*

Musical score for Example 4, showing five cadences in 2/4 time. The score is written for piano in treble and bass clefs. The first cadence (1.) is a triad. The second (2.) and third (3.) are dyads. The fourth (4.) and fifth (5.) are triads. The bass line provides a simple harmonic accompaniment.

В данных гармонических каденциях голосоведение, соединения аккордов и их последовательности полностью соответствуют законам классической гармонии. Указанные образцы являются следствием изучения навыков композиторской практики. Данная область, как предмет, ещё не столь глубоко изучена, чтоб претендовать на отдельный труд в ладах азербайджанской музыки.

Оригинальность данных гармонических каденций заключается в слышании и осознании аккордов в национальных ладах. Ведь аккордика, в качестве средства выразитель-

ности, может – как подчеркнуть, так и нанести урон звучащей интонации. В этих же примерах мы наблюдаем выведение аккордов из мелодического истока. Глубина прочтения трёх нот, представляющих собой мелодическое зерно каденций, раскрывается в ладе *до* раст в звучании тонической функции с неаккордовыми звуками, в сочетании тоники с субдоминантовой или доминантовой функциями. Хотя думается, что аккордика могла быть более характерной, если иметь в виду слуховую практику композиторского творчества Азербайджана. Однако цель автора учебника – научить выявлять гармонию из мелодического арсенала музыкальной культуры Азербайджана. И данные результаты – это не только гармоническое обогащение трёх звуков, они ещё глубже воплощают начальный этап и способствуют осознанию практической работы с пространственными национальными мелодическими источниками.

Своеобразно представлена аккордика в примере лада *ре* шур. Мелодичность голосов определяет структуру аккордов и их последовательность. Первый образец – на тоническом органном пункте звучит последовательность аккордов:  $S_7$ -мажорный  $VII_{64}-S^{-3}$ . Второй образец: на тоническом устое звучит  $S^{-3}$ , затем минорное  $VII_{35}$  и возвращение тонического устоя с  $S^{-3}$ . В третьем примере звучит следующий гармонический оборот:  $S_2^{-5}-VII_6$  и на тоническом устое  $S^{-3}$ . В четвёртом: на тоническом устое звучит  $S^{-3}$ , минорный  $VII_6$  и на тоническом устое  $S^{-3}$ . Рассматривая эти примеры, замечаем аналогичность используемых функций. Тем не менее, видим необходимость указывать на эту схожесть при разборе гармонической основы примеров и подчёркивать их на уроках при гармонизации мелодий в данном ладе, как характерных в создании национального колорита в сопровождении мелодий. Тем самым, путём кратких, фрагментарных оборотов возможно добиться не просто гармонизации, а принятия стиля, проникновения в атмосферу национального звучания. Так, при анализе аккордов в ладе шур замечаем и подчёр-

квиваем использование трёх функций. Это тоническая, в субдоминантовом уплотнении (тем самым субдоминантовая функция характеризуется как неотделимая от тонической) и доминанта, выраженная аккордами седьмой ступени. В результате все три функции использованы завуалировано.

В гармонизациях мелодических каденций лада чаргях ярко разработано тяготение всех голосов к тоническому устою. Здесь привлекает внимание предельная плавность голосов. Тоническая функция во всех примерах звучит без опущения того или иного тона. Эта «прямолинейность» в звучании тонической функции подчёркивает свойственный мелодиям в ладе чаргях дух бодрости, энергичности, воинственности. А остальные функции, имеющиеся в примерах, при подвижности баса ещё более «нагнетают» тяготение к тонике. Все аккорды, за исключением тоники, а именно  $\text{II}_6$  с пониженной примой,  $\text{V}_{65}$  с пониженной терцией и квинтой,  $\text{VII}_7$  с пониженной примой, терцией и септимой,  $\text{VII}_{65}$  с пониженной терцией и септимой (при разрешении в тонику образуется параллельное звучание чистых квинт – как одна из характерных черт в сокровищнице азербайджанской композиторской школы) даны, как опевания тонической функции. Лишь последняя каденция выражена чётким сочетанием функций субдоминанта – тоники.

Каденции лада чаргях интересны звучанием неаполитанского аккорда и наличием группы альтерированных аккордов доминантовой функции. Но более всего, показательны и рельефны решения их не как самостоятельных созвучий, а как результат поступенного движения голосов от тоники или к тонике. Таким образом, их появление в мелодической волне подчинено ведущему устою. Подобное осознание тоники на коротком участке необходимо в ходе учебного процесса переносить и на работу с мелодической линией в целом. Отметим, что это ещё один из вариантов достижения национального в искусстве гармонии. Однако чрезмерное увлечение одним приёмом может привести к нежелательной

монотонности звучания. Поэтому этот гармонический элемент требует к себе чуткого «художественного обращения» и «нежной ювелирной преданности» в работе со звуками, подобно мелодическим линиям в мугамных импровизациях, не перегружающих слуховое внимание. Для этого необходимо учитывать подвижность функционального устоя, что не чуждо и мугамным импровизациям.

Здесь же Н. Багиров, подобно У. Гаджибейли, даёт гармонизацию народной песни «Yar gəlir» в классическом и народном стилях. Сам автор гармонизации, подписывая функции в примере «в классическом стиле», оставляет без разбора технику гармонического мастерства в примере «народный стиль».

Пример 5.

*Азербайджанская народная песня «Yar gəlir» в народном стиле. Гармонизация Н. Багирова.*

The image displays a musical score for the Azerbaijani folk song "Yar gəlir" in its folk style, as harmonized by N. Bagirov. The score is presented in three systems, each consisting of a treble and bass clef staff joined by a brace. The first system begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody is primarily composed of eighth and sixteenth notes. The second system features a wavy line above the treble staff, indicating a specific performance technique. The third system includes first and second endings, marked with "1." and "2." above the treble staff. The bass line provides a steady accompaniment with chords and single notes.

Нам же следует подчеркнуть, что образец в народном стиле соответствует требованиям автора, чутко указанным в гармонизации каденций. Здесь на первом плане один из важнейших элементов, активно развиваемый в творчестве азербайджанских композиторов. Речь идёт об органном пункте, в котором каждая культура находила и находит удивительно тонкое проявление в плане национального звучания. Это же свидетельствует, что органнй пункт – явление бесконечно пространное, поскольку может вобрать в себя весь тематический круг предмета гармонии. Кроме того – исключительно важное, как явление начальной стадии в становлении многоголосия и, в частности, гармонического ощущения.

В данной гармонизации Н. Багирова органнй пункт воплощает в себе роль «вуалирования» той гармонической триады, которую мы выше наблюдали в каденциях лада раст.

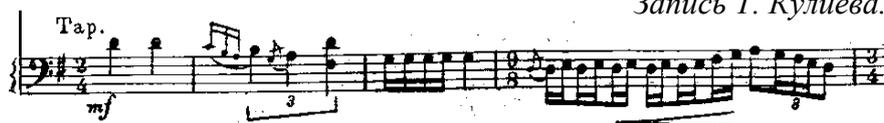
От примеров гармонизации каденций в национальных ладах переведём внимание к образцам народной мелодики.

Первоначальные элементы ладогармонической функциональности представлены в выразительных возможностях мелодии. «Рабочим материалом» в раскрытии этой функциональности служат интервалы, опевание устоев и соотношения между ними.

Опираясь на функциональность устоев, мелодическая связь звуков раскрывает доминантовые или субдоминантовые соотношения. Опевающие тот или иной устой звуки создают самые различные тяготения. Например, вводноновые тяготения, терцовые тяготения выполняют нагрузку аналогичную доминанте. Мелодия «очерчивает» гармонические ступени, где основу развития определяет тонический устой. Обратимся к начальным фразам мугама «Раст» в записи Т. Кулиева.

Пример 6.

Запись Т. Кулиева.



При тонике g-раст в данном отрывке ясно слышится сочетание квинты тоники с тоникой (D-T). В возможностях одной тонической функции осуществляется динамика развития и притяжения звуков мелодии. Начальный фрагмент мугама «Шур» в записи К. Караева также представляет собой «очерчивание» тонической опоры посредством множественности приёма тяготений звуков, где одновременно устой – звук «fis» – выполняет функцию мелодического скрытого бурдона.

Пример 7.

Запись К. Караева.



В мелодии дарамеда мугама «Раст» (запись Н. Мамедова) в разложенном виде звучит полное тоническое трезвучие g раст. При этом следует отметить лишь три опорных звука: квинту тоники, верхнюю и нижнюю тоники. Функция тонического устоя наиболее активна. Она подчёркнута направленностью и устремлённостью к ней.

Пример 8.

Запись Н. Мамедова.

Allegretto  $\text{♩} = 120$

Тар *f* *tr* *tr* *mf*

Каманча *f* *tr* *tr* *mf*

Нагара *mf*

Одновременно три опорных звука выполняют функцию мелодического скрытого бурдона.

Бурдон, как показатель наиболее раннего общемирового вида многоголосия, активно бытовал и в азербайджанской народной музыке. Многообразие его проявлений можно определить градацией видов от скрытого фона в возможностях одноголосной мелодии до ритмического бурдона в образцах жанра зерби-мугам.

Например, мелодия фрагмента инструментальной музыки из мугама «Раст» в записи Н. Мамедова образец ярко выраженного бурдона в мелодии. Содержит в себе два пласта. Нижний – подвижный, верхний – представляет собой чередование, с каждым из звуков нижнего пласта, повторяющегося устоя «g» на слабой доле.

Пример 9.

*Запись Н. Мамедова.*

Следует указать также на наличие примеров мелодий с зачаточными проявлениями имитационного многоголосия,

которые можно рассматривать, как начальный этап в становлении полифонической мысли в недрах народной музыки и охарактеризовать их наименованием «эффект эха». К примеру, при коллективном исполнении азербайджанских духовных песнопений, хор вступает за солистом, например в “Növhə”<sup>1</sup>, создавая фонический эффект многоголосия, воспринимаемый как фоновый бурдон или антифонное пение. Отголоски хора, после партии соло марсияхан, на протяжении песнопения не раз чередуются, тем самым создавая эффект фонового бурдона. Так, посредством особой манеры исполнения в образцах религиозных мелодий определяются условия для кристаллизации средств многоголосия.

Более зрелый этап имитационного многоголосия можно рассмотреть в вокально-инструментальной разновидности мугама.

Вначале проанализируем некоторые примеры духовных песнопений, одни из них близки мугамным импровизациям, другие же – песням.

К примеру “Növhə” – духовная песня, исполняется солистом и хором (mərziyəxan və vəgigə), звучит в тональности *fis* сегях. Мелодия охватывает диапазон малой сексты «e<sup>1</sup>»-«с<sup>2</sup>». Две мелодические ячейки составляют интонационное содержание песни. Первая фраза завершается на основном тоне «e<sup>1</sup>», а вторая на тонике «fis<sup>1</sup>». Следом обе фразы повторяются. В данном духовном песнопении речитативно-напевного склада на расстоянии двух фраз звучит сопоставление двух тонов.

---

<sup>1</sup> Примеры духовной музыки даны по книгам С. А. Сеидовой:

1. Seyidova S. A. *Azərbaycan xalq professional musiqisi. Dərs vəsaiti*. Bakı: “Mars-Print”, 2005, 89 s.

2. Seyidova S. A. *Qədim Azərbaycan mərasim musiqisi. Ali və orta ixtisas musiqi məktəbləri üçün dərs vəsaiti*. Bakı: “Mars-Print”, 2005, 116 s.

Пример 10.

“Növhə”. Запись С. Сеидовой.

Fir - qə - ti Ək - bər öl - dü - rür Ley - la - ni  
 Ley - la - ni. Şüb-hi rey-qəm-bər öl - dü-rür  
 Ley - la - ni Ley - la - ni.

Духовное песнопение «Азан» по своей мелодико-интонационной тематике обнаруживает глубокое сходство с мугамной импровизацией.

Пример 11.

«Азан» Запись С. Сеидовой.

Al - la - hu Ək - bər Al - la - a - hu Ək - bər  
 Al - la - hu Ək - bər Al - la - hu Ək - bər Əş - hə - d  
 ən - la il - la - hə il - ləl - lah  
 Əs - hə - du əl - la i - la - hə il - ləl - lah.

Звучит «Азан» в es-раст. Диапазон мелодии охватывает интервал чистой квинты ( $c^1-g^1$ ) и все входящие в него звуки являются опеванием устоя es. Наличие полной каденции лада раст определяет данный устой в функции раздела «Майе-Раст». Начальная интонационная ячейка – повторность и опевание звука es – определяет мелодическую концепцию, которая безукоризненно решает становление тонической функции в своём вариантном развитии. Опевающие звуки

выполняют функцию доминантового неустоя. В мелодии песнопения «Азан» имеются и терцовые соотношения тяготений: «с»-«es» и «g»-«es». И тем самым, наиболее яркую характеристику имеет устой (подобно мугамной импровизации эту функцию, подкрепляют не только окружающие звуки, но также его многократное повторение). Этот мелодический приём, то есть повторность звука, имеет значение опоры – кратковременной или конечной. В образцах народной музыки он выполняет функцию тоники.

Религиозные песнопения, исполняемые в ансамблевой форме, содержат эффекты проявления многоголосия не только приёмом «эхо», но и в реальном соотношении голосов. Яркий пример имитации – духовное песнопение «Синазан».

Пример 12.

«Синазан» Запись С. Сеидовой.

The musical score is written in G major (one sharp) and 6/8 time. It consists of three systems of staves. Each system has a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The lyrics are written below the vocal line. The first system starts with a vocal line: Qoy - dun a - na - vu get - din. The piano accompaniment has a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The second system continues the vocal line: Qoy - Mey - da - na Ə - li Ək - bər. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns. The third system concludes the vocal line: Dun a - na - vu get - din. Mey - Ley - la ne - cə səbr et - sin hic - fa - na; da - na Ə - li Ək - bər. The piano accompaniment ends with a final chord.

В рамках диапазона «g<sup>1</sup>»-«e<sup>2</sup>» звучат интонации лада h-чаргях. Некоторые элементы в развитии данного песнопения позволяют характеризовать его, как образец более позднего происхождения. Об этом говорит в первую очередь – наличие

в нём имитационного двухголосия. Подобно мугамной импровизации, здесь преобладает поступенное движение. Начинается образец нисходящей секундовой интонацией. Горизонтальная линия постепенно поднимается к тону «e<sup>2</sup>». Далее, мелодическая импровизация в своём развитии обнаруживает элементы вариантности и повторности отдельных звеньев. Как отмечал Ф. Амиров: «На Востоке даже простенький фольклорный напев или наигрыш обязательно варьируется, приобретает индивидуальные очертания в зависимости от того, кто его исполняет»<sup>1</sup>. Опевания, повторы одного звука выявляют устои, а отдалённость этих устоев допускает и определение функциональных соотношений T-D-T.

В данных примерах намечаются вестники функциональной гармонии, и это, в первую очередь – многовековая традиция в выражении тонического устоя.

Одним из ярких средств в определении национального гармонического стиля является бурдон. В народной музыке Азербайджана – как в фольклоре, так и в образцах профессиональной музыки устной традиции – есть несколько её видов. Это проявления бурдона в мелодии, двойной, тройной бурдон. Все эти виды наиболее красочно представлены в творчестве ашугов.

Бурдоны – это выдержанные звуки, они могут быть «над» или «под» напевом. В азербайджанской музыке бурдон чаще помещается под основным напевом.

Простейший гармонический приём (двухголосный) – это выдержанность того устоя в качестве органного пункта, который опевается в мелодии. Например, в записи К. Караева – в «Траурной мелодии» – первый балабан ведёт монотонную мелодию в cis-шур (её Беляев характеризует как «угнетающе однообразную»), второй балабан ещё более угнетающе растягивает опеваемый в мелодии тон «cis».

---

<sup>1</sup> Виноградов В. Мир музыки Фикрета. Баку: Язычы, 1983, стр. 130.

Пример 13.

*Запись К. Караева.*

Умеренно, в равном движении  
1-й балабан

52

2-балабан

Этот звук несёт функцию тонического органного пункта. Остальные, являясь опеванием, выражают неустой.

Более отчётливый гармонический приём можно обнаружить в аналогичном примере, но с активными шагами интервалов в мелодии. Таковым является «Встреча невесты» – один из номеров азербайджанского свадебного обряда. Органным устоем здесь является опеваемый в мелодии звук. Здесь броско представлена тоническая функция с-шур. Однако интервалы в мелодии обнаруживают выразительность функционально-гармонических соотношений. Так, квартный шаг от тоники в мелодии, раскрывает плагальность звучания. Следующие три такта, посредством мелодического развития, выражают последовательность функций T-S<sub>64</sub>-T. Далее идут такты с секвентным развитием. Фигурации в мелодии содержат гармоническую последовательность: S-T-D-T-D-T. Данный четырёхтакт можно рассмотреть и как выдерживание тонического созвучия с неаккордовыми звуками (задержаниями, проходящими).

Пример 14.

*Запись К. Караева.*

Зап. Кара Караева

Быстро  
1-й балабан

51

2-й балабан

Следующий музыкальный образец – это отрывок из «Борьбы» в записи К. Караева, – интересен подвижностью

голосов. Хотя второй из них (партия второй зурны) менее активен, он содержит гармонические ходы.

Пример 15.

*Запись К. Караева.*  
Зап. Кара Караева

**Быстро**  
1-я зурна

49

2-я зурна  
Нахара

Конечно, следует отметить зависимость передвижения второго голоса от первого. Здесь каждый фрагментарный устой мелодии, находит отражение во втором голосе. В мелодии первой зурны есть секвентное развитие на основе чётных тактов. В результате в тональности *cis* шур можно разглядеть следующую аккордовую последовательность: t-t<sub>6</sub>-II-t. Хотя здесь при основном устое «*cis*» интервалика *dis* – *fis* характерна и для доминанты. Как отмечал Ю. Н. Тюлин, в народной музыке «трезвучия, соседние с тоникой, выполняют роль, аналогичную доминанте в функциональной гармонической системе, и могут быть названы мелодически вводными аккордами»<sup>1</sup>. Тем не менее, принимая во внимание специфику лада шур, в этих звуках в данном примере просачивается функция субдоминанты, более свойственная данному звукоряду. Непрерывный же оstinатно-ритмический фон нагары усиливает выразительность устоя.

Как видим, в примерах танцевальной народной музыки существовали элементы наподобие органного пункта. Танцы, исполняемые на свадьбах и иных народных праздниках, носят коллективный характер, здесь имеется ансамбль исполнителей: трио зурначей или балабанистов с участием ударных инструментов. В коллективном исполнении, где уста ведёт

---

<sup>1</sup> Тюлин Ю. Н. О зарождении и развитии гармонии в народной музыке // Сборник статей. Вопросы теории музыки. Выпуск 2. / Редактор и составитель Ю. Н. Тюлин. М: «Музыка», 1970, стр. 6.

мелодию, а другой исполнитель – дамкеш (подручный, вторящий) – выдерживает основной тон мелодии, являющийся органным устоем – и заключается техника элементарной формы многоголосия, издавна бытующей в Азербайджане.

Простейший элемент гармонии, присущий танцевальной музыке, не раз пробуждал к себе авторское внимание композиторов Азербайджана. К примеру, один из первых сборников танцев с гармоническим сопровождением – это «Азербайджанские народные танцы» Т. Кулиева. Ценность этого источника в том, что автор, являясь обладателем великолепного гармонического чувства, подчёркивает в обработках выразительность интонаций народного происхождения. Здесь привлекают внимание звучание квинты от тонического звука, мелодическая фигурация сопровождения, а порой – и яркое аккордовое сопровождение, как в разложенном виде, так и в одновременности.

Квинто-квартовые созвучия присутствуют почти во всех номерах. Одно из них даётся в качестве начальной тонической функции в танцах «Брильянт», «Аскераны», «Халабаджи».

Пример 16.

*Т. Кулиев. «Брильянт».*

Тез-тез. Быстро ♩ = 106

2

Пример 17.

*Т. Кулиев. «Аскераны».*

Чэлд. Живо  $\text{♩} = 108$

Пример 18.

*Т. Кулиев. «Халабаджи».*

Тез-тез. Быстро  $\text{♩} = 80$

Тоническое трезвучие без терции – это аккорд-вестник народного происхождения. Не чуждым является для гармонизаций народных мелодий и тоника в классическом варианте – в виде аккорда одновременного звучания. Например, в танцах «Шушаник», «Сто один», «Роза», «Нарынджи», «Джигджига».

Пример 19.

*Т. Кулиев. «Шушаник».*

Пример 20.

Т. Кулиев. «Сто один».

Мулайим. Умеренно  $\text{♩} = 80$

3

Пример 21.

Т. Кулиев. «Роза».

Тез-тез. Быстро  $\text{♩} = 92$

5

Пример 22.

Т. Кулиев. «Нарынджи».

Тез-тез. Быстро  $\text{♩} = 96$

10

Пример 23.

Т. Кулиев. «Джигджига».

Мулайим. Умеренно  $\text{♩} = 68$

12

В этих танцах полное тоническое трезвучие выступает в роли настроя, органного пункта. В «Джигджига» на тоническом органном пункте звучит аккордовая последовательность: T<sub>35</sub>-S<sub>6</sub>-ум.VII<sub>2</sub>-T<sub>35</sub>. Органный пункт естественно сочетается с мелодией, основанной на многократном повторении устоя.

Во многих танцах ярко выражена группа аккордов субдоминантовой функции. К примеру, в танце «Сто один» тоника и субдоминанта являются основой гармонического сопровождения.

Пример 24.

*Т. Кулиев. «Сто один».*

The image displays a musical score for the piano accompaniment of the dance 'Сто один' (Sto odin) by T. Kuliev. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 2/4 time signature. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The melody in the treble staff features several trills (tr) and is often accompanied by chords in the bass staff. The bass line provides a steady accompaniment with chords and some melodic movement. The overall style is characteristic of traditional Central Asian folk music.

Ярко выражена плагальность в танце «Гызыл гюль». Истоком для неё является сама мелодия, содержащая модуляцию из с раст в d шур.

Пример 25.

Т. Кулиев. «Гызыл гюль».

Мягкий «ползучий» бас – один из эффектных гармонических приёмов. В «Аскерани» нисходящая поступенная линия баса изумительно сочетается с мелодией игривого характера. Здесь в *g* раст звучит последовательность  $t_{35}$ -III<sub>64</sub>-T<sub>64</sub>-II<sub>6</sub>.

Пример 26.

Т. Кулиев. «Аскерани».

Этот же приём использован и в танце «Брильянт». Звучит ещё один вариант аккордовой последовательности:  $T_{35}-III_{64}-VI_{35}-D_7^{-3}-T$ .

Пример 27.

*Т. Кулиев. «Брильянт».*



Порой эта последовательность встречается с пропуском  $III_{64}$ . Например, начальные построения в танцах «Дарчины» и «Шестой номер».

Пример 28.

*Т. Кулиев. «Дарчины».*



Пример 29.

*Т. Кулиев. «Шестой номер».*



Популярным гармоническим приёмом является параллельное движение созвучий. В танце «Аскерани» последовательность трезвучий на основе нисходящего «ползущего» движения баса:  $III_{35}-II_{35}-I_{35}$ .

Пример 30.

Т. Кулиев. «Аскерани».

Примером модулирующего периода является танец «Джигджига».

Пример 31.

Т. Кулиев. «Джигджуга».

Сборник «Азербайджанские народные танцы» Т. Кулиева – является ценным вкладом в видение «правил» гармонизации в народном духе, где использованы разные

виды аккордов: трезвучия, сектаккорды, квартсектаккорды, септаккорды и его обращения.

Как известно, в народном искусстве Азербайджана есть примеры гомофонно-гармонической музыки. Они в основном связаны с явлением дамкеша. Различают несколько его видов: одноустойные, двухустойные, трёхустойные. Последние две разновидности служат показателями более развитой ладовой системы, то есть это не только выдержанный устой, а обоснование тонической центрируемости в виде созвучия.

Пример 32.

*Mənsuriyyə-zərbi. Запись Н. Мамедова.*

Это пример одноустойного дамкеша. Здесь равномерно выдержан тонический устой и чаргах.

Пример 33.

*Qarabağ şikəstəsi. Запись Н. Мамедова.*

Allegro Moderato

*f*

Canto

El

Accompanamet

В «Гарабах шикестеси» звучит трёхустойный дамкеш. Мелодия изложена в ладе *gis* сегях, а гомофонно-гармонический устой выражен полным тоническим трезвучием лада е раст. Одновременно отметим, что данное созвучие является элементом зерби (удара). Звучание остигатного ритма способствует усилению тонической функции.

Гомофонно-гармонические приёмы в творчестве ашугов представляют большой интерес в плане интервальной структуры созвучий-устоев. Отсюда и начинается, непосредственно и начинается, видение аккордов народного склада. В азербайджанской

музыке сложились многие виды аккордов тонической функции. Это «народное начало» композиторы Азербайджана активно вносили в практику. Гармонические элементы, свойственные ашугской музыке легко узнаются в переплетении со всевозможными новациями гармонического письма Запада.

В народной практике становлению тонической функции способствовала выдержанность того или иного созвучия в виде устоя. В музыке ашугов можно встретить множество примеров, в которых устоем является тонический квартсекстаккорд. К примеру: «Юрдери», «Вагиф гёзэллэмэси»<sup>1</sup>.

Пример 34.

«Yurdyeri». Запись Т. Мамедова.

Пример 35.

«Vaqif gözəlləməsi». Запись Т. Мамедова.

Следует отметить, что кварта является излюбленным интервалом в творчестве ашугов. Она встречается в мелодии, а так же является важным элементом в строении аккордов.

---

<sup>1</sup> Примеры ашугской музыки даны по книге Мамедов Т. А. Традиционные напевы азербайджанских ашыгов. Баку: Ишыг, 1988, 350 с.

Выразительно звучит кварта в начальных наигрышах в «Дубейт», «Сэмэндэри», «Шахсэвэни». Данные инструментальные фрагменты содержат в себе два пласта: верхний – является мелодией, а нижний, выраженный квартой, – сопровождением. Кварта е-а служит сопровождением в «Дубейт» и «Сэмэндэри», а – f-b в «Шахсэвэни».

Пример 36.

*«Dübeyt». Запись Т. Мамедова.*

Пример 37.

*«Səməndəri». Запись Т. Мамедова.*

Пример 38.

*«Şahsevəni». Запись Т. Мамедова.*

Зачастую в качестве устоя звучит тонический квартсектаккорд без терции или терция заменяется «липнувшими» секундами. Их можно услышать в виде своеобразного уплотнения звуков тонического аккорда, то есть устоя, терции, квинты. В «Овшары» секунда является уплотнением примы тонического созвучия.

Пример 39.

«Ovşarı». Запись Т. Мамедова.

В виде устоя можно встретить и тонический сектаккорд. Например, в «Борчалы гёзэллэмэси» звучит  $T_6$  As dur.

Пример 40.

«Borçalı gözəlləməsi». Запись Т. Мамедова.

В данных примерах соединения аккордов объясняются принципами дамкеша, бурдона, остинато. Гармония в ашугском творчестве представлена аккордами тонической функции. В её звучании можно услышать разные интервалы, в том числе диссонансы (секунды, септимы, ноны). Они, в основном, предстают в виде вспомогательных, проходящих, опеваемых звуков мелодии. Например, в инструментальном

наигрыше «Аяг диваны» ноны и септимы входят в тот или иной аккорд, а также являются неаккордовыми звуками.

Пример 41.

«*Ayaq divanı*». Запись Т. Мамедова.



В строении аккордов в творчестве ашугов заметнее кварты, квинты, нежели терции. Они используются в совокупности с октавой, квартой, квинтой. Так, в вышеприведённом примере терция выступает в качестве двойного фобурдона.

Таким образом, совершенные интервалы (октава, кварта, квинта) являются основой строения созвучий ашугской музыки. Образование септаккордов происходит путём слитного соединения двух кварт. Секунды служат строительным материалом в построении созвучий. То есть, все интервалы участвуют в структуре аккорда.

Пример 42.

«*Qaytarma*». Запись Т. Мамедова.



Пример 43.

*«Göyçəgülü». Запись Т. Мамедова.*

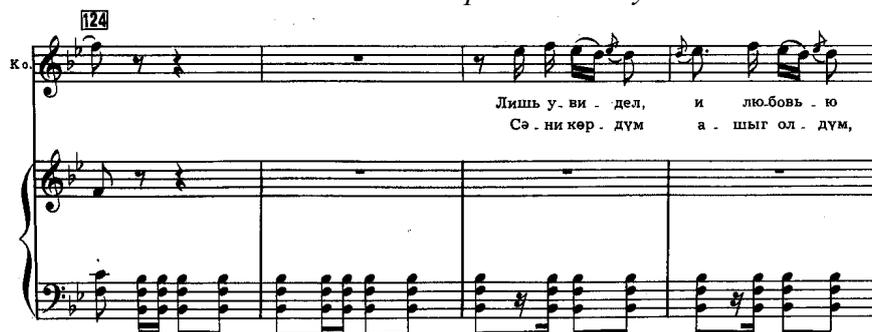


Техника аккордового мастерства в творчестве ашугов и приёмы их соединений не раз привлекали к себе внимание азербайджанских композиторов. Аккорды-бурдоны нашли своё воплощение в сложнейших техниках композиторского письма: серийности, додекафонии, сонористике, алеаторике. Классические нормы созвучий ашугских песнопений глубоко национальны и широко представлены в творчестве У. Гаджибейли, З. Гаджибекова, А. Зейналлы, Ф. Амирова, К. Караева, А. Ализаде и других, где можно услышать чистоту кварто-квинтовых, секундовых и других созвучий.

Классический пример – «Ашугская песня» Кёр-оглы из одноимённой оперы У. Гаджибейли. В мелодии переплетаются устои d сегях, b раст, с шур. Звучит квинто-квартовый бурдон (b-f-b) в рамках тонической функции В раст.

Пример 44.

*У. Гаджибейли. «Кёр-оглы». Ашугская песня. IVд.*



125

я мгнов . ен . но был сражен . Сладкой ре . чь . ю ,  
 дэр . дэ сал . дын ча . ны . мы . А . ла көз . лэр ,

126

чер . ной бровь . ю , нежным взо . ром , ти . хим сме . хом ра . нен в серд . це ,  
 дад . лы сөз . лэр , га . ра . гаш . лар иш . вэ наз . лар , чан а . лан жар ,

Классическое отражение приёмов ашугской музыки слышим в «Гёзеллямя» и «Шикастя», исполняемых Кёроглы в IV действии, во дворце Гасан-хана.

В «Гёзеллямя» кварто-квинтовое созвучие появляется на трёх ступенях: тонике, верхнем вводном тоне и доминанте.

Пример 45.

У. Гаджибейли. «Кёр-оглы». Гёзяллеме. Вторая песня. IV д.

166 (♩=76)

По . ю вам я ,  
 Е . шит . син хан .

167

ха - ны, па. ши!  
лар, па. ша. лар!

По. ю вам я,  
Е. шит. син. бај

168

бе - ки, ку. лцы!  
- лар, а. га. лар!

По. ю вам я,  
Е. шит. син. хан

Здесь ашугский элемент представлен в чередовании аккордов трёх функций одинакового строения (чистая квинта + чистая кварта). Тоника дана в виде аккорда f-c-f, доминанта – c-g-c, субдоминанта – g-d-g. Смена функций в данном примере представлена У. Гаджибейли, как один из возможных вариантов гармонизации в создании образов ашугской музыки.

Гармоническое сопровождение в «Шикесте» выражено тонической функцией Es раст.

#### Пример 46.

У. Гаджибейли. «Кёр-оглы». Шикесте. Третья песня. IV д.

192

к.о.

Вновь с тобой, мо - я по - дру - га, ми - но - ва - ли  
 Наз - лы ја - рым вё - лё чаг - дым кеч - ди бич - ран

193

к.о.

дни тре - вог!  
 күн лэ - ри!

Интересно то, что в «характеристику» тоники входят почти все тона указанного звукоряда. То есть тоника предстаёт в виде следующих аккордов:

- es-es-es-f
- es-es-b-f
- es-es-es
- es-es-b-es
- es-es-c-es
- es-b-es
- es-b-c-es-f
- es-b-c-es
- es-b-es-g.

Все эти виды аккордов являются «представителями» устоя. У. Гаджибейли многогранно «расписывает» тонику и добивается предельно насыщенного звучания национального элемента в партии сопровождения.

Все три песни помещены в верхнем регистре. В них – любовно-лирическая тематика, восторг, хвала, восхищение.

Созвучия народного происхождения нетерцово́й структуры, с секундовым уплотнением основного тона тоники, звучанием чистых кварт, выражающих тоническую функцию, слышим во втором экспромте (b-раст) Ф. Амирова. Здесь тонический устой усиливается путём звучания всех тонов звукоряда b-раст: b-c-d-es-f-g-as-a-b.

Пример 47.

*Ф. Амиров. Второй экспромт.*

**Allegretto con brio**

Следующий вариант определения аккордов в ашугском стиле – это уплотнение звуков интервала. Например, сочетание двух квинт на расстоянии секунды. Во втором экспромте Ф. Амирова звучит неустойчивое созвучие, образованное в результате сочетания интервала квинты от основного тона субдоминанты и доминанты (e-h, f-c). Интересным является

то, что в аккордах раскрывающих мир музыки ашугов, слышна напористость, игривость, танцевальность.

Пример 48.

*Ф. Амиров. Второй экспромт.*

На протяжении многих столетий в музыкальной культуре Азербайджана зарождались и получали своё развитие многие выразительные средства. В их числе доминирующим элементом явилась функциональная система, связанная с наименованиями разделов ладов. С определением функциональности ступеней лада последовало их усиление по горизонтали посредством элементарного выделения звучания устоя в ансамблевой музыке. Так появляются простейшие виды многоголосия: унисон (в звучании разных тембров инструментов содержится эффект многоголосия) и октавный унисон. Далее октавные фобурдоны и полифонические образования проявляются в исполнении трио-сазандарей. Эти факты являются определяющими на пути разъяснения вопросов зарождения и развития ладогармонического мышления в музыке устной традиции Азербайджана.

История развития ансамблевого исполнительства и искусство ашугов свидетельствуют, что опыт гомофонно-гармонической музыки находит естественное отражение в галерее национальных средств выразительности Азербайджана.

В. М. Беляев – автор «Очерков по истории музыки народов СССР», затрагивая вопрос возникновения многоголосия в Азербайджане, отмечал следующее: «Важно отметить, что при игре на таре спорадически, а при игре ансамбля зурначей постоянно применяется органнй пункт как зародышевый вид многоголосия. При исполнении на сазе он употребляется в виде трёхголосного кварто-квинтового созвучия»<sup>1</sup>. Он рассматривал вопрос многоголосия в азербайджанской музыке в непосредственной связи с национальными инструментами. И здесь затронул искусство ашугов.

В ашугской музыке, имеющей многовековые традиции, в строении аккордов раскрываются элементы современной гармонии. Например, тоническое созвучие с квартой и без терции; с секстой, секундой, но без терции. T<sub>64</sub> с секундовым уплотнением основного тона, квартовая основа аккордов, октавно-секундовые построения горизонтали. То есть в своём классическом разъяснении структура аккордов содержит секунду, кварту, квинту, сексту. Таким образом, выход за рамки терцовой структуры – как новый этап в развитии аккордового строения в музыке XX века – находит «объяснение» в истоках народной музыки.

Вместе с этим, принятие, заимствование существующей в мире музыки науки о гармонии имело большое значение в становлении и развитии профессиональной композиторской школы в Азербайджане. Её представители в исторически ключевых моментах провозгласили оригинальный синтез выразительных средств музыки Запада и Востока.

---

<sup>1</sup> Беляев В. М. Очерки по истории музыки народов СССР. Вып.2. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1963, стр. 81.

Яркий гармонический приём, который азербайджанские композиторы извлекли и развили на основе народного искусства – это «локальное господство аккорда» или ряда аккордов, представляющих не только фон, но и образ. При этом повторность, сосредоточенность на одном аккорде оправдывает интерес к себе динамическим выражением, специфическим ощущением звука: возрастание роли одного тона или аккорда проявляется, как возможность раскрытия новых граней образа, как стремление вырваться из создавшегося напряжения. Это приём, отточенный в творчестве венских классиков, известный под названием «предыкт», в крупных формах, как фрагмент перехода к репризе, то есть построение, которое в основном «сгущает» атмосферу доминантовой функции. Известны примеры «локального господства аккордов» и в выражении тематического зерна<sup>1</sup>. В XX веке характерные черты предыктового раздела формы присутствуют в раскрытии тематического зерна. Это явление в азербайджанской музыке имеет свою историю, где выдержанные звуки известны под названием дамкеш. В теории музыки их изучают в разделе под названием «Органный пункт». Композиторы, употребляя их, раскрыли оригинальные варианты органных пунктов. Среди них сквозная повторность не только одного звука или аккорда, а повторность тематического плана (остинато). Таким образом, простейшие элементы дамкеш и виды бурдонов рассматриваются в теории органного пункта, и, как следующий этап своего развития, находят отражение в принципах остинато.

Познания о многоголосии из курса истории азербайджанской музыки: наличие коллективного исполнения культовых песнопений, обрядовых песен, инструментальные ансамбли под названиями «сазандари», «зурначи» демон-

---

<sup>1</sup> Достаточно вспомнить сонаты Л. ван Бетховена, к примеру, вступление сонаты «Аврора». Динамика звука олицетворяет «пробуждение света» через «продолжительность» тонического трезвучия C-dur. Здесь самобытное выражение образа – в нарастающей звучности одного аккорда.

стрируют разные виды органумов и бурдонов, в творчестве ашугов выводятся основы гомофонно-гармонического склада. Однако лишь последнее предлагается вниманию мировой общественности в качестве незамысловатой странички многоголосия в азербайджанской музыкальной культуре выдающимся музыковедом XX века В. М. Беляевым. Проблемы многоголосия в Азербайджане довольно широко были рассмотрены Н. А. Алиевой в трудах «К вопросу об элементах многоголосия в азербайджанской народной музыке», «Об аспектах полифонического многоголосия в музыке устной традиции Азербайджана». Она впервые дала подробную характеристику многоголосия в национальной музыке устной традиции, подкрепив этот вопрос интересными примерами. В её исследованиях описаны органумы, бурдоны, имитации, каноны. Труды Н. А. Алиевой являются значительным вкладом в процесс изучения вопросов гармонии в азербайджанской музыке. В конце XX столетия в научной литературе в связи с азербайджанским мугамом появляется раздел под названием «Многоголосие». Его автором является Р. Ф. Зохранов. Среди теоретических проблем мугама он подчёркивает вопрос многоголосия, вынося его в содержание своего исследования, и называет следующие его виды: «Многоголосие мугама-дастгах «Раст» имеет различные характеристики. В нём представлены элементы развитой культуры имитационно – канонического стиля, и другие его виды, такие, как унисон, октавный унисон, двухголосие бурдонного типа, двухголосие параллельно – терцового и секстового типа и контрастное двухголосие, образующееся часто на фоне органных пунктов»<sup>1</sup>.

Таким образом, в учение о гармонии в Азербайджане крупным «пластом» вписывается мугам – в основе своей монодийное искусство с многовековой историей существования. Не случайно ещё в начале XX века были попытки

---

<sup>1</sup> Зохранов Р. Ф. Теоретические проблемы азербайджанского мугама. Баку: Издательство «Шур», 1992, стр. 108.

гармонизации мугамов. В 1936 году издательство «Азернешр» выпустило три тетради азербайджанских мугамов в инструментальном варианте с исполнения мастера игры на таре Мансура Мансурова. Два мугама «Раст» и «Забул» – в записи Т. Кулиева, «Дугях» – в записи З. Багирова. Все они были гармонизованы Л. Рудольфом. По этому поводу Р. Зохранов писал: «Это гармонизация своего рода фортепианное оформление. В некоторых случаях гармонии искусственно усложнены, вследствие этого возникает сопровождение, не соответствующее мугамной мелодии»<sup>1</sup>. Однако сам факт гармонизации мугама представляется весьма интересным, даже если он лишь констатирует облачение национальной импровизации гармонией-оформлением.

И. В. Абезгауз в книге «Опера «Кёр-оглы» Узеира Гаджибекова. О художественных открытиях композитора» отмечала внешний фактор: «Гармония, вобравшая в себя интонации народных ладов, стала полноправным средством выразительности и оказала обратное воздействие на мелодику и форму»<sup>2</sup>.

Внимание к искусству гармонии, как одному из вопросов, требующих своего глубокого исследования на национальной почве, не раз выражали основоположники профессиональной композиторской школы в Азербайджане. В одном из высказываний У. Гаджибейли читаем: «дважды прослушав оперу «Шахсенем» я пришёл к выводу, что среди таких музыкальных наименований – оркестровка, гармония, форма – достойный подобной техники мастер – композитор Р. М. Глиэр недостаточно использовал»<sup>3</sup>. Здесь можно усмотреть критику в адрес последнего по поводу использования гармонии – как явления из вне.

---

<sup>1</sup> Там же, 26.

<sup>2</sup> Абезгауз И. В. Опера «Кёр-оглы» Узеира Гаджибекова. О художественных открытиях композитора. М.: «Советский композитор», 1987, стр. 185.

<sup>3</sup> Насібəyov Üz. Seçilmiş əsərləri. Bakı: Yazıçı, 1985, стр. 259.

М. М. Магомаев, обсуждая проблемы музыкального искусства, писал: «Собиранию и изучению тюркской народной песни необходимо придать особое значение. Этот вопрос у нас никак не сходит с мёртвой точки. Между тем, от этой работы почти целиком зависит выявление основ тюркской гармонии»<sup>1</sup>. М. М. Магомаев среди недочётов часто указывал на однообразие гармонических средств.<sup>2</sup> Спустя столетие, глядя на многообразие композиторских стилей, следует аргументировать, что «виновниками» этого однообразия были явления, которые выражают основы его диалектики – это частые опевания опорного тона, его повторность, остиная ритмика и ладовая регламентация.

---

<sup>1</sup> Магомаев М. «О музыкальном искусстве Азербайджана. Баку: «Ишыг», 1987, стр. 37.

<sup>2</sup> Там же, стр. 17.

## ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ МНОГОГОЛОСИЯ В ТРУДЕ «ОСНОВЫ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ» У. ГАДЖИБЕЙЛИ

У. Гаджибейли в труде «Основы азербайджанской народной музыки» обратил внимание на проблему многоголосия, дал образцы гармонизаций на примере одной мелодии. В проекте назревал научный труд, посвящённый проблеме многоголосия. Но остался краткий раздел под названием «Проблема многоголосия в азербайджанской музыке».

Анализируя имеющиеся в данной книге два примера гармонизаций в ладе шур, мы можем определить некоторые закономерности, к которым практически направлял мысли У. Гаджибейли. Это, в первую очередь, отсутствие традиционной классической последовательности:  $K_{64}$ - $D_7$ - $T$ . При этом, наличие каденционного оборота не исключается вовсе, а подчёркивается «на законах сочетания логически построенных самостоятельных мелодий»<sup>1</sup>.

Пример 49.

*Мелодия в ладе d-шур. У. Гаджибейли.*



Пример 50.

*I гармонизация – строгий стиль. У. Гаджибейли.*

<sup>1</sup> Азербайджанское государственное музыкальное издательство, второе издание, 1957, стр. 33.

Пример 51.

*II гармонизация – народный стиль. У. Гаджибейли.*



В данных гармонизациях наиболее значительным переменам подвергается мелодия баса. В «строгом стиле» этот голос более подвижен, чем в «народном стиле». В голосоведении примера так называемой «гармонизации строгого стиля» обращает на себя внимание характерное звучание второй ступени звукоряда d-шур. То есть основной тон – звук «с» в альтовом голосе сменяется на «сiс», тем самым нарушая одну из выразительных интонаций лада шур. Как известно для полной каденции в этом звукоряде характерен ход от основного тона тоники (который не подлежит хроматизации) непосредственно в тонику лада. В примере под определением «народный стиль», который начинается плагальным оборотом, обращает на себя внимание аккорд мажорной субдоминанты. Он является связующим гармоническим элементом между тоникой «d» и основным устоем «с». Отсюда, в момент звучания мажорной субдоминанты, во всех голосах ощущается тяготение к основному тону тоники лада.

Выскажем некоторые мысли о выражении доминантовой функции в ладе шур. Её звучание, в целом, не характерно для данного лада. «Пронизывающим» гармоническим элементом, как известно, является субдоминанта. Эта функция – как яркий элемент в мелодических каденционных оборотах. Доминанта в ладе шур находит себя в виде проходящего мелодического тона на слабой доле такта. Или же происходит смена лада на баяты-шираз, в виду общего минорного

элемента, заключённого между ними. Основное различие в гармонии этих ладов выражается посредством характеристики доминантовой функции: в ладе шур – минорная доминанта, в ладе баяты-шираз – мажорная.

Доминанта в ладе шур будто завуалирована. Её можно, порой, и опустить полностью. Это связано с тем, что появление доминанты, к тому же мажорной в ладе шур, привносит существенное изменение в общее звучание и, ко всему этому, определяет в гармонизации звукоряд лада баяты-шираз. Поэтому в гармонизации, известной как «народный стиль» нет ни  $K_{64}$ , ни  $D_7$ , а введена система опеваемых тонов, соответственно ладовому звукоряду. В свою очередь, опеваемые звуки во всех голосах, несущие на себе качество доминантовой функции, вносят в общую структуру ожидание тоники.

У. Гаджибейли не указывает, что один из примеров не верен. Он выводит оба примера в качестве образцов гармонизации, именуя их «народным» и «классическим стилем», подчёркивает сходство и различие используемых в них элементов. В двух же примерах слышим многоголосие. Однако в «народном стиле» мелодические голоса сплетены в звучании лада шур, а в классическом – каденция создаёт иное ладовое звучание введением вводного тона  $cis$  к тонике  $d$ . Этот звук в сопровождении «относит» весь пример к ладу баяты-шираз. Данный приём не чужд композиторскому письму, где нередко мелодию, звучащую в шур дополняет сопровождение в ладе баяты-шираз. Ко всему этому, оно сообщает о наличии схожих мелодических ячеек между шур и баяты-шираз, в целом – как образной категории.

Ценные примеры гармонизации, данные в книге «Основы азербайджанской народной музыки» в разделе «Проблема многоголосия в азербайджанской музыке», сосредоточили в себе веяния времени, потребности слуха к воспроизведению особых, логических закономерностей сочетания голосов. Одновременно, в этих закономерностях

нет новых, свойственных только национальному музыкальному искусству аккордов, правил голосоведения, функциональных взаимоотношений. При этом, в вышеуказанных образцах, предложенных, как примеры начальной стадии работы в области гармонизации, раскрываются откristаллизовавшиеся приёмы. В целом, это выражается через тоникальность, закономерность чередования функций, позицию устоя в разных голосах, «малоподвижность» баса, наличие органного пункта, сочетание голосов на основе полифонического принципа и выведение гармонии из мелодического зачина.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Настольной книгой современного азербайджанского музыканта является труд «Основы азербайджанской народной музыки» У. Гаджибейли. В ней содержатся ценнейшие материалы, относящиеся к изучению ряда вопросов теории музыки и, в частности, гармонии. Это – звук, мелодия, звукоряд, лад, опевания, тяготения, устой, функциональность, интервалы, каденции, первичные формы многоголосия – бурдоны.

Сведения о гармонии можно прочитать в двух книгах У. Гаджибейли: «О музыке азербайджанских тюрков» и «Основы азербайджанской народной музыки». Композитор направляет внимание в них к национальному «прочтению» вопросов, касающихся гармонии. Если в первой книге У. Гаджибейли совместно с описаниями немногочисленных проявлений многоголосия в народной музыке Азербайджана указывает на аккорд (мажорный сектаккорд), во второй, наряду с ладами азербайджанской музыки, – даёт два образца гармонизации мелодии и раскрывает богатое функциональное содержание каждого лада.

Лад – один из наиболее широко разработанных вопросов в области теории музыки Азербайджана. Это, так же, один из первых вопросов, который был поставлен и исследован в глубоко национальном «слышании»<sup>1</sup> (термин Б. Асафьева). Основоположником теории лада является У. Гаджибейли. Многие музыковеды Азербайджана внесли свой вклад в изучение национальной ладовой системы. Ценными и плодотворными являются исследования М. С. Исмаилова, который непосредственно посвятил свою жизнь углублению и развитию идей У. Гаджибейли в области теории музыки.

Лад, в рамках предмета «Элементарной теории музыки», изучают и познают посредством целого ряда явлений. Это – звуки, интервалы (на диатонических ступенях, тритоны, характерные интервалы и так далее), а также аккорды

---

<sup>1</sup> Асафьев Б. В. «М. И. Глинка». Издательство «Музыка». Ленинградское отделение. 1978 г. Стр. 197.

(различаемые по интервальной структуре, трезвучия, септаккорды, нонаккорды и их обращения). В азербайджанской музыке сама структура лада является отдельным предметом теоретического освещения, который раскрывается на основе изучения тетракордов, консеквентности интервалов и каденций. В результате, лад находит своё полное разъяснение в рамках одноголосного изложения.

Лады азербайджанской музыки в творчестве композиторов «облачились» в богатое гармоническое звучание, которое является значимым средством выразительности в изучении сформировавшегося многообразия стилей и направлений.

Имея сегодня, на примере композиторского творчества, богатейший арсенал гармоний в ладах азербайджанской музыки и интересные, с научной точки зрения взгляды, попытки её разъяснения в национальном направлении<sup>1</sup>, вновь и вновь обращаемся к богатым ресурсам народной музыки. Подробная характеристика элементов многоголосия, бытующих в традиционной музыке Азербайджана, их анализ способствуют подробному представлению всех имеющихся черт многоголосного звучания в национальной сокровищнице.

При изучении нотного материала, определяем, как «центральный элемент системы»<sup>2</sup>, принцип опорного тона, который раскрывается, либо посредством многократно повторяющегося того или иного звука, либо – опеваний<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Среди которых необходимо выделить идею И. В. Абезгауз о несовпадении мелодической и гармонической тоник в некоторых ладах азербайджанской музыки.

<sup>2</sup> Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму. Москва: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2006, стр. 94.

<sup>3</sup> Виды опеваний: простые, содержащие три звука; продлённые опевания; опевания на расстоянии; опевания с прохождением через опеваемый тон; опевания, вбирающие в свой процесс терцию, кварту, квинту, сексту, септиму. Таким образом, постепенно разрабатывается тяготение тонов опеваний. В области гармонии этот процесс обнаруживает себя в роли разрешения и содействует соединению аккордов.

Известно, что любой устой с наличием опеваемых тонов вызывает в «мелодической волне» ощущение функционального соотношения тоники с доминантой. Одновременно, наличие в мелодии опеваний, интервальных отношений, каденций способствует кристаллизации тонального плана. В мелодиях же, содержащих скрытый бурдон, раскрывается система устоев с функциональной нагрузкой на тонику.

В традиционной музыке Азербайджана элементы многоголосия можно «уловить» в звучании религиозных коллективных песнопений, в мугамах, в инструментальной музыке и в ашугском творчестве.

«Согласование тонов» в виде гомофонно-гармонического склада можно проследить в богатейшем наследии ашугов, которое характеризуется всевозможными интервалами в структуре аккордов.

Тоникальность – свойство национального ряда, предопределяет сквозное устремление к развитию и усложнению многоголосного звучания в традиционной музыке Азербайджана.

Тоника имеет множество форм своего выражения. Это – устой, который необходимо выявить, как этап становления собственно тонической функции.



Характеризуя один из видов мелодии, Л. Мазель пишет: «Более долгий звук способен и приостановить движение мелодии и выдвинуть на первый план своё собственное ладовое значение»<sup>1</sup>.

Таким образом, следующая форма выражения тоники – это ладовый устой. Он находится на подступах к тональной музыке.

---

<sup>1</sup> Л. Мазель. О мелодии. Москва: государственное музыкальное издательство, 1952 г. Стр. 136.



Многоголосное звучание тоники – это фон-устой. Данный этап определяется, как шаг к характеристике тонического аккорда.



Этот же этап связан с явлением органного пункта, который оказывается идеальным средством раскрытия принципов национального в характеристике тоники.

Функция гармонической тоники – вот основной «рычаг», который имел большое «поле действия» в традиционной музыке Азербайджана и стал, своего рода, «мерилом» в процессе формирования взглядов композиторской практики на гармонию.

Данное учебное пособие предназначено для изучения в рамках предмета гармонии, оно содержит важные сведения для студентов – музыковедов, композиторов, ищущих национальные приёмы изложения в области гармонии и других средств выразительности.

## СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абасова Э. А. Г. К вопросу национального своеобразия тематизма К. Караева. // Кара Караев. Статьи. Письма. Высказывания. М.: Изд-во «Советский композитор», 1978, стр. 314-341.
2. Абасова Э. А. Г. Узеир Гаджибеков. Путь жизни и творчества. Баку: «Элм», 1985, 200 с.
3. Абасова Э. А. Г. О новаторских принципах в творчестве Кара Караева. Баку: «Йени несил», 2000, 20 с.
4. Абезгауз И. В. О гармоническом языке Кара Караева. // Музыка и современность. М.: 1967, Вып.5, стр. 159-208.
5. Абезгауз И. В. Об одной закономерности азербайджанской музыки. // Учен. Зап. АГК им. Уз. Гаджибекова. Баку: 1973, №1, стр. 3-18.
6. Абезгауз И. В. Опера «Кёр-оглы» Узеира Гаджибекова. О художественных открытиях композитора. М.: «Советский композитор», 1987, 231 с.
7. Агаева Х. Узеир Гаджибеков. Жизнь, деятельность и творчество великого азербайджанского композитора. Баку: азербайджанское государственное музыкальное издательство, 1955, 152 с.
8. Азербайджанская советская музыкальная литература // Солмаз Касимова, Назим Багиров. Баку: «Маариф», 1986, 261 с.
9. Алексеев Э. Е. Раннефольклорное интонирование. Звуковысотный аспект. М.: «Советский композитор», 1986, 240 с.
10. Алексеева А. Термины музыки XX века. // «Musiqi dünyası» 3-4/9 2001, стр. 53-66.
11. Алексеева А. Термины музыки XX века (продолжение). // «Musiqi dünyası» 1-2/11 2002, стр. 56-65.
12. Алексеева А. Термины музыки XX века (продолжение). // «Musiqi dünyası» 3-4/13 2002, стр. 78-85.
13. Алиева Н. А. К вопросу об элементах многоголосия в азербайджанской народной музыке. // Искусство

Азербайджана. Баку: издательство АН Азерб. СССР, 1968, вып. XII, с.54-66.

14. Алиева Н. А. Об аспектах полифонического многоголосия в музыке устной традиции Азербайджана. Научно-методическая разработка к разделу курса полифонии. Баку, 1990, 56 с.

15. Алиханова-Шарифова В. Некоторые черты современности в гармоническом мышлении Кара Караева. // Qaqa Qarayev. Oşerklər. Bakı: "Çinar-çap", 2003, s. 163-176.

16. Алюшина О. Звуковой материал Дьердя Куртага. «Musiqi dünyası» 3-4/29 2006, стр. 33-46.

17. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Интонация. Кн. 2. Изб. труды. М.: Академия наук СССР, 1959, т. V, 388 с.

18. Асафьев Б. В. М. И. Глинка. Издательство «Музыка» ленинградское отделение, 1978, 311 с.

19. Асланишвили Ш. С. Гармония в народных хоровых песнях Картли и Кахетии / Под редакцией Х. А. Аракелова. Москва: «Музыка», 1978, 192 с.

20. Баранова Т. Переход от средневековой ладовой системы к мажору и минору в музыкальной теории XVI-XVII веков. // Из истории зарубежной музыки. Вып.4. М: Изд-во «Музыка», 1980, стр. 6-27.

21. Беляев В. М. Очерки по истории музыки народов СССР. Музыкальная культура Азербайджана, Армении и Грузии. Вып.2. Москва: Государственное музыкальное издательство, 1963, 340 с.

22. Берков В. Формообразующие средства гармонии. Аккорд. Лейтгармония. Секвенция / Издание второе, переработанное и дополненное. Москва: 1971, 344 с.

23. Бершадская Т. С. Лекции по гармонии. Л.: Музыка, 1978, 200 с.

24. Виноградов В. С. Музыка советского Востока. От унисона к полифонии. Очерки. Москва: «Советский композитор», 1968, 233 с.
25. Виноградов В. С. «Заметки о среднеазиатском многоголосии». // Сборник статей: «Музыка народов Азии и Африки». Выпуск 2. Москва: «Советский композитор», 1973, стр. 98-127.
26. Виноградов В. С. Мир музыки Фикрета. Баку: Язычы, 1983, 130 с.
27. Вопросы теории и эстетики музыки. Выпуск 11. Ленинград: «Музыка», 1972, 221 с.
28. Вопросы теории и эстетики музыки. Выпуск 12. Ленинград: «Музыка», 1973, 223 с.
29. Гаджибеков У. А. Г. Основы азербайджанской народной музыки. Баку: Азербайджанское государственное музыкальное издательство, второе издание, 1957, 113 с.
30. Галицкая С. П. Теоретические вопросы монодии. Ташкент: Издательство «Фан» Узбекской ССР, 1981, 91с.
31. Герцман Е. Античное музыкальное мышление. Л.: Музыка, 1986, 224 с.
32. Григорьев С. С. «О мелодике Римского – Корсакова». Москва: Государственное музыкальное издательство, 1963, 196 с.
33. Григорьев С. С. Теоретический курс гармонии. Учебник. Москва: «Музыка», 1981, 479 с.
34. Грубер Р. И. Всеобщая история музыки. Часть 1. Издание 2-е. М.: Гос. Муз. Издательство, 1960, 488 с.
35. Гуляницкая Н. С. Введение в современную гармонию. Учебное пособие. Москва: «Музыка», 1984, 256 с.
36. Гусейнова Д. М. Беседы о гармонии... Истоки гармонии в азербайджанской музыке // Научные и педагогические известия университета Одлар Юрду, Баку, 2006, №17, с.155-161.

37. Гусейнова Д. М. Некоторые ладогармонические особенности раннего периода творчества Узеира Гаджибекова // Elm və Səmiyyət. Elmi məqalələr məcmuəsi. Azərbaycan Dillər Universiteti, Bakı, 2006, №6, s. 120-123.
38. Гусейнова Д. М. Типология органных пунктов в творчестве Узеира Гаджибекова (На примере музыкальной комедии «Аршин мал алан» и романсов-газелей) // Azərbaycan dillər universiteti. Elmi xəbərlər, Bakı, 2006, №6, s. 247-251.
39. Гусейнова Д. М. История зарождения и пути развития гармонии в творчестве азербайджанских композиторов / Узеир Гаджибеков, Фикрет Амиров, Кара Караев. Автореферат дисс. ...кандидата искусствоведения. Баку: Марс-Принт. Баку, 2008, 24 с.
40. Гусейнова Д. М. Некоторые особенности гармонического языка Фикрета Амирова / Искусство глазами молодых. Министерство культуры Российской Федерации. Красноярская государственная академия музыки и театра. Материалы I Международной (V Всероссийской) научной конференции студентов, аспирантов и молодых учёных 23-24 апреля 2009 г. Красноярск 2009, стр. 115-117.
41. Гусейнова Д. М. Сегях с тоникой «gis» в творчестве Узеира Гаджибейли. «Объединённый научный журнал». №2 (237), февраль. Москва 2010, 49-52.
42. Даукеева С. Д. Абу Наср Мухаммад ал-Фараби «Большая книга музыки». Переводы фрагментов. Комментарии // «Musiqi dünyası» 3-4/5 2000, стр. 103-113.
43. Даукеева С. Д. Абу Наср Мухаммад ал-Фараби «Большая книга музыки». Переводы фрагментов. Комментарии (продолжение) // «Musiqi dünyası» 1-2 2001, стр. 92-101.
44. Даукеева С. Д. Абу Наср Мухаммад ал-Фараби «Большая книга музыки». Переводы фрагментов. Комментарии (продолжение) // «Musiqi dünyası» 3-4/9 2001, стр. 183-190.

45. Даукеева С. Д. Абу Наср Мухаммад ал-Фараби «Большая книга музыки». Переводы фрагментов. Комментарии (продолжение) // «Musiqi dünyası» 3-4/9 2001, стр. 190-197.
46. Даукеева С. Д. Абу Наср Мухаммад ал-Фараби «Большая книга музыки». Переводы фрагментов. Комментарии (продолжение) // «Musiqi dünyası» 3-4/13 2002, стр. 151-160.
47. Денисов Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. Москва: «Советский композитор», 1986, 206 с.
48. Дернова В. П. Гармония Скрябина. М.- Л. : «Музыка», 1968, 124 с.
49. Дмитриев А. Н. Исследования. Статьи. Наблюдения / Ред. Сост. Л. Данько. Ленинград: «Советский композитор», 1988, 288 с.
50. Земцовский И. И. «Фольклор и композитор» // «Музыка и современность». Вып.7. М: Изд-во «Музыка», 1971, стр. 211-220.
51. Земцовский И. И. Мелодика календарных песен. Ленинград: «Музыка», 1975, 224 с.
52. Зохранов Р. Ф. Теоретические проблемы азербайджанского мугама. Баку: Издательство «Шур», 1992, 248с.
53. Исмаилов М. С. Ладовые особенности азербайджанской народной музыки. // Учёные записки Азгосконсерватории им. Уз. Гаджибекова. Серия XIII, №2(7), история и теория музыки. Баку: 1969, стр. 3-33.
54. Исмаилов М. С. К вопросу о структуре лада чаргах. // Учёные записки Азгосконсерватории им. Уз. Гаджибекова. Серия XIII, №1, история и теория музыки. Баку: 1975, стр. 3-9.
55. Исмаилов М. С. Структурные особенности ладов азербайджанской народной музыки. (Методическая разработка). Баку, 1982, 22 с.
56. Кара Караев. Статьи. Письма. Высказывания. М.: Изд-во «Советский композитор», 1978, 463 с.

57. Карагичева Л. Кара Караев. Личность. Суждения об искусстве. М.: изд-кое объединение «Композитор», 1994, 288 с.
58. Карагичева Л. Случайность? Или след генетического кода. «Musiqi dünyası» 3-4/5 2000, стр. 127-128.
59. Касимова С. Д. Из истории азербайджанской оперы и балета (1908-1988). Баку: «Адилъоглы», 2006, 232 с.
60. Касимова С. Народно-национальные истоки мелодии и гармонии оперы «Севиль» Ф. Амирова. // Учёные зап. Серия XIII. №1(8). Баку. 1971, стр. 9-35.
61. Касимов К. Муслим Магомаев. Баку: Азернешр, 1956, 29 с.
62. Кац Ю. О принципах классификации диатоники и хроматики / Вопросы теории и эстетики музыки. Выпуск 14. Ленинград: «Музыка», 1975, стр. 78-101.
63. Кафарова З. Г. «Кёроглу» Узеира Гаджибекова. Б.: Язычы, 1981, 167 с.
64. Келдыш Г. В. Музыкальный энциклопедический словарь. Москва: «Советская энциклопедия», 1990, 672 с.
65. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М.: Издательство «Музыка», 1976, 368 с.
66. Кон Ю. Г. Наблюдения над гармонией в фортепианной Сонате Б. Бартока / Б. Барток. Составитель Е. И. Чигарева. М.: «Музыка», 1977, с. 99-122.
67. Кремлёв Ю. Вопросы музыкальной эстетики. М.: «Музгиз», 1953, 76 с.
68. Кутева Е. О связях ладовой структуры музыки балета Б. Бартока «Чудесный мандарин» с принципами ладообразования восточноевропейской народной музыки / Б. Барток. Составитель Е. И. Чигарева. М.: «Музыка», 1977, с. 146-170.
69. Магомаев М. М. «О музыкальном искусстве Азербайджана. Баку: «Ишыг», 1987, 160 с.
70. Мазель Л. А. О мелодии. М.: 1952, 300 с.
71. Мазель Л. А. О природе и средствах музыки. Теоретический очерк. Москва: «Музыка», 1983, 72 с.

72. Мазель Л. А. Статьи по теории и анализу музыки. Москва: «Советский композитор», 1982, 326 с.
73. Мамедова Б. М. О некоторых чертах гармонического языка Кара Караева. Баку: азербайджанское государственное музыкальное издательство, 1959, 53 с.
74. Мамедова Б. М. О некоторых ладовых особенностях гармонии азербайджанских композиторов / Учёные записки АГК им. Уз. Гаджибекова, серия XIII, История и теория музыки, №1, Баку, 1973, стр.40 – 69.
75. Мамедова Д. М. Музыкальные молитвы «Ave, Maria» азербайджанских композиторов / Мәдәни-Нәуат, №5. Bakı 2012, 88-92.
76. Мамедова Р. А. Музыкально – эстетические особенности азербайджанских мугамов. Баку: Общество «Знание» Аз. ССР, 1987, 53 с.
77. Мамедова Р. А. Проблемы функциональности в азербайджанском мугаме. Баку: Элм, 1989, 163 с.
78. Мамедов Т. А. Песни Кёроглу. Баку: Гянджлик, 1984, 119 с.
79. Мамедов Т. А. Традиционные напевы азербайджанских ашыгов. Баку: Ишыг, 1988, 350 с.
80. Махмудова Г. Р. «Теория оstinатности и её роль в современном музыкознании». Методическая разработка к курсу полифонии для студентов историко-теоретического факультета. Б. 2000, 27 с.
81. Махмудова Г. Р. «Оstinатность в музыке устной традиции Азербайджана. Баку, 2001, 151 с.
82. Меликов Х. Г. Особенности стиля и драматургия музыкальных комедий Узеира Гаджибекова. Баку: Азернешр, 1963, 160 с.
83. Меликов Х. Г. Ладово-интонационные особенности мугама Хумаюн. Методическая разработка к разделу курса «Основы азербайджанской народной музыки. Баку, 1988, 24 с.

84. Меликов Х. Г. Ладово-интонационные особенности мугама Чаргах. Методическая разработка к разделу курса «Основы азербайджанской народной музыки». Баку, 1989, 23 с.
85. Меликов Х. Г. Ладово-интонационные особенности Бяты – Шираз. Методическая разработка к разделу курса «Основы азербайджанской народной музыки». Баку, 1989, 20 с.
86. Мехтиева Л. Некоторые особенности гармонических решений азербайджанских народных песен в творчестве азербайджанских композиторов с позиции модальности. Методические рекомендации для преподавателей высших музыкальных заведений. Баку: 2005, 29 с.
87. Москва Ю. В. Трансмодализация в григорианском хорале. «Musiqi dünyası» 1-2/27 2006, стр. 91-103.
88. Москва Ю. В. Феномен транспозиции в григорианском хорале / «Musiqi dünyası» 3-4/29 2006, стр. 47-57.
89. Музыкальный энциклопедический словарь / Главный редактор Г. В. Келдыш. Москва: «Советская энциклопедия», 1990, 672 с.
90. Музыкальный современник. Сборник статей. Выпуск шестой. Москва: «Советский композитор», 1987, 304 с.
91. Музыкальная эстетика Западноевропейского Средневековья и Возрождения // В. П. Шестакова. Москва: «Музыка», 1966, 573 с.
92. Назирова Н. М. Упражнения по гармонии на фортепиано в ладах азербайджанской народной музыки. Баку, 1994, 69 с.
93. Очерки по истории гармонии в русской и советской музыке. Выпуск I / Степанов А., Дьячкова Л., Глядешкина З. и др. Москва: «Музыка», 1985, 80 с.
94. Очерки по истории гармонии в русской и советской музыке. Выпуск II. / Фрадкин В., Пустовит Е., Лейе Т. Москва: «Музыка», 1985, 71 с.
95. Попова Е. На заре нового времени: трактат Яна Свелинка о композиции / «Musiqi dünyası» 3-4/13 2002, стр. 140-150.

96. Проблемы лада. Сб. статей / Сост.: К. Южак. М., 1972, 316 с.
97. Проблемы музыкальной науки. Сборник статей. Вып. 2. / Сост.: Г. И. Орлов, В. Н. Холопова, М. Е. Тараканов. Москва: «Советский композитор», 1973, 480 с.
98. Ройтерштейн М. Выразительные средства музыки. Москва: 1962, 55 с.
99. Серегина Н. О ладовом и композиционном строении песнопений знаменного распева // «Вопросы теории и эстетики музыки», Вып. 14. Изд. «Музыка», 1975, стр. 65-77.
100. Синьковская Н. О гармонии Чайковского. Очерки. Москва: «Музыка», 1983, 79 с.
101. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва: «Музыка», 1973, 448 с.
102. Скребков С. С. Учебник полифонии. Четвёртое издание. Москва: «Музыка», 1982, 268 с.
103. Соколова Е. Гармония в сочинениях Шостаковича позднего периода творчества, теоретические проблемы и методы анализа: Автореф. дис. кандидата искусствоведения. Москва, 1981, 28 с.
104. Сохор А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке. Москва: «Музыка», 1968, 202 с.
105. Сохор А. Н. О природе и выразительных возможностях диатоники // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып.4. Л., 1965, с. 143-180.
106. Способин И. В. Лекции по курсу гармонии. / В литературной обработке Ю. Холопова. Москва: издательство «Музыка», 1969, 242 с.
107. Тарнопольский В. Г. Современность и пространство традиции. (Интервью, данное А. А. Амраховой). «Musiqi dünyası» 3-4/29 2006, стр. 25-33.
108. Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. Москва: Издательство «Музыка», издание третье, исправленное и дополненное, 1966, 223 с.

109. Тюлин Ю. Н. Современная гармония и её историческое происхождение // Теоретические проблемы музыки XX века, Выпуск 1. М: 1967, с. 129-182.
110. Тюлин Ю. Н. О зарождении и развитии гармонии в народной музыке // Сборник статей. Вопросы теории музыки. Выпуск 2. / Редактор и составитель Ю. Н. Тюлин. М: «Музыка», 1970, с. 3-21.
111. Тюлин Ю. Н. Натуральные и альтерационные лады. Москва: «Музыка», 1971, 109 с.
112. Учебник гармонии. / И. Дубовский, С. Евсеев, В. Способин, В. Соколов. Переиздание. М.: Музыка, 1987, 480 с.
113. Федосова Э. Диатонические лады в творчестве Д. Шостаковича. Москва: «Советский композитор», 1980, 187 с.
114. Халтаева Л. Некоторые аспекты зарождения многоголосия в музыке. (На материале фольклора) / Традиции и новаторство в музыке. Тезисы межреспубликанской научно-теоретической конференции: Алма-Ата, 1980, с. 150-154.
115. Холопова В. Н. Три стороны музыкального содержания / Музыкальное содержание: наука и педагогика. Материалы Первой Российской научно-практической конференции 4-5-декабря 2000 г., г.Москва. // Москва-Уфа, РИЦ УГИИ, 2002, стр. 55-76.
116. Холопов Ю. Н. О трёх зарубежных системах гармонии. // Музыка и современность. М., 1966, вып.4.
117. Холопов Ю. Н. Очерки современной гармонии. Исследование. Москва: издательство «Музыка», 1984, 287 с.
118. Холопов Ю. Н. О гармонии Г. Шютца. // Генрих Шютц. Сборник статей. Составитель Т. Н. Дубравская. Москва: «Музыка», 1985, с. 133-177.
119. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс. Часть I. Гармония эпохи барокко. Гармония эпохи венских классиков. Гармония эпохи романтизма. / Научная редакция и подготовка текста к печати В. С. Ценовой. Москва: издательский дом «Композитор», 2003, 472 с.

120. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс. Часть II. Гармония XX века. Научная редакция и подготовка текста к печати В. С. Ценовой. Москва: издательский дом «Композитор», 2003, 624 с.
121. Холопов Ю. Н. Введение в музыкальную форму. Москва: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2006, 432 с., нот.
122. Христов Д. Теоретические основы мелодики. Опыт описания аналитического подхода к отдельной мелодии. Москва: «Музыка», 1980, 256 с.
123. Чайковский П. И. О народном и национальном элементе в музыке. Избранные отрывки из писем и статей / Русская классическая музыкальная критика. Москва: «Музгиз», 1952, 105 с.
124. Чайковский П. И. О композиторском творчестве и мастерстве. Избранные отрывки из писем и статей. Москва: «Музыка», 1964, 271 с.
125. Чекановска А. Музыкальная этнография: методология и методика. Москва: «Советский композитор», 1983, 186 с.
126. Шарифова-Алиханова В. Фикрет Амиров. (Жизнь и творчество). Баку: «Сада», 2005, 240 с.
127. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века. Издание второе, дополненное и переработанное. Москва: «Музыка», 1970, 576 с.
128. Эльдарова Э. М. Некоторые вопросы ашугского искусства. // Искусство Азербайджана. Вып.1. Баку, 1949, с. 102-121.
129. Этингер М. Раннеклассическая гармония. Москва: Издательство «Музыка», 1979, 312 с.

**КНИГИ**  
**НА АЗЕРБАЙДЖАНСКОМ ЯЗЫКЕ**

1. Bağırov N. H. Azərbaycan musiqisinin bəzi xüsusiyyətləri // Harmoniya dərslisi. Bakı: “Maarif” nəşriyyatı, 1989, 477-495 s.
2. Bədəlbəyli Ə. B. İzahlı monoqrafik musiqi lüğəti. Bakı: “Elm” nəşriyyatı, 1969, 246 s.
3. Qara Qarayev portret cizgiləri // Musiqi dünyası. 1-2/15. 2003, s. 31-39.
4. Əfəndiyeva İ. M. Üzeyir Hacıbəyovun və Vasif Adıgözəlovun yaradıcılığında milli harmoniyanın istifadə edilməsinə dair. «Musiqi dünyası» 3-4/21 2004, s. 33-40.
5. Əfəndiyeva İ. M. Vasif Adıgözəlov yaradıcılığının üslub xüsusiyyətləri. «Musiqi dünyası» 1-2/19 2004, s. 33-41.
6. Əfəndiyeva İ. M. Vasif Adıgözəlovun vokal yaradıcılığının musiqi dilinin bəzi xüsusiyyətləri. «Musiqi dünyası» 3-4/25 2005, s. 154-158.
7. Əfəndiyeva İ. M. Vasif Adıgözəlovun simfonik yaradıcılığının musiqi dramaturgiyasının bəzi xüsusiyyətləri. «Musiqi dünyası» 1-2/27 2006, s. 49-52.
8. Əmirov F. Musiqi aləmində. Bakı: “Gənclik”, 1983, 272 s.
9. Əliyeva F. “XX əsrin II yarısında Azərbaycan musiqisinin yeni inkişaf yolları”. Bakı, Elm, 2012, 188 s.
10. Mahmudova G. Arif Məlikovun ikinci simfoniyasında ostinatlıq barədə. «Musiqi dünyası». 3-4/17, 2003, s. 69-72.
11. Mahmudova G. Üzeyir Hacıbəyovun “Aşıqsayağı” əsərində ostinato prinsipi. «Musiqi dünyası». 1-2/23 2005, s. 179-182.
12. Məmmədova D. M. XX əsr Azərbaycan musiqisində harmoniya məsələlərinin nəzəri cəhətdən açıqlanması / “Musiqi dünyası”. 1 / 2013, s. 114-120.
13. Məmmədova D. M. Azərbaycan lad sisteminin xarakterik xüsusiyyətləri / “Musiqi dünyası”. 4/57, 2013, s. 33-36.

14. Seyidova S. A. Azərbaycan xalq professional musiqisi. Dərs vəsaiti. Bakı: "Mars-Print", 2005, 89 s.
15. Seyidova S. A. Qədim Azərbaycan mərasim musiqisi. Ali və orta ixtisas musiqi məktəbləri üçün dərs vəsaiti. Bakı: "Mars-Print", 2005, 116 s.
16. Seyidova S. Üzeyir Hacıbəyov və dini musiqi. «Musiqi dünyası» 3-4/5 2000, s. 139-141.
17. Hacıbəyov Üz. Əsərləri. II cild. Bakı: Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, 1965, 412 s.
18. Hacıbəyov Üz. Seçilmiş əsərləri. Bakı: Yazıçı, 1985, 653 s.
19. Hacıbəyov Üz. "Türk operaları haqqında" // Seçilmiş əsərləri. Bakı: Yazıçı, 1985, s. 180-183.
20. Hacıbəyov Üz. "Azərbaycanda musiqi tərəqqisi" // Seçilmiş əsərləri. Bakı: Yazıçı, 1985, s. 194-204.
21. Hacıbəyov Üz. "El musiqi haqqında" // Seçilmiş əsərləri. Bakı: Yazıçı, 1985, 183-184 s.
22. Hacıbəyov Üz. "Azərbaycan musiqi həyatına bir nəzər" // Seçilmiş əsərləri. Bakı: Yazıçı, 1985, 184-194 s.
23. Hacıbəyov Üz. "İlk Azərbaycan xalq xoru" // Əsərləri. II cild. Bakı: Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, 1965, 268-273 s.
24. Hacıbəyov Üz. "Teatr təəssüratı" // Əsərləri. II cild. Bakı: Azərbaycan SSR EA Nəşriyyatı, 1965, 208-209 s.
25. Hacıbəyov Üz. "Leyli və Məcnun"dan "Koroğlu"ya qədər" // Seçilmiş əsərləri. Bakı: Yazıçı, 1985, 210-214 s.
26. Hüseynova G. Harmoniya dərslisi. Bakı: "Adiloğlu" nəşriyyatı, 2002, 301 s.
27. Hüseynova D. M. Azərbaycan ladlarının diatonik imkanlarına əsaslanan akkord dairəsi // Musiqi dünyası, Bakı, 2006, 1-2/27, s. 190-195.
28. Hüseynova D. M. Azərbaycan ladlarının diatonik imkanlarına əsaslanan akkord dairəsi. (ardı) // Musiqi dünyası, Bakı, 2006, 3-4/29, s. 62-64.

29. Hüseynova D. M. Qara Qarayevin harmoniyası “Don Kixot” simfonik qravürlər əsasında / Müasir Azərbaycan mədəniyyəti: problemlər və perspektivlər. Elmi məqalələr toplusu. Bakı: “E. L.” Nəşriyyat və Poliqrafiya Şirkəti MMC, 2007, s. 180-190.
30. İsmayılov M. S. Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik oçerklər. Bakı: “Elm” nəşriyyatı, 1991, 120 s.
31. Zöhrabov R. F. Muğam. Bakı: Azərnəşr, 1991, 217 s.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

От редактора.....	3
Предисловие .....	4
Всеобщие истоки гармонии .....	6
Истоки гармонии в музыке устной традиции Азербайджана.....	15
Постановка проблемы многоголосия в труде «Основы азербайджанской народной музыки» У.Гаджибейли .....	71
Заключение.....	75
Список литературы.....	79

*Директор издательства:*  
*Технический редактор:*

*Шохрат Салимбейли*  
*Маил Халилов*

**МАМЕДОВА ДИЛЬБЕР МАМЕД КЫЗЫ**

**ИСТОКИ ГАРМОНИИ В МУЗЫКЕ УСТНОЙ  
ТРАДИЦИИ АЗЕРБАЙДЖАНА**

Баку «AVROPA» 2014

Сдано в набор: 25.04.2014  
Подписан к печати: 21.05.2014  
Формат: 60x84.1/16.  
Ф.п.л.: 5,8  
Тираж: 300

Издательство «AVROPA»

