

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ РЕСПУБЛИКИ
СУМГАИТСКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ КОЛЛЕДЖ

ИМРАН ШИХАЛИЕВ

ЛАДОВАЯ ТЕОРИЯ
АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ МУЗЫКИ

Учебное пособие для музыкальных колледжей по
предмету «Основы азербайджанской народной
музыки»

Утверждено приказом министерства образования
Азербайджанской Республики (пр.№ 225 от
24.02.2015 г.) на основании статьи 29.0.33 «Закона
об образовании» и по пунктам 8,10 и 13,5
Положения о Министерстве образования
Азербайджанской Республики.

2015

Научный редактор: **Джамиля Гасанова**
Доктор наук по искусствоведению, профессор

Рецензенты: **Джейран Махмудова**
Доктор наук по искусствоведению, профессор

Саадат Абдуллаева
Доктор наук по искусствоведению, профессор

Расим Кулиев
Заслуженный педагог Азербайджанской Республики, доцент

Afaq Qanieva
Доктор философии по искусствоведению

Редактор перевода: **Рена Сафаралибекова**
Кандидат искусствоведения, доцент

Учебное пособие, автором которого является педагог Сумгаитского музыкального колледжа, музыковед Имран Шихалиев, написано по учебной программе предмета «Основы азербайджанской народной музыки». Опираясь на одноименный научный труд У.Гаджибейли, автор данного пособия отмечает основные пункты этой научной работы и работ других многочисленных авторов, касающихся ладовой теории азербайджанской народной музыки. Обобщая все ценные идеи, высказанные предыдущими исследователями, автор настоящего пособия предлагает свои соображения, основываясь на многолетней практике преподавания предмета «Основы азербайджанской народной музыки».

Учебное пособие предназначено для студентов музыкальных колледжей всех специальностей.

Введение

Гениальный композитор, публицист, драматург, педагог и общественный деятель У.Гаджибейли вошел в историю не только как основоположник азербайджанской профессиональной композиторской школы, но также и как теоретик, ученый музыковед. По существу, он заложил в XX веке основы азербайджанского музыковедения нового времени. Наряду с многочисленными статьями, в которых отражены проблемы азербайджанской музыкальной теории, его фундаментальная научная теоретическая работа «Основы азербайджанской народной музыки» изучается как шедевр Азербайджанской музыкальной науки уже около 80 лет несколькими поколениями музыковедов и композиторов. Благодаря деятельности Узеира Гаджибейли в нашей республике появились такие выдающиеся композиторы и музыковеды, как Кара Караев, Фикрет Амиров, Солтан Гаджибеков, Ниязи, Тофик Кулиев, Мамедсалех Исмаилов и многие другие, которые развивали и делали знаменитой нашу профессиональную музыку далеко за пределами Азербайджана. Все народные элементы произведений этих композиторов основывались в частности, на этой научно-теоретической работе великого Узеирбека.

В написанном нами учебном пособии были использованы основные пункты этой научной работы. Потому что именно в этой работе была отражена основная концепция азербайджанской народной музыки. Источником всех исследований в области ладовой теории в азербайджанском музыковедении является «Основы азербайджанской народной музыки» У.Гаджибейли. Во всех этих исследованиях развивались научно-теоретические

тенденции У.Гаджибейли. Наша основная задача – это разъяснение студентам основной сути этой научной работы.

Воспитанник и достойный преемник У.Гаджибейли, профессор М.Исмаилов дополнил ладовую теорию своего наставника с некоторыми усовершенствованиями. Например, если У.Гаджибейли в своей научной работе использовал термин «альтерация» только в ладах Раст, Шур и Сегях, то М.Исмаилов писал, что альтерации возможны во всех ладах. Кроме того, Исмаилов впервые ввел термин «опорная ступень» в азербайджанской ладовой теории. И еще, по причине того, что в отличие других ладов, лад Хумаюн в том виде, как он дается у У.Гаджибейли, не соответствует мугаму «Хумаюн» и музыкальным примерам, М.Исмаиловым было добавлено в ряды основных ладов еще II вида лада Хумаюн. У.Гаджибейли, несмотря на то что в своих рукописях упомянул о ладе Забул, не включил его в ряд основных азербайджанских ладов. М.Исмаилов в научной работе под названием «Научные методические очерки о макамах и мугамах Азербайджанской народной музыки», в состав восьми ступенных ладов включил и лад Забул, как самостоятельный лад.

Кроме М.Исмаилова, некоторые музыкальные ученые, также продолжили и развили научные мысли Гаджибейли, в ряде ценных научных работ. Среди ученых, которые известны своими работами в области азербайджанского мугама и ладовой теории, необходимо назвать Р.Зохрабова, З.Сафарову, Э.Бабаева, Р.Мамедову, Дж.Гасанову, Дж.Махмудову. Все сведения, полученные из их работ, обобщены в настоящем пособии.

У.Гаджибейли в своей научной работе «Основы азербайджанской народной музыки», создал одно из научных

направлений в азербайджанском музыковедении и обусловил необходимость нового учебного предмета в системе образования. Этот предмет преподается не только будущим композиторам и музыковедам в высших и средних учебных заведениях, но также студентам других специальностей. Это можно оценить как положительное явление. Потому что каждый музыкант должен изучать музыку того народа, к которому он принадлежит. А чтобы преподавать этот предмет, кроме того, чтобы быть музыковедом, надо иметь огромные знания о мугамах и исполнительский опыт.

В научных работах У.Гаджибейли можно встретить такие мысли о народной музыкальной системе, которые в наше время не принимаются однозначно, несмотря на то что, эти вопросы были обоснованы У.Гаджибековым в его научных работах. Известно, что, как у всех народов Ближнего Востока, в Азербайджане народная музыка, которая основалась на устной традиции, построена на неравномерно темперированной звуковой системе. Это можно проследить в звукоряде современного тара — народного музыкального инструмента Азербайджана. Эту мысль мы встречаем в научных исследованиях У.Гаджибейли. В своей научной статье «Об азербайджанской тюркской музыки» он откровенно пишет: «В общем, азербайджанская тюркская народная музыка относится к восточной музыке. Но на Востоке существует несколько музыкальных систем. Например, китайская, индийская и арабо-персидская музыкальная звуковая система. Эти системы отличаются не только от европейской системы, но также друг от друга. Азербайджанская музыкальная система относится к какой из

перечисленных музыкальных систем? Арабо-персидской».¹ Потом ученый-композитор в своей статье научно обосновывает высказанную мысль.

Кроме этой статьи, этот вопрос был тронут и в научной работе «Основы азербайджанской народной музыки». Но, читая эти работы, мы встречаем мысли, которые сегодня нуждаются интерпретации и в каждом соответствующем разделе они будут рассмотрены. У.Гаджибейли в некоторых местах своей работы откровенно не смог высказать свои мысли, чему были важные причины. Если мы будем правильно оценивать политическое и историческое положение того времени, когда была написана эта работа, то нам будет ясна причина, по которой он не смог откровенно написать то, что думал. Как мы знаем, эта работа была написана в 20-е годы XX века. В те годы, когда наше государство было под влиянием советской власти. Именно в эти годы все наши национальные нравственные ценности уничтожались или русифицировались. В такой обстановке откровенно заявить, что азербайджанский народ, как остальные восточные народы, имеет свою собственную музыкальную звуковую систему, было не возможно ни в коем случае. Может быть, по этой причине У.Гаджибейли написал эту научную работу на русском языке.

Чтобы отметить историческое значение этой работы, обратимся к самому автору: «Мой труд является теоретическим пособием для изучения основных положений

¹ Гаджибеков У.А. – «Об азербайджанской туркской музыки» . Журнал «На рубеже Востока» №3 1929 г.

азербайджанской народной музыки и творческой помощью для композиторов по сочинению музыки на основах азербайджанских ладов»². Здесь ясно говорится, что эта научная работа является теоретическим пособием для композиторов, которые захотят написать произведение в народном духе. А также для музыковедов, которые изучают ладовую теорию, которая является основой народной музыки. Значит, этот труд является ладовой теорией, с помощью которой азербайджанская народная музыка адаптируется, приводится в соответствие с европейской музыкальной системой. Некоторые исполнители и музыканты, которые не понимают сути этой работы, заявляют, что древние корни азербайджанской народной музыки, которая развивалась в рамках устной традиции, тоже основываются на этих ладах. Это не оправданное мнение. Мы думаем, что такая неверная позиция будет негативно действовать на развитие национальной музыки в будущем. Потому что главное отличие восточной музыки от европейской — это звуковая система, которая в первом случае используется как неравномерно темперированная, а во втором как равномерно темперированная.

В нашем учебном пособии каждый лад анализируется отдельно. В каждом разделе лада есть сведения о мугаме, который основывается на этом ладе. Здесь отображаются все темы, которые существуют в учебной программе. Это — структурные особенности, функциональные особенности

² Гаджибеков У.А. «Основы азербайджанской народной музыки» Баку, Язычы, 1985, стр.12

ступеней, особенности каденции, опорные ступени, альтерация и хроматизм, высота тоники каждого раздела мугама, лады, на которых основываются эти разделы, общее сведение о допускаемых скачках при сочинении мелодии в азербайджанских ладах, возможные скачки, совместимые с ладами, направление движений ступеней, образцы сочиненных мелодии и наконец, образцы народной музыки и композиторских произведений. Чтобы не было повторности, общие правила ладов и общие концепции тем даны только в разделе Раст.

*

*

*

Звуковая система азербайджанской музыки

Говоря о звуковой системе азербайджанской музыки, сначала надо сослаться на научную работу У.Гаджибекова. Автор в этом труде пишет: «По мнению музыковедов, в "восточной музыке" (к каковой относят и азербайджанскую музыку) кроме целого тона и полутона существует еще $1/3$ и $1/4$ тона. Это мнение не должно касаться азербайджанской народной музыки, в которой наименьшим интервалом является полутон. Октава в азербайджанской музыке так же, как и в европейской, содержит в себе 7 диатонических и 12 хроматических ступеней. Разница заключается в том, что ступени октавы в европейской музыке равномерно темперированы; ступени же октав в азербайджанской музыке также считаются темперированными, но неравномерно. Поэтому при исполнении азербайджанских мелодий на темперированных инструментах (особенно на фортепиано) чувствуется некоторое несоответствие в высоте тонов, особенно терцовых и секстовых; в азербайджанской музыке большая терция уже темперированной, малая терция — шире темперированной. Полутон шире темперированного. Разница — приблизительно одна комма»³.

Эта мысль, композитора-ученого комментируется среди музыкантов по-разному. Во введении нами говорилось о том, о том, что наша народная музыка основывается на

³ Гаджибеков У.А. «Основы азербайджанской народной музыки» Баку, Язычы, 1985, стр.21

неравномерной темперации. Здесь это находит свое подтверждение. В первом предложении, чтобы отвлечь внимание, ученый ссылается на других авторов и Азербайджан преподносит как часть Востока. Потом заявляет, что октава в азербайджанской музыке так же, как и в европейской, содержит в себе 7 диатонических и 12 хроматических ступеней. У.Гаджибейли так написал в соответствии с советской идеологией, которая в те времена довлела во всех областях искусства. Но в дальнейших предложениях он объясняет, что «разница заключается в том, что ступени октавы в европейской музыке равномерно темперированы; ступени же октав в азербайджанской музыке также считаются темперированными, но неравномерно. Поэтому при исполнении азербайджанских мелодий на темперированных инструментах (особенно на фортепиано) чувствуется некоторое несоответствие в высоте тонов, особенно терцовых и секстовых»⁴.

Как известно, в отличие от равномерной темперации, (звукоряд на фортепиано) в звукоряде неравномерной темперации нет энгармонически равных звуков. То есть, если в равномерной темперации «ре диез» и «ми бемоль» являясь энгармоническими звуками, звучат на одной высоте, то эти же звуки в неравномерной темперации звучат на разных высотах. Иначе говоря, между звуками «ре» и «ми» кроме полутона, размещены звуки, которые меньше полутона. Эти

⁴ Гаджибеков У.А. «Основы азербайджанской народной музыки» Баку, Язычы, 1985, стр.21

звуки мы условно назовем как «полудиез» и «полубемоль»⁵. По высоте «ре диез» ближе к звуку «ре», а «ми полубемоль» к звуку «ми». Если мы по этим нотам будем строить интервалы малой и большой терции, то найдем подтверждение мысли ученого-композитора. Например, возьмем интервал малой терции «до – ми бемоль». (в неравномерной темперации «ми бемоль» представим как «ми полубемоль») Если учесть, что при неравномерной темперации «ми полубемоль» по высоте будет ближе к «ми», то, действительно, малая терция неравномерной темперации шире темперированной. Или обратим внимание на интервал большой терции «си – ре диез». (в неравномерной темперации «ре диез» представим как «ре полудиез») И если тут неравномерной темперации «ре полудиез» по высоте будет ближе к «ре», то тогда действительно большая терция неравномерной темперации шире темперированной. Такая темперация была известна еще до нашей эры, от Пифагорова строя, которая использовалась в мировой музыке целых два тысячелетия. Еще надо отметить, что корни этого неравномерно темперированного строя, который пользуется в восточной музыке, связаны с древнегреческой музыкой. Об этом писал сам У.Гаджибейли в статье «Об азербайджанской тюркской музыке».

У.Гаджибейли пишет далее: «Из остальных тонов особенно кварта и квинта почти совпадают. Что же касается

⁵ В современной азербайджанской музыкальной теории нет знаки альтерации, которые отражают неравномерных темперированных звуков. По этому мы их условно назовём «полудиез» и «полубемоль» Если диез увеличивает звука на $1\frac{1}{2}$ тона, то полудиез на $1\frac{1}{4}$ тон. Если бемоль понижает звука на $1\frac{1}{2}$ тона, то полубемоль на $1\frac{1}{4}$ тона.

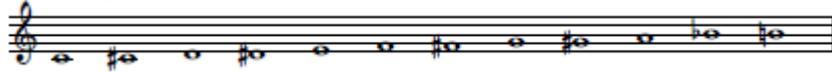
того факта, что на азербайджанском инструменте – таре, на каждой струне в первой октаве фиксировано 17 ступеней, то те же 17 ступеней существуют во всякой октаве. Например, на фортепиано в октаве 7 простых звуков – 5 диэзных и 5 бемольных, а всего $7+5+5=17$. Диэзные и бемольные звуки выражаются посредством одной клавиши. То же самое получается и во второй октаве тара, в которой энгармонические равные звуки выражаются через один пэрдэ. Отсюда ясно, что при некоторой привычке к темперированным звукам, исполнение азербайджанских мелодий на темперированных инструментах не может произвести неудовлетворительного впечатления. Некоторая неудовлетворенность звучанием терцовых тонов на фортепиано компенсируется более рельефным (чем на таре) звучанием увеличенной секунды»⁶.

Как мы знаем, звучание тара после 1920 года резко отличалось от звучания дореволюционного тара. Потому что после революции 20-го года, чтобы русифицировать национальные ценности и культуру, многие неравномерные темперированные ступени (пэрдэ) азербайджанского тара, были ликвидированы. И поэтому образовалось несоответствие в звучании национальной музыки. Мы и здесь встречаем двусмысленные выражения, которое использует У.Гаджибейли. Если учесть, что в неравномерной темперации нет энгармонических ступеней, то отмеченную здесь формулу $7+5+5=17$ можно принять как 17-ти ступенный

⁶ Гаджибеков У.А. «Основы азербайджанской народной музыки» Баку, Язычы, 1985, с.22

звукоряд нашей национальной музыки, который используется уже несколько веков. Потому что в неравномерной темперации 5 бемолей и 5 диэзов будут звучать в разных высотах, в отличие от фортепианного звукоряда.

12 ступенная октава



17 ступенная октава



Ладовая система азербайджанской музыки

Как написано в научной работе «Основы азербайджанской народной музыки» У.Гаджибекова, ладовая система азербайджанской народной музыки состоит из 7 основных и 3 побочных ладов. Раст, Шур, Сегях, Шуштер, Чаргях, Баяты шираз и Хумаюн являются основными ладами азербайджанской музыки. А Шахназ, Чаргях II вида и Сарендж относятся к побочным ладам.

Продолжая традиции ладовой теории У.Гаджибейли, профессор М.Исмаилов в своем научном очерке «Новый

взгляд ладо-макамной системы народной музыки»⁷ прибавил к основным ладам еще один лад под названием Забул. Этот лад похож по звукоряду на лад Шуштер. Кроме этого, профессор в этой научной статье, сохраняя основные особенности лада Хумаюн, который составил У.Гаджибейли, создал новый лад Хумаюн II вида. Этот лад практически сочетается с мугамом «Хумаюн» и здесь этот лад будет отдельно освещен.

В азербайджанской музыке все лады построены на основе одноименных мугамов, которые носят те же имена. Например, лад, который построен на основе мугама «Раст», называется Раст. Лад, который построен на основе мугама «Сегях», называется Сегях, а тот, который на основе «Чаргах», называется ладом Чаргах и т.д. В народной музыке, кроме упомянутых выше, есть другие мугамы, которые тоже основываются на основных ладах: «Махур хинди», «Орта Махур», «Баяты Гаджар», «Рахаб», «Баяты Кюрд», «Харидж Сегях», «Мирза Хусейн сегях» и т.д. и являются нашими основными мугамами.

Ученый-музыковед, профессор М.Исмайлов ввел в наше национальное музыковедение термин «мугамное семейство». Мугамы одного семейства, несмотря на то, что, носят разные имена, построены на основе одного лада. Только из-за ладовой основы они группировались в семействе под одним названием. Поэтому лад Раст является основой не только

⁷ İsmayılov M.C. - Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi – metodik oçerklər. Bakı. Elm 1991. str.105

мугама «Раст», а также мугамов «Махур хинди», «Орта Махур», «Баяты Гаджар», «Дюгах», «Баяты Тюрк», «Гатар» и т. д. Поэтому же лад Шур является основой не только мугама «Шур», а также мугамов «Баяты Кюрд», «Нава», «Рахаб». А также лад сегях кроме мугама «Сегях» является также основой мугамов «Забул», «Мирза Хусейн сегях», «Харидж сегях», «Хашым сегях» и т. д.

Иногда, в прессе и даже в музыкальной общественности путают термины макам (лад) и мугам. Еще спорят о том, что в азербайджанской народной музыке существует семь основных мугамов. Это ошибочное мнение. Потому что очень многие мугамы, такие как «Махур хинди», «Орта Махур», «Баяты Гаджар», «Рахаб», «Забул», которые образовались веками и дошли до нас. По своему объему и богатству построения ничуть не уступают другим мугамам. Поэтому мугамы, которые создавались и совершенствовались веками, было бы несправедливо разделять на «основные» и «не основные».

Кроме перечисленных ладов, У.Гаджибейли в своей научной работе «Основы азербайджанской народной музыки» упомянул еще лад Нэва. Он показал, что лад Нэва образуется с помощью соединения третьим способом трех побочных тетрахордов. Но потом об этом ладе больше никаких сведений нет. Только в последние времена ученый-музыковед, профессор Дж.Гасанова в своей научной монографии под названием «Теоретические основы национальной музыки в творчестве У.Гаджибекова» дала сведения о ладе Нэва. Она отметила, что все особенности строения лада Нэва такие же, как в основных ладах. Профессор Дж.Гасанова в своем труде объясняет причины того, что почему лад Нэва не включен в состав основных

ладов. Она пишет: «По нашему мнению, уже в то время в музыкальной практике, одноименный мугам «Нэва» часто не пользовался. Поэтому У.Гаджибейли оставил этот мугам вне поля зрения. С другой стороны, изучение структурного построения лада Нэва показывает что, есть сходство между звукорядом Нэва и ладом Шур. При построении этих ладов используется тетрахорд, построенный по формуле $1t + 0,5t + 1t$. Они отличаются только способом соединения. Видимо, У.Гаджибейли, учитывая, что мугам «Шур» больше используется в музыкальной практике, в состав основных ладов включил лад Шур, а не лад Нэва с похожими построениями»⁸.

Все мугамы, которые существуют в азербайджанской музыке, основываются на одном из семи основных ладов. Если обычно эти основания оправдывают себя, то иногда все же требуют некоторой коррекции. Например, мугамы «Зэмин Харэ» с семейства «Раст», «Баяты-Кюрд» с семейства «Шур», «Забул» с семейства «Сегях» не полностью подходят к ладам Раст, Шур и Сегях. При этом в звукорядах ладов или должны употребляться знаки альтерации, или должны производиться изменения функциональных свойств ступеней. А, учитывая сходство построения и мелодического движения мугама «Нэва» с мугамом «Шур», можно придерживаться мыслей, изложенных выше.

⁸ Həsənova S.İ - Ü.Nacibəylinin yaradıcılığında milli musiqinin nəzəri əsasları Bakı. Mars-print. 2009. str.60

Тетрахорды и их разновидности

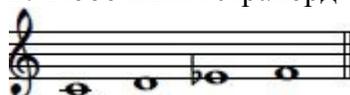
Звукоряд ладов, которые образуют основу азербайджанской народной музыки, образуются из соединения пяти видов тетрахордов. Тетрахорды сыграли основную роль в создании древнегреческих ладов. (От греч. «тетра» - четыре, «хорда» - струна)

Из тетрахордов, образующих азербайджанские лады, четыре в диапазоне чистой, а один - уменьшенной квинты. Разновидности тетрахордов следующие:

1. Основной тетрахорд — $1t + 1t + 0.5t$



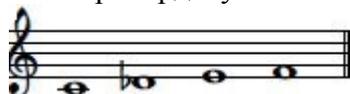
2. Побочный тетрахорд с полутоном в середине - $1t + 0.5t + 1t$



3. Побочный тетрахорд с полутоном впереди - $0.5t + 1t + 1t$



4. Тетрахорд с увеличенной секундой — $0.5t + 1.5t + 0.5t$



5. Уменьшенный тетракорд — $0.5t + 1t + 0.5t$



Звукоряды основных ладов образуются при различном соединении этих тетракордов.

В зависимости от того или иного лада, число соединяемых тетракордов может быть два или три.

Чтобы образовать основной лад, можно использовать только одну разновидность тетракорда.

При соединении двух тетракордов первый называется нижним, а второй верхним тетракордом. А при соединении трех тетракордов, первый называется нижним, второй средним, а третий верхним тетракордом.

Из пяти тетракордов, указанных выше, каждый составляет основы одного того или иного лада. Например, первый основной тетракорд ($1t + 1t + 0.5t$) составляет основы ладов Раст и Баяты-шираз. Кроме этого, основу ладов Чаргях и Хумаюн, тоже составляет один и тот же тетракорд с увеличенной секундой построенный по формуле $0,5t+1.5t+0.5t$. Несмотря на то, что в составе этих ладов один и тот же тетракорд, соединение этих тетракордов различное. Поэтому эти лады отличаются друг от друга.

Способ соединения тетракордов

При построении азербайджанских ладов тетракорды соединяются четырьмя способами. В наших примерах были использованы только соединения основного тетракорда.

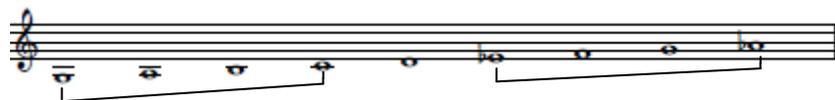
1. Слитное или цепное соединение. При этом соединении последний тон нижнего тетра хорда совпадает с первым тоном среднего или последний тон среднего тетра хорда совпадает с первым тоном верхнего тетра хорда. То есть эти тона сливаются. В результате тетра хорды образуют цепь. Поэтому такое соединение называется слитное или цепное:



2. Раздельное или смежное соединение. При этом соединении между соседними тетра хордами образуется интервал секунда. В зависимости от соединения это может быть большая, малая или увеличенная секунда. В результате тетра хорды располагаются смежно в интервале секунды. Поэтому такое соединение называется раздельным или смежным:



3. Соединение посредством промежуточного полутона. При этом соединении между соседними тонами тетра хордов образуется интервал малой терции. Между тонами малой терции необходимо использовать диатонический промежуточный тон. При этом между одним из тетра хордов и диатоническим промежуточным тоном образуется малая секунда. Поэтому это соединение называется «посредством промежуточного полутона»:



4. Соединение посредством промежуточного тона. При этом соединении между соседними тонами тетраордов образуется интервал большой терции, в отличие от предыдущих соединений. Здесь тоже между тонами большой терции необходимо использовать диатонический промежуточный тон. При этом между тетраордами и диатоническим промежуточным тоном образуется большая секунда. Поэтому это соединение называется «посредством промежуточного тона»:



Присутствие диатонического промежуточного тона необходимо для избежания скачков при соединении.

Каждые вышеуказанные пять видов тетраордов теоретически могут соединяться между собой четырьмя способами. В результате образуются многочисленные звукоряды. Но определенное количество этих звукорядов могут называться ладами, которые считаются основами азербайджанской народной музыки. У.Гаджибейли указывает, что для образования азербайджанских ладов в звукорядах должны соблюдаться два правила:

1. Строгий консеквентный порядок построения, то есть, звукоряды должны состоять из поступенного следования чистых кварт, или чистых квинт, малых или больших секст.

2. Ступени звукоряда не должны образовывать последовательных три тона.

При консеквентном принципе на каждой ступени звукоряда, который образовался соединением тетраордов, надо строить указанные интервалы. Если построенные интервалы совпадают с диатоническими тонами звукоряда и в строении звукоряда нет последовательно три тона, этот звукоряд может стать одним из ладов, относящихся к азербайджанской народной музыке.

По У.Гаджибеили, из звукорядов, построенных в результате соединения четырьмя способами пяти видов тетраордов, только некоторые подчиняются этим правилам. В семи основных азербайджанских ладах эти правила тоже находят свое подтверждение. И поэтому они приняты как основные лады.

Азербайджанские лады своими некоторыми особенностями отличаются от других ладов. Профессор М.Исмаилов в научной работе «Лад-макамные особенности азербайджанских ладов» указал некоторые отличительные черты азербайджанских от мажор-минорных ладов:

«1. Если мажор-минорные лады семиступенные, то азербайджанские лады многоступенные. В зависимости от того или иного лада количество ступеней может быть от 8-и до 11-и.

2. В мажорах и в минорах, если тоника обладает устойчивым характером и всегда находится на первой ступени, то в азербайджанских ладах тоникой (майэ), в зависимости от ладов, могут стать II, IV или VI ступени.

3. Если в мажорах и в минорах основной тон и тоника – это одна и та же ступень, то в азербайджанских ладах

основная ступень и тоника (майэ) иногда могут быть разными ступенями.

4. Если в мажоре (натуральном и гармоническом виде) и в миноре (гармоническом виде) последняя, VII ступень по своему характеру является неустойчивой и притягивается тоникой, то в азербайджанских ладах такой особенности нет. В зависимости от того или иного лада, VII ступень имеет разные ладовые функции.

5. Если во всех мажорных и в минорных ладах ступени имеют те же самые функции (I-тоника, IV-субдоминанта, V-доминанта и т.д.), то в азербайджанских ладах название одной ступени лада может не совпадать с названием той же самой ступени другого лада. Например, если I ступень лада раст называется нижняя кварта майэ-тоники, то та же самая ступень в ладе шур называется медиантой основной ступени (тона), а в ладе сегях называется нижним вводным тоном основной ступени.

6. В отличие от мажорных и минорных ладов, в которых VII ступень является вводным звуком, в азербайджанских ладах эта ступень имеет разные значения и подчиняется не только тонике. Например, если в мажорах и минорах VII ступень подчиняется только тонике, то в азербайджанских ладах VII ступень является вводным тоном как для тоники, так и для терции и квинты. Многочисленность наших вводных тонов доказывает, что другие ступени тоже имеют самостоятельное значение, как майэ-тоника.

7. В отличие от мажорных и минорных ладов, где I, III и V ступени являются устойчивыми, в азербайджанских ладах

число устойчивых ступеней больше. Они могут располагаться в разных ступенях лада»⁹

К этим отличиям можно добавить еще одну особенность. Все музыкальные примеры, написанные в мажоре и миноре, полностью отражаются в ладах. А азербайджанские лады не могут отражать все особенности народной музыки устной традиции. Потому что наша неравномерно темперированная музыкальная система отличается от европейской музыкальной системы. Так как, азербайджанские лады построены на основе равномерной темперации и когда в них звучит наша национальная музыка, то образуется несоответствие.

Азербайджанские мугамы

Как уже сказано, азербайджанские лады построены на основе одноименных мугамов. Мугам – это основной жанр классической музыки восточных народов, который основывается на устной традиции. О возникновении мугамов или о значении слова «мугам» существует очень много предположений. По одному предположению, слово «мугам» происходит от слова «макам», которое используется многими народами Востока. «Макам» – означает ступень (пәрдэ)

⁹ İsmayilov M.C - Azərbaycan xalq musiqisinin janrları Bakı. İşiq. 1984. str.12

смычковых инструментов. Такое предположение возникло потому, что каждый мугам определяется по одной ступени музыкальных инструментов. Примерно до IV века в музыке ближневосточных народов мугамы распространялись как единый музыкальный жанр. У.Гаджибейли в своей научной работе описал его более поэтично: «12 колонн, на которых, казалось, прочно держалось музыкальное "сооружение", представляли собою 12 основных мугамов, а 6 башен – 6 авазат. 12 основных мугамов были следующие: Ушшак, Нава, Буселик, Раст, Ирак, Исфаган, Зирафкянд, Бозург, Зангуле, Рахави, Усейни и Хиджаз. 6 авазат следующие: Шахназ, Майе, Селмек, Новруз, Гердание, Кувашт. В связи с социально-экономическими и политическими изменениями происшедшими к концу XIV века, в этом величественном музыкальном "сооружении" появились роковые трещины, приведшие, в конце концов, к тому, что колонны и башни этого "сооружения" развалились и оно рухнуло. Народы Ближнего Востока использовали ценные "обломки" развалившегося "музыкального здания" и вместе с собственным "ладостроительным" материалом построили, каждый в отдельности, свой собственный "музыкальный храм" в стиле, характерном для каждого народа. Естественно, что название 12 классических мугамов, а также сами мугамы подверглись большим пертурбациям: то, что раньше считали самостоятельным мугамом, у одних народов стало отделом мугама и, наоборот, то, что раньше называлось отделом - "шёбэ" - стало самостоятельным мугамом»¹⁰.

¹⁰ Гаджибеков У.А. «Основы азербайджанской народной музыки» Баку, Язычы, 1985, стр.19

Ученый музыковед Р.Зохрабов так характеризует азербайджанские мугамы: «Мугамы самые ценные памятники нашей материальной и моральной культуры. Они являются хрупкой душевной мелодией, которую веками сочинял наш народ. Мугам – это очаровательная музыка с глубоким содержанием, которой наслаждается наш народ»¹¹.

В последнее время проводится очень много мероприятий под государственной поддержкой, к которым можно отнести международные мугамные симпозиумы, мугамные конкурсы и т.д. Это делает Азербайджан признанным мугамным государством.

*

*

*

¹¹ Zöhrabov R.F. - Muğam Bakı, Az.Dövlət nəşriyyatı. 1991 стр.69

Основные лады. Лад Раст. Теоретические основы

Мугам «Раст», на котором основан одноименный лад, «единственный мугам, который сумел противостоять сокрушительному влиянию времени и событий»¹². Этот один из мугамов, который входит в состав основных 12 мугамов ближневосточных народов. Устои этого мугама настолько крепки и логичны, что вполне оправдывают значение названия мугама: "Раст" – значит «прямой». "Раст" называют матерью мугамов потому, что по предположению, все мугамы происходили от него. По словам У.Гаджибекова, «мугам "Раст" до наших дней сохранил не только свое название и строй своего звукоряда, но также высоту своей тоники. У всех народов Ближнего Востока мугам "Раст" имеет одно и то же построение, а также одну и ту же высоту тоники. Этой тоникой является соль малой октавы»¹³.

Под названием «Раст» существует и мугам-дестгах, и одноименный лад. В ладовой теории У.Гаджибейли Раст преподнесен как первый лад. Все музыкальные примеры на мугаме «Раст» построены в ладе Раст. Основанный на одноименном мугаме, лад Раст, как ранее сообщалось, является основой не только мугама «Раст», а также мугамов

¹² Гаджибеков У.А. «Основы Азербайджанской народной музыки» Баку, Язычы, 1985, стр.19

¹³ Гаджибеков У.А. «Основы азербайджанской народной музыки» Баку, Язычы, 1985, стр.19

«Махур хинди», «Орта Махур», «Баяты Гаджар», «Дюгах», «Баяты Тюрк», «Гатар» и т. д.

Лад Раст образуется при слитном или цепном соединении (I способ соединения) трех основных тетрахордов по формуле $1t+1t+0.5t$. В 10 ступенном ладе Раст IV ступень является майэ (тоникуй). Звукоряд лада Раст с майэ (тоникуй) «до»¹ выглядит так¹⁴:



Указанный лад Раст состоит из последовательно чистых кварт. Поэтому его строй считается квартовым (Здесь подряд следует семь чистые кварты).



¹⁴ Цифры и буквы которые стоят над названиями нот, обозначают на каком октаве они звучат. М – малая октава, 1 – первая октава, 2 – вторая октава.

Функции ступеней азербайджанских ладов

Каждая ступень, из которых образуется лад, имеет определенную функцию. Эти функции им даны по роли, которую играют в одноименных мугамах. При характеристике каждой функции ступеней, в основном, имеется ввиду мелодическое построение и мелодическое движение одноименного мугама. То есть, если разрешены скачки, с какой-то ступени лада, значить, встречается такой скачок и в мелодическом построении мугама, который подходит ему. Каждая ступень называется, в основном, по отношению с «майэ» и «основного тона». Например, если какая-то ступень связана с майэ-тоники и находится от нее на кварту ниже, то эта ступень будет называться нижней квартой майэ-тоники. Кроме этого, в некоторых случаях функция может определяться по другим ступеням, которые тоже связаны с майэ-тоники или основным тоном.

Функции ступеней в ладе Раст

В ладе Раст функции ступеней будут такими:

- I ступень – Нижняя кварта майэ-тоники
- II ступень – Медианта майэ-тоники
- III ступень – Нижний вводный тон майэ-тоники
- IV ступень – Майэ-тоники и основной тон
- V ступень – Верхний вводный тон майэ-тоники
- VI ступень – Терция майэ-тоники

- VII ступень – Верхняя кварта майэ-тоники
- VIII ступень – Квинта майэ-тоники
- IX ступень – Верхний вводный тон квинты майэ-тоники
- X ступень – Предельный тон

Особенности каденции в азербайджанских ладах

Каденция – это гармонический или мелодический оборот, завершающий музыкальное построение. Завершение музыкального построения должно происходить на основном звуке лада – на тонике. В азербайджанских ладах тоника именуется как майэ и звук майэ образует полную каденцию. Как мы знаем, в мировой музыкальной теории существуют несколько разновидностей каденции. Мы попробуем отметить каждую из них и будем разбирать, насколько они соответствуют азербайджанской ладовой теории.

По особенности завершения известны 4 разновидности каденции:

1. Полная совершенная каденция. При этом мелодия должна завершиться на приме тонического трезвучия.
2. Полная несовершенная каденция. При этом мелодия должна завершиться на терции или на квинте тонического трезвучия.
3. Половинная каденция. При этом мелодия заканчивается на доминантовых или субдоминантовых звуках или аккордах.

4. Прерванная каденция. При этом в мелодии после доминанты вместо ожидаемой тоники дается трезвучие VI ступени.

По функциональному составу каденции делятся на 2 вида:

1. Автентические каденции, где участвуют только аккорды тонических и доминантовых групп.

2. Плагальные каденции, где участвуют аккорды только тонических и субдоминантовых групп.

А сейчас рассмотрим, насколько совместимы эти отмеченные каденции с каденциями, использованными в азербайджанских ладах.

Азербайджанская народная музыка является одноголосной. Поэтому звуки трезвучия (I, III и V ступени) которые играют большую роль в каденциях, не имеют большого значения в азербайджанской музыке. Потому что, если звуки тонического трезвучия классической музыки являются устойчивыми звуками, которые притягивают другие соседние звуки и эти звуки являются составными частями аккордов, то в азербайджанских ладах такой особенности нет. Ступени азербайджанских ладов участвуют не в создании аккордов, а в создании одноголосных народных мелодий¹⁵. В зависимости от ладов, каждая ступень имеет разную функцию. Поэтому в наших ладах термин «полный совершенный» и полный несовершенный каданс, можно

¹⁵ Здесь имеется виду не классическое произведение, которых сочинял композитор, а только народные мелодии.

интерпретировать в другом аспекте. Так как, анализируя мугамы, мы замечаем для одного отдела мугама два опорных звука, вместо одного. Как пример, можно показать нижеследующие мугамные отделы, которые имеют два опорных звука:

В мугаме «Раст» – «Шикестэи фарс» (VI и VIII ступени)

В мугаме «Шур» – «Майе Шур» (III и IV ступени)

В мугаме «Сегях» – «Майе – Сегях» (II и IV ступени), «Муберриге» (IV и VI ступени)

В мугаме «Шуштер» – «Майе Шуштер» (III и VI ступени), «Тэркиб» (VI и VII ступени)

В мугаме «Баяты Шираз» – «Баяты Исфахан» (II и IV ступени), «Уззал» (VI и VIII ступени)

В мугаме «Хумаюн» – «Майе Хумаюн» (II и IV ступени), раздел «Шуштер» (III и VI ступени), «Тэркиб» (VI и VII ступени)

В мугаме «Шахназ» – раздел «Шахназ» (IV и V ступени)

Этот список можно продолжить. Здесь из двух опорных звуков, которые характеризуют отдел мугама, если один вступает как майэ-тоники, то другой тоже играет важную роль после тоники, объединяя большую часть мелодии вокруг себя. Если мы возьмем самостоятельно каждый отдел, то завершение мелодии в основной майэ-тоники можем называть полной совершенной каденцией, а завершение мелодии во втором опорном звуке, полной несовершенной каденцией.

В азербайджанской народной музыке половинные каденции образуются не только завершением на доминантовых или субдоминантовых звуках как в мажорно-минорной системе, а на всех остальных звуках лада, кроме майэ-тоники. При анализе каждого лада об этом говорится

отдельно.

Прерванные каденции образуются функциональными составами аккордов. Поэтому они не могут быть применимы для мелодий, которые создались на основе наших ладов.

Основу автентических и плагальных каденций тоже составляют функциональные группы аккордов, как T, S и D. Поскольку еще не определены национальные гармонические особенности азербайджанской музыки, каденции таких типов невозможно употреблять в нашей народной музыке.

В итоге можно отметить, что как многие особенности азербайджанских ладов, каденции тоже отличаются от европейской музыки. А причина этого в том, что европейская музыка многоголосная, а азербайджанская народная музыкальная система одноголосная. Поэтому с азербайджанской музыкой, из перечисленных каденций сходятся только полные каденции и половинные. В каждом соответствующем разделе ладов будет дано разъяснение.

Каденционные особенности лада Раst. Полные и половинные каденции

Полные каденции, построенные на ладе Раst, образуются при мелодическом движении вокруг майэ-тоники и завершении на ступени майэ-тоники. Это мелодическое движение и подход к майэ-тоники должно быть совершено с помощью соседних ступеней. Кварта-квинтовые скачки от I ступени на IV и от I ступени на V очень характерны для

ступенями лада. Но, если ступень, на которую опирается раздел, отличается от майэ-тоники мугама по высоте звука и по ладовой особенности, то ее можно отдельно отмечать как опорную ступень. Иногда одна опорная ступень может принадлежать нескольким разделам мугама. При этом напоминаются при этой опорной ступени и те разделы мугама, которые относятся к нему. Термин «опорная ступень» впервые включил в терминологию азербайджанского музыковедения профессор М.Исмаилов.

Ученый-музыковед Р.Зохрабов к понятию «опорная ступень» подходил с другого аспекта. Определив ладовую основу разделов мугамов, он их называл «промежуточными ладами»¹⁶

Профессор Дж.Гасанова, анализируя основные лады азербайджанской музыки и «промежуточные лады», сделала вывод, что «если основные лады образуют основы дестгяхов, то побочные лады или «промежуточные лады» обозначают основы лада раздела, входящего в состав дестгяха»¹⁷

Численность опорных ступеней может быть разная. Зависимо от того или иного лада их может быть 3, 4, 5, 6 и даже 8. Это зависит от чисел разделов мугамов, ладовой основы раздела и соотношений местоположений от ступени майэ-тоники.

¹⁶ Həsənova C.İ - Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığında milli musiqinin nəzəri əsasları Bakı. Mars-print. 2009 стр.81

¹⁷ Həsənova C.İ - Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığında milli musiqinin nəzəri əsasları Bakı. Mars-print. 2009 стр.81

В нашей работе при отмечании названий разделов каждого мугама, также указывается лад, который основывает каждый раздел. Профессор М.Исмаилов в своей научной работе написал о родственных отношениях ладов. Он отметил: «Изменение ладовых тональностей, их смена внутри мугама, опираются на определенные закономерности, которые связаны взаимосвязью с разделами магамов»¹⁸. Эти закономерности, которые отмечал ученый, регулируются этими разделами, которые связаны с опорными ступенями. То есть, любой раздел можно идентифицировать с другим разделом, который одинаков по ладу и модулировать в новый мугам или лад. Именно опираясь на эти закономерности, известный ученый обосновывает научно-теоретические мысли о родственных отношениях азербайджанских ладов. Если в будущем будут определены особенности азербайджанской народной музыкальной гармонии, то в разделе «модуляция» межладовое отношение и переход с одного лада на другой будет возможным при совместных разделах мугамов.

¹⁸ İsmayılov M.C - Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi – metodik oçerklər. Bakı . Elm 1991 стр.92

Опорные ступени лада Раст

У.Гаджибейли в научной работе «Основы азербайджанской народной музыки», в разделе «Правила сочинения музыки в азербайджанских ладах в народном стиле» упомянул такие основные разделы мугама «Раст», как «Майэ Раст», «Хусейни», «Вилайети», «Шикестэи Фарс», «Эраг» и «Гераи». Но, как мы знаем, в состав мугама «Раст» кроме этих разделов входят еще такие разделы, как «Ушшаг», «Пенджигях» и «Рак хинди». Эти разделы не отличаются от «Майе Раст» ни по опорной ступени, ни по ладовой основе. Поэтому эти разделы не упоминаются в правилах сочинений музыки в ладе Раст. Мы уже отметили, что опорные звуки раздела мугама связаны с опорными ступенями лада. Поэтому те опорные звуки раздела мугама Раст, которые называл У.Гаджибейли, можно отметить как опорные ступени лада Раст.

С этой точки зрения, лад Раст имеет четыре опорные ступени:

- IV ступень – Майэ-тоника
- VI ступень – Терция майэ-тоники
- VII ступень – Кварта майэ-тоники
- VIII ступень – Квинта майэ-тоники

Например, в ладе Раст с майэ-тоникой «до¹», ступени «до»¹, «ми»¹, «фа»¹, «соль»¹ являются опорными. Остальные можно считать за не опорные ступени. Все народные музыкальные примеры (песни, танцы, тэснифы, ренги, мугамы) и внутренние части (фразы, предложения, разделы) образуются при мелодическом движении вокруг этих опорных ступеней и завершении на них.

Как уже отметили, каждая опорная ступень связана с одним разделом мугамов, и эти разделы играют большую роль при образовании этих ступеней. В ладе Раг IV ступень характерна для раздела «Майэ Раг» и «Эраг», который на октаву выше, VI и VIII ступень для раздела «Шикестэи фарс» (здесь начала мелодии если звучит вокруг VI ступени, то завершается мелодия на VIII ступени), VII ступень для раздела «Гусейни», а VIII ступень для «Вилайти»:



Альтерация и хроматизм в азербайджанских ладах

В азербайджанских народных мелодиях иногда некоторые звуки отличаются от ступеней лада, к которым относятся. Точнее, звуки, которые образуют мелодии, в некоторых случаях оказываются в альтерированном виде. Это так и должно быть. Потому что народная мелодия, звучащая на народных инструментах, выступает как музыкальный жанр, в котором отображается вся техника и красота национальной музыки. А лад – это «бездушный» натуральный звукоряд, который отражает основу народной музыки и приспособлен к равномерной темперации.

Причины возникновения альтерации в азербайджанских ладах следующие:

1. Исполнительские особенности мугамов, к которым относятся лады.

2. Ладовые разновидности внутренних разделов мугамов.

3. Несоответствие звучания народных музыкальных мелодий, при игре на инструментах равномерно темперированным строем.

4. Мелизмы, которые используются при игре народной музыки.

1. В звучаниях мугамов допускаются некоторые альтерации, зависящие от исполнительских особенностей, которые имеют временный характер. Такие виды альтерации, в зависимости от мугамов, могут быть на разных ступенях. Такая альтерация показывает себя обычно при мелодическом движении вокруг ступени майэ. Например: звук си бемоль (III ступень) при исполнении раздела «Майе Раст» и «Эраг», которые построены на ладе Раст (при майэ «до») или звук ре диэз (III ступень) при исполнении раздела «Майэ Сегах», который построен на ладе Сегах (при майэ «ми»).

2. Иногда звучание раздела, который основан на другом, отличающемся ладе, становится причиной возникновения альтерации. Возникшие с помощью альтерации новые разделы строятся на новом ладе, по сравнению с основным. Например, в звукоряде ладов Раст, Шур, Сегах основным тоном является «до», альтерация «ля бемоль - си бекар» (IX и X ступени в ладе Раст, в ладе Шур VIII и IX ступени, в ладе Сегах VII и VIII ступени) становится причиной возникновения новых разделов с новыми ладовыми основами. Интересно то, что разделы, которые возникают при альтерации двух ступеней

одновременно, создают условия для модуляции между ладами. Кроме этого, увеличение VI ступени в ладе Баяты Шираз и уменьшение и увеличение ступенях в ладе Чаргах, приводит к образованию новых разделов с новыми ладовыми основами.

3. Несоответствие при игре азербайджанских народных мелодий на музыкальных инструментах с равномерно темперированным строем тоже дает основания для пользования альтераций. Как уже сказано, как и в некоторых других странах Востока, азербайджанская народная музыкальная система тоже основана на неравномерной темперации. Об этом подробно говорилось в введении нашей работы. Поэтому У.Гаджибейли в своем научном произведении, говоря о музыкальной системе азербайджанской народной музыки, отмечает: «поэтому при исполнении азербайджанских мелодий на темперированных инструментах (особенно на фортепиано) чувствуется некоторое несоответствие в высоте тонов, особенно терцовых и секстовых»¹⁹. Именно для того, чтобы в определенной мере убрать это несоответствие, в азербайджанских ладах используются альтерации. Продолжатель ладовой теории У.Гаджибейли, профессор М.Исмаилов, отмечая звуки альтерации в ладе Раст, пишет: «В ладе Раст VI ступени редко встречаются пониженном виде. Пользуют эту ступень исполнители при игре, когда мелодия звучит в области

¹⁹ Гаджибеков У.А. «Основы азербайджанской народной музыки»
Баку, Язычы, 1985, стр.19

ступени майэ»²⁰. Мы можем привести многочисленные примеры альтерации, которые образовались из-за несоответствия звучания народных мелодии, при игре на инструментах с равномерно темперированным строем. Уменьшение III ступени в ладе Раст, V ступени в ладе Шур, II ступени в ладе Баяты Шираз увеличение II и IX ступеней в ладе Чаргах, IV ступени в ладах Шуштер и Хумаюн II вида.

4. В азербайджанских ладах еще одна альтерация связана с мелизмами, которые встречаются в народных мелодиях. Как мы знаем, при игре народных мелодий, для того, чтобы обогатить звучание, пользуются мелизмами с помощью соседних звуков. При использовании этих мелизмов некоторые ступени лада подвергаются альтерации, которые нельзя принять за основные альтерационные ступени. Потому что, если мы будем учитывать все ступени, которые подвергались альтерации при исполнении мелизмов, то тогда мы должны отметить почти все ступени лада. Кроме этого, У.Гаджибейли в своем труде отмечает: «Народный стиль допускает хроматические ходы в самом ограниченном количестве и то только в ладах «Раст», «Шур» и «Сегях»²¹.

Все эти альтерации – один из необходимых факторов для «живого» звучания наших мугамов. По выражению профессора М.Исмайлова, эти альтерации образуются не

²⁰ İsmayılov M.C - Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi – metodik oçerklər. Bakı . Elm 1991 str.31

²¹ Гаджибеков У.А. «Основы азербайджанской народной музыки» Баку, Язычы, 1985, стр.128

стихийно, «в этом есть своеобразные закономерности каждого лада»²². При рассмотрении каждого лада не будут отмечаться альтерации, образовавшиеся при мелизме, который используется в мелодической линии. А другие альтерации, которые образовались по другим причинам, будут рассмотрены.

Альтерация и хроматизм в ладе Рагст

При построении мелодии в ладе Рагст некоторые ступени лада могут повышаться или понижаться. Изменения этих ступеней в ладе Рагст создают колоритность в характере мугама, приводят к созданию новых разделов, которые основаны на других различных ладах и приспособливают неравномерно темперированные звуки к равномерным.

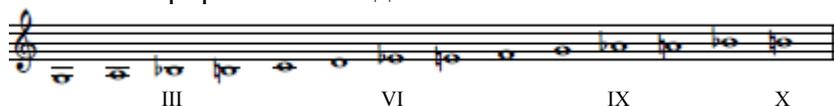
В этом ладе изменяется высота только III, VI, IX и X ступеней. Из них III, VI и IX ступени понижаются, а X ступень повышается на полтона. Понижение III ступени, в зависимости от исполнительской особенности, выражает себя при мелодическом движении вокруг ступени майэ-тоники (раздел «Майэ Рагст»). Понижение VI ступени образовалось в результате несоответствия неравномерных звуков при игре на

²² İsmayılov M.C - Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi – metodik oçerklər. Bakı . Elm 1991. стр.31

инструментах с равномерной темперацией. Так как VI ступень при игре раздела «Майэ Раст» является неравномерно темперированным звуком и не соответствует инструментам с равномерной темперацией. Поэтому для смягчения несоответствия в звучании иногда эта ступень понижается.

Понижение IX ступени и повышение X ступени происходит одновременно. При этом образуется увеличенная секунда. Альтерация этих ступеней происходит в результате при импровизационном движении и завершении на этой ступени. И это приводит к тому, что образуется новый раздел «Вилайэти» с новой ладовой основой.

Альтерированный лад Раст:



Разделы мугама «Раст»

Надо отметить, что разделы мугамов, о которых мы упоминаем при разъяснении азербайджанских ладов, основаны на учебной мугамной программе, которая предназначена для высших и средних музыкальных заведений.

Каждый мугам имеет свою определенную майэ-тоническую высоту. Мы сочли нужным перед каждым разделом мугамов написать лады и высоту по майэ-тонике, к

которым они относятся. Это можно использовать как наглядное средство при перехода с одного лада на другой.

Как мы отметили выше, испокон веков мугам «Раст» сохранил не только свое название, но также высоту своей тоники, которой является соль малой октавы.

1. «Бардашт» – лад Раст при майэ-тонике «соль»¹
2. «Майэ Раст» – лад Раст при майэ-тонике «соль»^М
3. «Ушшаг» – лад Раст при майэ-тонике «соль»^М
4. «Хусэйни» – лад Раст при майэ-тонике «до»¹
5. «Вилайэти» – промежуточный лад Вилайэти при майэ -тонике «ре»¹
6. «Шикестэи фарс» («Ходжестэ) — лад Сегях с майэ-тонике «си»^М
7. «Эраг» – лад Раст при майэ-тонике «соль»¹
8. «Пэнджигях» – лад Раст при майэ-тонике «соль»¹
9. «Рак Хинди» – лад Раст при майэ-тонике «до»²
10. «Гэраи» (каденция) – лад Раст при майэ-тонике «соль»^М

Правила сочинения музыки в азербайджанских ладах

По назначению своего научного труда, с целью «творческой помощи для композиторов по сочинению музыки на основах азербайджанских ладов», У.Гаджибейли указал встречающиеся возможности скачков в азербайджанской музыке и правила зарождения мелодической линии. Продолжая эту мысль, профессор

Дж.Гасанова в своем труде под названием «Магамы азербайджанской музыки» пишет: «У.Гаджибейли в своей научной работе, говоря про правила сочинения мелодии в азербайджанских ладах, в каждом разделе указал, как использовать ступени каждого лада, ступени начальные и завершающие и ступени пригодные для полной и половинной каденции. Так он, опираясь на опорные ступени, выявил модель строения мелодий»²³.

В этом разделе учебного пособия сохраняются в подлинном виде правила сочинения мелодии в азербайджанских ладах, использованные в ладах скачки, и возможности скачков из каждой ступени лада, написанные выдающимся композитором. Указанные здесь образцы мелодий – тоже плоды творчества У.Гаджибейли. Только образцы мелодии в ладе Хумаюн II вида, были написаны нами.

У.Гаджибейли в начале, кроме возможных скачков от ступеней каждого лада, предлагает соблюдать общие правила, относящиеся ко всем ладам. Общие правила скачков следующие:

1. Два скачка в одном и том же направлении не допускаются.
2. Скачки на октаву в пределах и вне предела звукоряда лада также не допускаются.

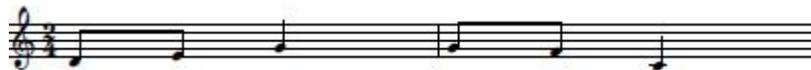
²³ Həsənova S.İ - Azərbaycan musiqisinin məqamları Bakı.Elm və təhsil 2012 str.172

Примечание. Скачки и постепенное движение за пределом звукоряда лада повлекут за собой перенесение тоники и всего звукоряда лада в другую октаву.

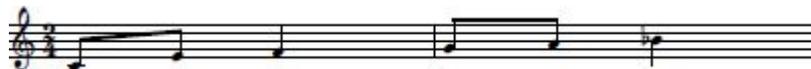
3. После скачка ход на целый тон в том же направлении не допускается.



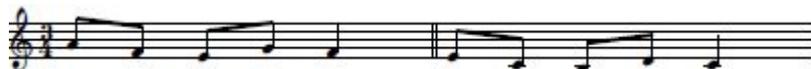
4. После хода на целый тон скачок в том же направлении не допускается.



5. После скачка на терцию в восходящем порядке ход на полутон в том же направлении не допускается.



6. После скачка на терцию в нисходящем порядке ход на полутон в том же направлении не разрешается.



Допускаемые скачки и направления движений ступеней лада Раст

Все ступени звукоряда лада Раст находятся в подчиненном положении по отношению к тонике. Значение функций этих ступеней сводится к тому, чтобы «обслуживать» тонику и сильнее оттенять ее доминирующее положение в мелодии. Поэтому скачки разрешаются не со всех ступеней. У каждого лада есть своеобразные скачки, которые вытекают из мелодических особенностей каждого одноименного мугама, к которому относится этот лад. Например, квартный скачок с нижней медианты на верхний вводный тон («ля-ре») является обслуживанием майэ-тоники, квартный же скачок с нижнего вводного тона на терцию тоники («си-ми») имеет интонацию отклонения, с тенденцией превратить терцию тоники ми в самостоятельную тонику, поэтому этот скачок не разрешается.

1. Поступенное движение от нижней кварты майэ-тоники возможно только в восходящем направлении. Нижняя кварта является подспорьем для скачка на майэ-тонику и на верхний вводный тон майэ-тоники.

2. Медианта майэ-тоники подготавливает вводные тоны майэ-тоники: нижний, ходом на большую секунду, верхний, скачком на кварту. От данной ступени возможны скачки непосредственно на майэ-тонику и на верхний вводный тон майэ-тоники.

3. От нижнего вводного тона перед разрешением в тонику можно сделать ход на секунду вниз. С нижнего

вводного тона допускается скачок только на верхний вводный тон.

4. Майэ-тоника или основной тон допускает скачки в восходящем направлении на терцию, верхнюю кварту, на квинту и на верхний вводный тон квинты; в нисходящем – на медианту и на нижнюю кварту.

5. От верхнего вводного тона возможны скачки вверх – на кварту и на квинту майэ-тоники, а вниз – на нижний вводный тон, на медианту майэ-тоники и на нижнюю кварту майэ-тоники.

6. От терции майэ-тоники допускаются скачки: вверх на квинту тоники, вниз – на майэ-тонику.

7. От верхней кварты майэ-тоники допускаются скачки вверх: на верхний вводный тон квинты майэ-тоники, вниз, на верхний вводный тон майэ-тоники и на майэ-тонику.

8. От квинты майэ-тоники допускаются скачки вниз – на терцию, на верхний вводный тон майэ-тоники) и на майэ-тонику.

9. От верхнего вводного тона квинты майэ-тоники допускается скачок только вниз на верхнюю кварту майэ-тоники.

10. От предельного тона звукоряда лада скачки не допускаются, а поступенный ход возможен только в нисходящем направлении.

Сочинение мелодий в ладе Раст

При изменениях в строении предложений и в некоторых терминах, но в соответствии с целью научной работы У.Гаджибейли, правила сочинений мелодии преподносятся так, как и есть.

Попробуем сочинить мелодию в разделе «Майэ Раст», так как он первый раздел мугама «Раст». Надо сочинять мелодию в форме периода, которой имеет два предложения и каждое предложение состоит из четырех тактов. Первое из этих предложений должно быть начальным, а второе носить ответный характер. Начальная фраза первого предложения занимает первый такт и заканчивается в начале второго такта. (Окончание начальной фразы на той или иной ступени лада определяет опорные ступени ладов). Ответная фраза заполняет третий такт и заканчивается в начале четвертого такта, образуя половинную каденцию.



Начальная фраза соединяется с ответной посредством связующей фразы, конец которой совпадает с началом ответной фразы.



Для окончания музыкальной мысли, выраженной в первом предложении, требуется ответное предложение с полной каденцией на майэ-тонике в восьмом такте.

Для образования ответного предложения рекомендуем следующие способы:

1. Точное использование в пятом и шестом тактах мелодии начальной фразы, седьмой такт заполняется заключительно фразой, которая оканчивается в начале восьмого такта на майэ-тонике:



Ответное предложение



2. Точное использование в пятом – шестом тактах мелодии ответной фразы:



Ответное предложение



3. Использование в начале второго предложения в пятом-шестом тактах ритмической структуры связующей фразы:



4. Ответное предложение требует повторения. При повторении допускаются варианты. Повторение требует связи с началом ответного предложения:



Пример повторения с вариантом:



В «Майе-Раст» можно сочинить еще один период, но можно довольствоваться и одним периодом и перейти в следующий раздел. Переходы из раздела в раздел не обязательны в строго очередном порядке. Допустимо нарушение порядка следования разделов, но в начале упражнений по сочинению в ладах рекомендуется придерживаться очередного порядка перехода из раздела в раздел.

Очередным разделом, после «Майе-Раст», является раздел «Хусейни». Признаком раздела «Хусейни» является то, что первая фраза в начале второго такта оканчивается на верхней кварте тоники, опорной ступени раздела. Ответная фраза может окончиться на той же кварте. В этом случае требуется вариант первого предложения с остановкой в четвертом такте на терции или квинте майэ-тоники. После

этого следует один из вариантов ответного предложения, заимствованный из раздела «Майе-Раст»:



Далее следует раздел «Вилайэти». Признаком этого раздела является то, что первая фраза в начале второго такта оканчивается на квинте майэ-тоники, опорной ступени раздела. Ответная фраза также должна быть окончена на той же квинте. Ввиду отдаленности квинты от майэ-тоники и для обеспечения текучести, возвращение к майэ-тонике должно совершаться с помощью второго предложения раздела «Майе-Раст». Потому что это предложение начинается с опорной ступени раздела «Вилайэти»:



В следующем разделе «Шикестэи фарс» опорными ступенями являются квинта и терция майэ-тоники. Особенность этого раздела заключается в том что, что первая фраза в начале второго такта оканчивается на квинте майэ-тоники, одной из опорной ступени раздела. Ответная фраза

также должна быть окончена на той же квинте. После первого предложения требуется вариационное повторение того же предложения. Несмотря на то, что второе предложение начинается тоже на квинте майэ-тоники, оно заканчивается на терции майэ-тоники и при этом играет роль ответного предложения. Завершение первого предложения на майэ-квинте, а второго на терции тоники, вытекает из характера раздела «Шикестэи фарс»:



Возвращение на «Майэ» может быть с начальной мелодии «Хусэйни». Их опорные ступени по расположению очень близкие и при этом получается плавная мелодическая линия (при майэ-тоники «до» в ладе Раст опорные ступени «Шикестэи фарс» являются «соль-ми» а в «Хусэйни» «фа»). Поэтому рекомендуется вариант первого предложения и ответное предложение от раздела «Майэ Раст»:



Далее следует раздел под названием «Эраг». При «Эраг» майэ-тоника лада «Раст», как и весь звукоряд, переносится на октаву выше. Поэтому «Майе-Раст», перенесенный на октаву выше, может образовать мелодию раздела «Эраг». Раздел «Эраг» может иметь и самостоятельную мелодию, составленную по правилам образования «Майе-Раст», но для тематического единства сочинения лучше целиком использовать мелодию «Майе-Раст»:



После «Эраг» требуется возвращение к исходной майэ-тонике. Возвращение осуществляется через «Гэрай». Под «Гэрай» подразумевается замена нижнего вводного тона (си) предельным тоном звукоряда в его первоначальном виде (си-бемоль), причем это совершается отнюдь не применением хроматизма, а путем скачка октавы майэ-тоники на нижнюю медианту. При этом функция медианты сменяется на функцию верхнего вводного тона квинты майэ-тоники, что допускает ход на предельный тон:



Иногда допускается ход от октавы майэ-тоники непосредственно на предельный тон:



Бывают случаи и обхода предельного тона, так как нижняя кварта и нижняя медианта от октавы майэ-тоники одновременно несут функции квинты майэ-тоники и верхнего вводного тона той же квинты:



Первое предложение «Гэраи» после совершения замены вводного тона предельным заканчивается как «Вилайти», на квинте майэ-тоники в начале четвертого такта; затем следует ответное предложение с остановкой на терции майэ-тоники. После этого следует отдел «Хусейни» полностью, т. е. с окончанием на майэ-тонике лада:



Таким образом, все сочинения в ладе «Раст» представляются в следующем виде:



The image displays a musical score for a piece in the 'Rast' mode. The score is written on 12 staves, organized into three systems of four staves each. The notation is primarily melodic, featuring eighth and sixteenth notes, often beamed together. There are several measures with rests and some measures with accidentals (sharps and flats). A first ending bracket is present over the 10th and 11th staves, with a '2.' marking the second ending. The piece concludes with a double bar line and a final note on the 12th staff.

Этим исчерпывается сочинение музыки в ладе «Раст».

Музыкальные примеры в ладе Раст.²⁴

Народная музыка

Песни: “Аман нэнэ”, “Элиндэ сазын гурбаны”, “Кюсмюшем сэндэн”, “Ай дилбэр”, “Чал ойна” “Мен гедирэм Зенгилана”, “Сона ханым”, “Сюрмэли гыз”, “Сюсен сюнбюл”, “Шэфэг сокюлеркэн”, “Йар гэлир”, “Хэсири басма, долан гэл”, “Мейвэлэрдэ уч мейвэ вар”, “О эйвандан бу эйвана».

Танцы: “Азербайджан”, “Брильянт”, “Дарчыны”, “Эсгэраны”, “Иннабы”.

Зэрби мугамы: “Хейраты”.

Произведения азербайджанских композиторов

Узеир Гаджибейли: Опера «Лейли и Мэджнун» – хор «Шэби Хиджран», I картина – Оркестровое вступление, Хор гостей и танец.

Опера «Кёроглы» – Реприза и кода из увертюры, III картина: Танец, V картина: Хор народа.

²⁴ При выборе музыкальных примеров также была использована книга Ф.Бадалбейли и Т.Сеидова «Программа развития ладового мышления на основе научной системы У.Гаджибейли». Можно увеличить число представленных примеров. Они-только незначительная часть всех примеров для каждого лада. Кроме этого, рекомендуется использовать аудио-видео средства музыкальных примеров.

Музыкальная комедия «Аршын мал алан» – Ария Аскера, Хор девушек.

Музыкальная комедия «Не та, та эта» – дуэт Рустамбека и Машади Ибада.

Кара Караев: Балет «Семь красавиц» – I картина: адажио Айиши и Бахрама, Танец Хорезмской красавицы.

Симфоническая поэма «Лейли и Мэджнун» – Побочная тема.

Фикрет Амиров: Каприччио «Азербайджан».

Ниязи: Симфонический мугам «Раст».

Романс «Арзу».

Тофик Бакиханов: Симфонический мугам «Дюгах».

Тофик Гулиев: К\ф «Бахтияр»: песня о дружбе, песня «Свадьба».

Васиф Адыгёзелов: Песня «Баку».

Эмин Сабитоглу: Песня «Дэрэлэр»

*

*

*

Лад Шур. Теоретические основы

Шур – это один из мугам-дэстгахов, который широко используется в репертуаре современных исполнителей и певцов. Характеризуя этот мугам, по составу многораздельный, а по объему крупный, У.Гаджибейли отмечает, что он вызывает у слушателей веселое лирическое настроение. Само слово «Шур» переводится как влечение, экстаз, любовь. Поэтому при его звучании слушатель в экстазе погружается в думы. Мелодическая линия мугама «Шур» отличается своим глубоким лиризмом и сдержанностью.

Существует еще лад под названием Шур, который является вторым по порядку среди основных ладов, которые отражают народную музыку. Сам мугам «Шур» и все музыкальные примеры, которые связаны с этим мугамом, основываются на ладе Шур. Этот лад, как сообщалось выше, является основой не только мугама «Шур», а также таких мугамов, как «Нэва», «Баяты кюрд», «Рахаб», которые входят в его семейство.

Лад Шур образуется соединением слитно (цепное соединение) трех равных побочных тетраордов с полутоном в середине по формуле $1t+0.5t+1t$. В ладе Шур, который состоит из 10 ступеней, IV называется майэ-тоника. Основной тон лада Раст (ступень «до» в ладе Раст, при майэ-тоники «до»), сохраняет право быть основным тоном в ладе Шур в III ступени.

Звукоряд лада Шур с майэ (тоникикой) «ре»¹ выглядит так:



Лад Шур состоит из последовательности чистых кварт, как Раст. Поэтому он тоже считается квартовым (Здесь подряд следует семь чистых кварт):



Функции ступеней в ладе Шур

В ладе Шур функции ступеней определяются так:

I ступень – Медианта основного тона

II ступень – Нижний вводный тон основного тона

III ступень – Основной тон

IV ступень – Майэ-тоника

V ступень – в альтерационном виде, верхний вводный тон майэ-тоники и в натуральном виде, нижний вводный тон медианты майэ-тоники

VI ступень – Медианта майэ-тоники

VII ступень – Кварта майэ-тоники

VIII ступень – Квинта майэ-тоники

IX ступень – Верхний вводный тон квинта майэ-тоники

X ступень – Предельный тон

Особенности каденции. Полные и половинные каденции

В ладе Шур кадансы имеют большое значение. Полные каденции, построенные в ладе Шур, образуются при мелодическом движении вокруг майэ-тоники и завершении на ступени майэ-тоники. В полных каденциях мелодическое движение и подход к майэ должны осуществляться при помощи соседних ступеней поступенно сверху, снизу и путем скачков. Во многих случаях проявление основного тона перед майэ-тоники считается важным фактором. Кроме этого, во время мелодического движения вокруг майэ-тоники понижение V ступени и скачка от верхней квинты на майэ-тонику или наоборот, от майэ-тоники к верхней квинте являются характерными особенностями полной каденции лада Шур. Образцы полных каденций должны быть сыграны после звукоряда лада:



Чтобы построить половинные каденции, следует завершать мелодии на V, VI, VII, VIII ступенях лада. При образовании половинных каденции мелодия должна поступенно подойти к этим ступеням сверху или снизу:



Опорные ступени в ладе шур

У. Гаджибейли в своей научной работе, в разделе о способах сочинения в ладе Шур, упомянул такие разделы мугама «Шур», как «Майэ Шур», «Зэмин харэ», «Шур Шахназ», «Хиджаз», «Баяты кюрд», «Симаи шэмс» и «Нишиби фэраз». В современной исполнительской практике кроме указанных, пользуются такими разделами, как «Сарэндж» и «Шикэстэи фарс». Ученый-композитор ввел раздел «Баяты кюрд» в состав образцов, сочиняемых в ладе Шур. Этот раздел тоже основывается на ладе Шур. Но в учебных программах и современном исполнительстве он звучит уже не в составе мугама «Шур», а как отдельный самостоятельный мугам. Кроме этого, последовательность разделов «Зэмин харэ» и «Хиджаз» тоже не сходятся с современной учебной программой. Причина, наверное, в том, что во время создания этой научной работы, в практике мугам «Шур» исполнялся именно в таком составе разделов.

В ладе Шур, кроме двух ступеней, остальные все ступени можно считать опорными. Это объясняется тем, что в мугаме Шур много разделов, основанных на разнообразии ладов:

III ступень – Основной тон

IV ступень – Майэ-тоника

V ступень – в альтерационном виде, верхний вводный тон майэ-тоники и в натуральном виде, нижний вводный тон медианты майэ-тоники

VI ступень – Медианта майэ-тоники

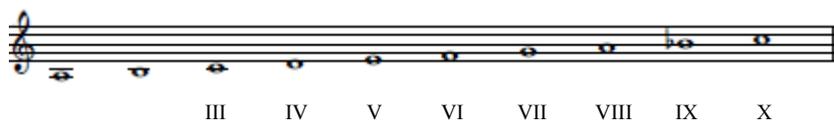
VII ступень – Кварта майэ-тоники

VIII ступень – Квинта майэ-тоники

IX ступень – Верхний вводный тон квинта майе-тоники
X ступень – Предельный тон.

Например, в ладе Шур при майэ-тонике «ре»¹, ступени «до»¹, «ре»¹, «ми»¹, «фа»¹, «соль»¹, «ля»¹, «си бемоль»¹ и «до»² являются опорными. А, не отмеченные две ступени можно считать не опорными. Все народные музыкальные примеры (песни, танцы, тэснифы, ренги, мугамы) и внутренние части (фразы, предложения, разделы) образуются при мелодическом движении вокруг этих опорных ступеней и завершении на них.

Как мы отметили, каждая опорная ступень связана с определенным разделом мугама и при подтверждении их как опорных ступеней эти разделы играют основную роль. В ладе Шур, III и IV ступени характерны для раздела «Майэ Шур» и для «Симаи шэмс», который звучит октавой выше. VI ступень для «Зэмин харэ», VII ступень для «Шур Шахназ», VIII ступень для «Хиджаз», которая октавой выше, IX ступень для «Баяты тюрк» (иногда «Баяты Гаджар»), а X ступень характерна для раздела «Шикэстэи фарс».



Альтерация и хроматизм

При построении мелодий в ладе Шур некоторые ступени повышаются или понижаются на полтона. Такие изменения ступеней приводят к образованию новых разделов, которые отличаются своими новыми ладовыми основами или смягчают несоответствия в звучании неравномерно темперированных звуков в темперированных ладах. В этом ладе в основном изменились V, VIII и IX ступени. Из этих ступеней V и VIII на полтона понижаются, а IX ступень повышается на полтона. Понижение V ступени происходит при мелодическом движении вокруг майэ-тоники. Хотелось бы написать об этом подробнее.

Мы рассказали выше о неравномерно темперированных звуках, встречающихся в народной музыке Азербайджана. Мелодические особенности азербайджанских мугамов таковы, что при исполнении их на народных инструментах используются и неравномерно темперированные звуки. Это находит свое подтверждение в строении ступеней народного инструмента тар. В мугаме «Шур» (особенно в разделе «Майэ Шур») звук, который звучит после IV ступени, является не равномерно темперированным звуком. Поэтому выдающийся композитор-ученый отмечает: «поэтому при исполнении азербайджанских мелодий на темперированных инструментах (особенно на фортепиано) чувствуется некоторое несоответствие в высоте тонов, особенно терцовых и секстовых»²⁵.

²⁵ Гаджибеков У.А. «Основы азербайджанской народной музыки» Баку, Язычы, 1985, стр.21

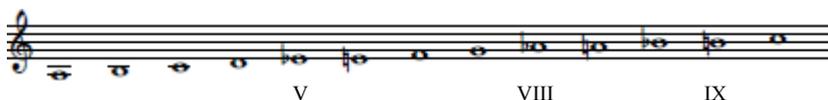
При исполнении мугама «Шур» иногда используется мелодическая линия с хроматическим оборотом после ступени майэ-тоники:



Для определенного сходства звучание первого варианта более подходящее. Эта альтерация случается в основном в разделе «Майэ Шур».

Понижение VIII ступени и повышение IX происходит одновременно. При этом образуется увеличенная секунда. Альтерация этих ступеней случается при импровизационном движении мелодии вокруг VII ступени и завершении ее на этой ступени. Альтерация этих ступеней приводит к образованию нового раздела с отличающимися ладовыми основами, как «Шур Шахназ».

Альтерированный лад Шур:



Разделы мугама «Шур»

1. «Бардашт» – лад Шур при майэ-тонике «соль»¹
2. «Майэ Шур» – лад Шур при майэ-тонике «соль»^к
3. «Шур Шахназ» – лад Шахназ при майэ-тонике «соль»¹
4. «Баяты Тюрк» – лад Раст при майэ-тонике «ре»¹

5. «Шикэстэи фарс» – лад Сегях при майэ-тонике «ре»¹
6. «Симаи шэмс» – лад Шур при майэ-тонике «соль»¹
7. «Хиджаз» – промежуточный лад «Хиджаз» при майэ-тонике «ре»²
8. Сарэндж» – лад Сегях при майэ-тонике «ля»¹
9. «Нишиби фэраз» – лад Шур при майэ-тонике «соль»¹

Допускаемые скачки и направления движений ступеней лада

Все ступени звукоряда лада «Шур» находятся в подчиненном положении по отношению к майэ-тонике и основному тону. Значение функций этих ступеней сводится к тому, чтобы «обслуживать» тонику и сильнее оттенять ее доминирующее положение в мелодии. Поэтому скачки разрешаются не со всех ступеней. У каждого лада есть своеобразные скачки, которые вытекают из мелодических особенностей каждого одноименного мугама, к которому относится этот лад. Например: квартовый скачок с майэ – тоники на верхней кварты («ре-соль») создает основную характерную интонацию мугама. Квартовый же скачок с I ступени (медианта основного тона) на майэ-тоники, («ля-ре») имеет интонацию отклонения, с тенденцией превратить медианты основного тона «ля» в самостоятельную майэ-тонику. Поэтому такой скачок не разрешается.

1. Медианты основного тона не имеют прямой связи с майэ-тоникуй лада «Шур» и не участвуют ни в поступенном

движении, ни в скачках. Эта ступень связана с основным тоном.

2. Нижний вводный тон основного тона тоже связан со ступенью основного тона. Скачки от данной ступени тоже не допускаются в ладе «Шур» и в том числе к ступени майэ-тоники

3. Подход с помощью основного тона к майэ-тоники является основной характерной мелодической линией мугама «Шур». От данной ступени допускаются скачки на терцию (верхний вводный тон майэ-тоники), кварту (медианта майэ-тоники и квинту (кварта майэ-тоники) от основного тона.

4. От ступени майэ-тоники допускаются скачки только в восходящем направлении: на верхнюю медианту, кварту и квинту.

5. Пятая ступень звукоряда несет функцию верхнего вводного тона майэ-тоники и нижнего вводного тона верхней медианты. Эта ступень в нижеприведенных случаях требует смягчения (понижения):

а) когда она находится между майэ-тоники и ее повторением,

б) когда берется скачком от основного тона,

в) когда после майэ-тоники делает скачок на основной

тон:



Примечание. Понижение вышеуказанной ступени после верхней медианты не в стиле азербайджанской музыки. С этой ступени (натуральном виде) допускаются скачки вверх только на кварты майэ-тоники, и вниз на основной тон.

6. От ступени верхней медианты возможны скачки: вверх – на квинту майе-тоники, вниз – на майэ-тонику и основной тон.

7. От ступени кварты майэ-тоники допускаются скачки: вверх на верхний вводный тон квинты майэ-тоники, а также на предельный тон звукоряда, а вниз – на нижний вводный тон верхней медианты, на майэ-тонику, а также на основной тон.

8. От квинты майэ-тоники допускаются скачки: вверх – на предельный тон, вниз – на верхнюю медианту майэ-тоники и на майэ-тонику.

9. От верхнего вводного тона квинты майэ-тоники допускается скачок только на верхнюю кварту майэ-тоники.

10. От ступени предельного тона допускаются скачек только вниз на квинту и кварту майэ-тоники.

Сочинение мелодии в ладе Шур

При сочинении мелодий в ладе «Шур» следует придерживаться тех же правил, какие указаны в соответствующем разделе по ладу «Раст»

Ниже приводится пример первого раздела лада «Шур» под названием «Майе-Шур». «Майе-Шур» требует, чтобы первая фраза в форме периода закончилась в начале второго такта на майэ-тонике. Ответная фраза в начале четвертого такта заканчивается половинной каденцией. Ответное предложение заканчивается в начале восьмого такта на майе-

тоники и требует повторения в точности или в варьированном виде:



После «Майе-Шур» следует раздел под названием «Зэмин-Харэ». «Зэмин-Харэ» требует, чтобы первая фраза закончилась в начале второго такта на верхней медианте майэ-тоники (фа). Ответная фраза, которая в начале четвертого такта образует половинную каденцию, может быть окончена на медианте, на верхнем вводном тоне, а также на верхней кварте майэ-тоники:

на медианте



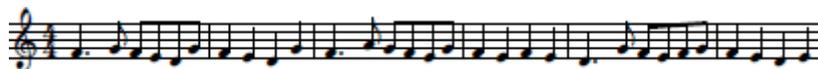
на верхнем вводном тоне



на верхней кварте



Приняв один из вышеприведенных вариантов за первое предложение «Зэмин-Харэ», нужно присоединить к нему ответное предложение из раздела «Майе-Шур»:





Далее следует раздел под названием «Шур-Шахназ». Самая характерная особенность этого раздела в том, что при звучании здесь VIII ступень (квинта майэ-тоники) понижается, а IX ступень (верхний вводный тон квинты) повышается. Об этом уже сказано выше в разделе «альтерация лада Шур». При сочинении «Шур-Шахназ» требуется, чтобы первая фраза закончилась в начале второго такта на верхней кварте майэ-тоники. Ответная фраза образует в начале четвертого такта половинную каденцию на той же ступени. После этого следует повторить первое предложение «Шур-Шахназ» и присоединить к нему ответное предложение «Майе-Шур».



Далее следует отдел под названием «Хиджаз» (в современных учебных программах «Хиджаз» как раздел высокого регистра звучит после раздела «Симаи шэмс»). В «Хиджазе» первая фраза начинается обязательно с квинты майэ-тоники, окончание же этой фразы в начале второго такта желательно на верхней кварте майэ-тоники. Начальное

предложение требует варьирования. Ответная фраза в начале четвертого такта оканчивается иногда на той же ступени, образуя половинную каденцию, а иногда на ступени майэ-тоники. Для связи «Хиджаз» с «Майе-Шур» следует повторить «Замин-Хара» до конца:



Далее следует раздел под названием «Баяты Кюрд». Этот раздел не включен в состав мугама «Шур» в учебных программах (Как мы отметили, «Баяты кюрд» исполняется как отдельный мугам, который входит в семейство «Шур»). В «Баяты Кюрд» характерным является скачок от квинты майэ-тоники на предельную ступень, причем квинта майэ-тоники меняет свою функцию и сама становится майэ-тоникой нового «Шура» (отклонение в сторону квинтового строя). Таким образом, получается возможность расширения звукоряда за счет добавления ступеней нового «Шура».

Первая фраза «Баяты Кюрд» в начале второго такта обыкновенно оканчивается на новой тонике; на той же тонике оканчивается и ответная фраза. Ответное предложение в восьмом такте должно закончиться также на тонике, после

чего следует вернуться к главной тональности. Для возвращения к главной тональности следует повторить первое предложение «Хиджаз» и к нему ответное предложение «Майе-Шур»:



Далее следует раздел под названием «Симаи-Шемс». «Симаи Шемс» требует перенесения всего звукоряда на октаву вверх. Мелодия в «Симаи-Шемс» вращается в рамках «Майе-Шур», а потому вместо новой музыки для цельности сочинения рекомендуется повторить «Майе-Шур» на октаву выше.

«Симаи-Шемс» является кульминацией сочинения, после чего требуется спуск к исходной точке, т. е. к «Майе-Шур». Спуск совершается посредством раздела под названием «Нишиби-Фараз», Если «Баяты Кюрд» является отклонением в сторону «Шур» квинтового строя, то «Нишиби-Фараз» есть отклонение в сторону квартового строя. Поэтому вместо сочинения новой музыки рекомендуется повторение «Хиджаз» транспонированного на кварту выше, чем и достигается отклонение в сторону квартового строя.





Далее желательно перенесение мелодии «Замин-Харэ» на кварту выше и закрепление в квартовом «Шуре».



Наконец, приняв тонику квартового «Шура» за «Шур-Шахназ», следует осуществить переход к тонике «Шур» и закрепиться.



Таким образом, полное сочинение в ладе «Шур» представится в следующем виде:



The image displays a musical score for Azerbaijani music, consisting of 12 staves of music. The notation is primarily in treble clef, with some staves using a different clef (likely alto or bass). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together in groups. There are several first and second endings marked with '1.' and '2.' above the notes. The score is written in a style typical of traditional Azerbaijani music notation, with a focus on melodic lines and rhythmic patterns. The key signature is not explicitly shown, but the notes suggest a specific mode or scale. The overall structure is a single melodic line with some accompaniment or variations.



Этим исчерпывается сочинение музыки в ладе «Шур».

Музыкальные примеры в ладе Шур. Народная музыка

Песни: «А даглар», «Аху кими», «Алма алмайа бэнзэр», «Ай гдасы», «Базарда алма», «Бюлбюлюн гейдийи сары», «Чыхды гюнэш», «Дэли джейран», «Гел-гел аху баласы», «Гюлэбатын», «Гюлэ-гюлэ», «Азэрбайджан маралы», «Гара гашын вэсмэси», «Гара теллэр», «Галалыйам», «Сары гэлин», «Сэхэр-сэхэр йаз чагы», «Сэндэн мэнэ йар олмаз», «Шуша джейраны», «Йадыма сэн дюшэндэ», «Ай лэли йар», «Гара гилэ».

Танцы: «Атланма», «Бакы», «Джыдыр», «Гэхрэмани», «Гызылгюл», «Учайаг йаллы», «Дилшады».

Зэрби мугамы: «Аразбары», «Мани», «Симайи Шэмс», «Османы».

Произведения азербайджанских композиторов:

Узеир Гаджибейли: Опера «Лейли и Мэджнун» – II картина : Хор арабов – «Вермэ,вермэ».

Опера «Кёроглу» – Увертюра (тема вступление) III картина: хор «Чанлибель».

Муз. комедия «Аршин мал алан» – Вступление, ария Гюльчохры: «Ашиг олдум».

Фикрет Амиров: Опера «Севиль» – Ариоза Севиль, Колыбельная Севиль.

Симфонические мугамы – «Шур», «Кюрд Овшары».

Солтан Гаджибеков: Симфоническая картина «Караван».

Асэф Зейналлы: Романс «Олкэм».

Гэмбэр Гусейнли: песня «Ай ишыгында».

Тофик Кулиев: «Лирическая песня» («Песня любви»), «Песня Нефтянников».

Джахангир Джахангиров: песня «Бана бана гел».

Рамиз Миришли: песня «Негмекар гыз».

Гаджи Ханмэмэдов: песня «Гёзюнэ гурбан».

*

*

*

Лад Сегях. Теоретические основы

Мугам Сегях – это один из мугамов, который широко распространился и имеет национальные особенности. Значение слова Сегях выводится из сочетания двух слов. По фарси «се» — означает три, а «гях» — местность, остановка. Среди восточных народов «Сегях» наиболее широко распространился в Азербайджане. В итоге, получилось так, что в Азербайджане образовалось много вариантов мугама «Сегях», которые называются по особенностям исполнения и по именам тех исполнителей ханэндэ, которые впервые исполнили его («Забул-Сегях», «Харидж Сегях», Мирзэ Хусейн сегях», «Хашим Сегях» и т. д.). Варианты мугама «Сегях» отличаются друг от друга по высоте майэ-тоники и последовательности разделов.

Лад Сегях, который является одним из основных ладов нашей музыкальной теории, построен на основе мугама «Сегях». Этот лад является основой не только самого мугама, а также всех вариантов, которые входят в семейство мугама «Сегях» («Забул-Сегях», «Харидж Сегях», Мирзэ Хусейн сегях», «Хашим Сегях» и т. д.). Сам мугам «Сегях» и все музыкальные примеры, которые связаны с этим мугамом, построены в этом ладу.

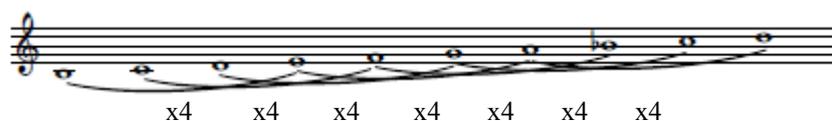
Лад Сегях – это третий лад, который У.Гаджибейли определил как основной. Этот лад образуется при слитном или цепном соединении трех побочных тетраордов с полутоном в середине. В ладе Сегях, где 10 ступеней, IV является майэ-тоникой. Основной тон в ладах Раст (IV ступень) и Шур (III ступень) здесь подтверждает себя как II

ступень.

Звукоряд лада Сегях при майэ-тонике «ми»¹:



Лад Сегях, который показан ниже, состоит из последовательно чистых кварт. (Здесь подряд следует семь чистых кварт) Поэтому он тоже считается чистым квартовым ладом, как Раст и Шур:



Функции ступеней лада Сегях

В ладе Сегях функции ступеней таковы:

I ступень — Нижний вводный тон основного тона

II ступень — Основной тон или нижняя терция майэ-тоники

III ступень — Эта ступень в натуральном виде не несет никаких функциональных обязанностей. Она не притягивается ступенями ни майэ-тоники, ни основным тоном. Поэтому предстает как самостоятельная ступень. Но в альтерированном виде она несет обязанности нижнего вводного тона майэ-тоники

- IV ступень – Майэ-тоника
- V ступень – Верхний вводный тон майэ-тоники
- VI ступень – Квинта основного тона или медианта майэ-тоники
- VII ступень – Верхний вводный тон квинты основного тона
- VIII ступень – Медианта квинты основного тона. (В альтерированном виде – нижний вводный тон октавы основного тона)
- IX ступень – Октава основного тона
- X ступень – Предельный тон

Особенности каденции.

Полные и половинные каденции

Полные каденции, построенные в ладе Сегях, образуются при мелодическом движении вокруг майэ-тоники и завершении на ступени майэ-тонике. Здесь после майэ-тоники большое значение имеет основной тон. В полных каденциях мелодическое движение и подход к майэ-тонике должен быть осуществлен с помощью соседних ступеней поступенно сверху, снизу и путем скачков. Чередование основного тона с майэ-тоникой образует интонационный характер Сегяха. Иногда мелодии завершаются на II ступени. При этом основной тон проявляет себя после терцового скачка от майэ-тоники. Этот терцовый скачок характерен и

для полных каденций. Образцы полных каденций должны демонстрироваться после звукоряда лада:



Для образования половинной каденции характерно завершение на VI ступени. При образовании половинных каденций мелодия должна постепенно подойти к этой ступени сверху или снизу:



Опорные ступени

Как мы уже отметили, в азербайджанском мугамном исполнении используется несколько вариантов «Сегях». Есть такие разделы, которые входят в состав всех вариантов. Из разделов мугамов «Сегях», «Манэнди мухалиф» и «Манэнди хасар», которые создают ладовую контрастность, не включены в труд У.Гаджибейли. В разделе «Правила сочинения музыки в азербайджанских ладах в народном стиле», где говорится о ладе Сегях, были упомянуты такие разделы, как «Майэ Сегях», «Шикэстэи фарс», «Мубарригэ» и «Эраг». Видимо, причиной является то, что во время

создания этой научной работы в практические исполнения мугама «Сегях» не включались эти разделы. В современных учебных программах есть отличие от предыдущих программ в составах мугамов. Мы здесь будем отмечать те разделы «Сегях», которые очень широко используются в современном исполнительстве.

Из десяти ступеней лада Сегях, пятеро являются опорными.

II ступень – Основной тон

IV ступень – Майэ-тоника

VI ступень – Квинта основного тона (верхняя медианта майэ-тоники)

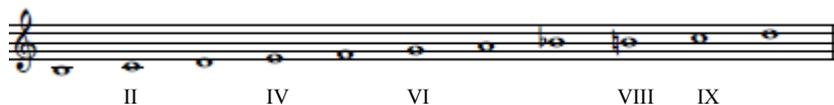
VIII ступень (альтерационная) – нижний вводный тон октавы основного тона

IX ступень – Октава основного тона

Например, в ладе при майэ «ми»¹, звуки «до»¹, «ми»¹, «соль»¹, «си бекар»¹, «до»² являются опорными ступенями. Другие ступени лада можно называть не опорными. Все народные музыкальные примеры (песни, танцы, тэснифы, ренги, мугамы) и внутренние части (фразы, предложения, разделы) образуются при мелодическом движении вокруг этих опорных ступеней и завершении на них.

Как мы отметили, каждая опорная ступень связана с определенным разделом мугама и при подтверждении их как опорных ступеней эти разделы играют основную роль. В ладе Сегях, II IV ступени характерны для раздела «Майе Сегях», VI и IV ступени для «Шикэстеи фарс» и «Мубэрригэ» (здесь начало мелодии звучит на VI ступени, окончание происходит на IV ступени), VIII ступень (альтерированная) для «Манэнди хасар» и IX ступень характерна и для «Манэнди мухалиф» и

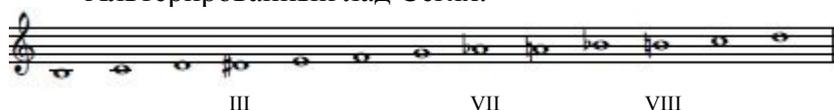
для раздела «Эраг». Несмотря на то, что IX ступень относится к двум разделам, они отличаются промежуточными ладами, которые исследовал ученый музыковед Р.Зохрабов. Так как, если раздел «Манэнди мухалиф» основан на ладе «Баяты Шираз», то «Эраг» построен в ладе «Раст».



Альтерация и хроматизм

В мелодиях, которые построены в ладе Сегях, некоторые ступени могут подвергаться альтерации. Альтерация таких ступеней вытекает из исполнительской особенности мугамов и при этом создает в мелодии колоритность, а также приводит к созданию новых разделов, которые основаны на других различиях ладов. Когда мы пишем про альтерации в ладе Сегях, то принимаем во внимание все варианты мугама «Сегях». В этом ладе в основном подвергаются альтерации III, VII и VIII ступени. Из них III и VIII ступени повышаются на полтона, а VII ступень понижается на полтона.

Альтерированный лад Сегях:

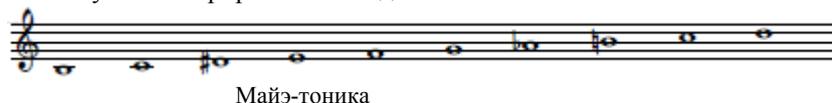


Понижение III ступени выявляет себя при мелодическом движении вокруг ступени майэ-тоники. В разделе «Майэ Сегях» эта ступень приобретает функции вводной и повышается.

Звучание раздела «Манэнди хасар» приводит к повышению VIII ступени и этим создает ладовую контрастность (ладовой основой раздела «Манэнди хасар» является лад Чаргах). Поэтому отдельное повышение VIII ступени свойственно для раздела «Манэнди хасар».

Понижение VII ступени и повышение VIII ступени происходит одновременно. При этом образуется интервал увеличенной секунды. Альтерация этих ступеней случается при импровизационном движении вокруг VI и X ступени и завершении на этих ступенях. Такая альтерация приводит к образованию нового мугама и раздела с отличающимися ладовыми основами, как «Забул» и «Манэнди мухалиф». Так как, если мугам «Забул» основывается на ладе, который образовался при альтерации лада Сегях, то раздел «Манэнди мухалиф» построен на ладе Баяты шираз, с майэ-тоникой «до».

Забул — альтерированный лад Сегях.



Как мы уже отметили, ученый-музыковед М.Исмаилов в своей новой ладовой теории описал лад Забул как восьмиступенный лад в пределе уменьшенной октавы.

Разделы мугама Сегях

При рассмотрении разделов мугама Сегях, мы будем основываться на варианте «Орта Сегях». Потому что в научном труде У.Гаджибейли были упомянуты именно эти разделы:

1. «Бардашт» – лад Сегях при майэ-тонике «ми»¹
2. «Майэ Сегях» – лад Сегях при майэ-тонике «ми»¹
3. «Шикэстеи фарс» – лад Сегях при майэ-тонике «ми»¹
4. «Мубэрригэ» – лад Сегях при майэ-тонике «ми»¹
5. «Эраг» – лад Раст при майэ-тонике «до»²
6. «Каденция» – лад Сегях при майэ-тонике «ми»¹.

Допускаемые скачки и направления движений ступеней лада

Все ступени звукоряда лада «Сегях» находятся в подчиненном положении по отношению к майэ-тонике. Значение функций этих ступеней сводится к тому, чтобы «обслуживать» майэ-тонику и сильнее оттенять ее доминирующее положение в мелодии. Поэтому скачки разрешаются не со всех ступеней. У каждого лада есть своеобразные скачки, которые вытекают из мелодических особенностей каждого одноименного мугама, к которому относится этот лад. Например, скачок на терцию от основного тона к майэ-тонике («до-ми») образует основную интонацию мугама Сегях. А квартовый скачок от I ступени

(нижний вводный тон основного тона) к IV ступени (майэ-тоники) имеет интонацию отклонения. Такой скачок считается неприемлемым для всех мелодических движений в ладе и создает тенденцию превращения звука «си» в самостоятельную ступень «обслуживания» тоники. Поэтому этот скачок не разрешается.

I ступень. От данной ступени скачки не допускаются. Разрешается только движение на основной тон

II ступень. От данной ступени допускаются скачки на майэ-тонику, на верхний вводный тон майэ-тоники, на квинту и на верхний вводный тон квинты.

III ступень. Только в альтерированном виде допускается движение на майэ-тонику и верхний вводный тон майэ-тоники.

IV ступень. От данной ступени допускаются скачки: вверх-на квинту основного тона, а вниз-на основной тон.

V ступень. От данной ступени допускаются скачки вверх-на верхний вводный тон квинты основного тона (с обязательным разрешением в квинту), а вниз-на основной.

VI ступень. От данной ступени допускаются скачки: вверх-на октаву основного тона, а вниз-на майэ-тонику и на основной тон.

VII ступень. От данной ступени допускаются скачки: вверх-на октаву основного тона, а вниз-на верхний вводный тон майэ-тоники.

VIII ступень. От данной ступени терцеобразные скачки возможны только в секвенциях.

IX ступень. От данной ступени допускаются скачки только вниз: на квинту основного тона и на верхний вводный тон этой же квинты.

X ступень. От этой ступени скачки не допускаются.

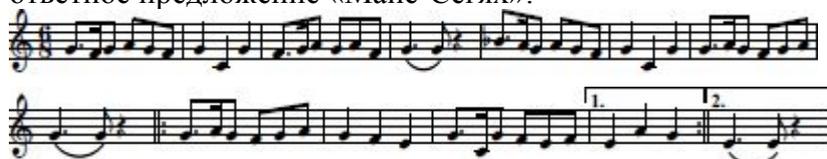
Сочинение мелодий в ладе «Сегях»

При сочинении мелодий в ладе «Сегях» следует придерживаться тех же правил, которые указаны в соответствующих главах по предыдущим ладам.

Сначала надо сочинять мелодию по разделу «Майе-Сегях». «Майе-Сегях» требует, чтобы первая фраза закончилась в начале второго такта на майэ-тонике, ответная фраза в начале четвертого такта половинной каденцией. Второе предложение в начале восьмого такта заканчивается на майэ-тонике и требует повторения в точности или же в варьированном виде. Правила образования ответного предложения те же, что и в ладе «Раст»:



После «Майе-Сегях» следует раздел под названием «Шикестей Фарс». «Шикестей Фарс» требует, чтобы первая фраза в начале второго такта и вторая в начале четвертого такта окончились на квинте основного тона. Первое предложение «Шикестей Фарс» требует повторения в варьированном виде, после чего к нему присоединяется ответное предложение «Майе-Сегях»:



Далее следует раздел под названием «Мюбаррига». «Мюбаррига» требует, чтобы первая фраза началась с VII ступени (верхний вводный тон квинты от основного тона). Окончание первой фразы в начале второго такта часто приходится на неустойчивый тон (верхний вводный тон квинты основного тона). Вторая фраза завершается в четвертом такте остановкой на квинте основного тона, после чего это предложение повторяется в варьированном виде:



Далее следует раздел «Эраг». Этот отдел, как и в ладе «Раст», переносит основной тон на октаву вверх, отчего звукоряд лада «Сегях» расширяется. «Эраг» требует, чтобы первая фраза в начале второго такта закончилась на октаве основного тона. На том же тоне заканчивается и ответная фраза. После этого следует сочинить ответное предложение, которое в начале восьмого такта также закончится на октаве основного тона.

Для возвращения к майэ-тонике «Сегях» нужно обратиться к «Гэрай» (как и в ладе «Раст»), делая первую остановку на квинте основного тона, а заключительную на – майэ-тонике лада «Сегях»:





Пример сочинения в ладе «Сегях»:



Этим исчерпывается сочинение музыки в ладе «Сегях».

Музыкальные примеры в ладе Сегях. Народная музыка

Песни: «Анаджан», «Бэри бах», «Джейран бала», «Евлэри вар хана-хана» «Хумар олдум», «Кэклик», «Гачаг Нэби», «Мулейли», «Нахчыван», «Нинни», “О хал нэ халдыр», «О сюрмэли гёзлэрин», «Сары бюлбюл», «Сона бюлбюллэр», «Шушанын даглары», «Уджа даглар башында», «Йар бизэ гонаг гэлэджэк», «Апарды селлэр Сараны»

Танцы: «Джыгджыга», «Джют баджы», «Гэшэнги», «Гытгылыда», «Лэтифэ», «Мирзэйи», «Тэрэкэмэ», «Вагзалы».

Зэрби мугамы: «Гарабаг шикэстэси», «Кэсмэ шикэстэ», «Ширван шикэстэси».

Произведения азербайджанских композиторов

У. Гаджибейли: Опера «Лейли и Меджнун» – I картина: Хор, дуэт Лейли и Меджнуна. V картина: Жалоба Меджнуна.

Опера «Кёроглу» – Увертюра: основная тема. I картина: Ария Нигяр.

Муз.комедия «Аршин мал алан» – Ария Аскера «Налэдэндир ней кими». Ария Гюльчохры: «Пэришан зюлфюн». Признание Гюльчохры: «Мэни салдын яман дэрдэ». Песня Аси: «Гёзэлим яр гёзэлим». Танец Аси. Песня Сулеймана: «Нэдир сэнин дэрдин», Песня Телли: «Яр о янда, сэн бу янда».

Муз.комедия «О олмасын бу олсун» – Куплеты Солтанбека: «Сэн дул, мэн дул»

Романс-гэзэл «Сэнсиз».

Фикрет Амиров: Опера «Севиль» – Куплеты Атакиши.

Васиф Адыгёзелов: Симфонический мугам «Сегях».

Романс-гэзэл «Гэрэнфил».

Джахангир Джанхангиров: песни: «Ана», «Айлы геджэлэр».

Рамиз Миришли: песня «Далгалар».

Гаджи Ханмаммедов: песня «Гюллю».

Саид Рустамов: песни «Хэким гыз», «Оху гэзэл».

Агабаджи Рзаева: песня «Евимизэ гэлин гэлир».

*

*

*

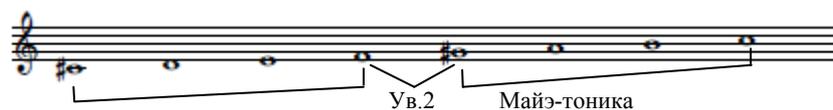
Лад Шуштер. Теоретические основы

Одним из широко распространенных мугам-дестгяхов Азербайджана является Шуштер. Шуштер также является маленьким городком на юге Ирана, в районе Персидского залива, на границе Кувейта. В прошлом, в разные периоды названия этого городка изменялись. Есть вероятность, что были такие названия, как Шюштэр, Шюшт, Шешдэр, Шештэр и т. д. Как многие мугамные термины, название этого мугама тоже связано с именем города. Как описывает У.Гаджибейли, этот мугам по своему эстетико-психологическому характеру вызывает у слушателей чувство глубокой печали. Слушая его, человек задумывается, размышляет, предаётся грустным чувствам. Одновременно музыкальному характеру Шуштэра свойственен и драматизм.

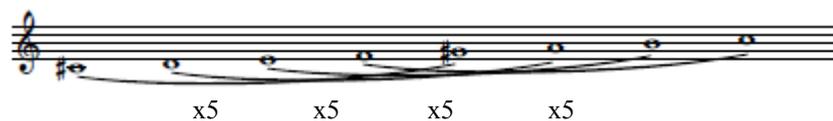
Название Шуштер можно встретить и среди наших мугамов, и среди ладов, которые составляют основу нашей народной музыки. Все мелодии, связанные с мугамом Шуштер и сам мугам основываются на ладе Шуштер.

Лад, который основан на одноименном мугаме, числится четвертым среди семи основных ладов азербайджанской музыки. Лад Шуштер образуется соединением отдельно двух равных уменьшенных тетраордов по формуле $0,5t+1t+0,5t$, состоит из 8 ступеней, где IV является майэ-тоникой. В этом соединении интервал между тетраордами образует увеличенную секунду.

Звукоряд лада Шуштер с майэ-тоникой «ля»¹ выглядит так:

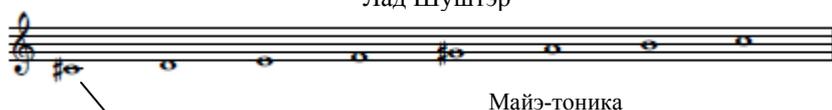


Лад Шуштер, который в пределе уменьшенной октавы и состоит из 8 ступеней, образуется от последовательности чистых квинт. Поэтому лад называется квинтовым строением.

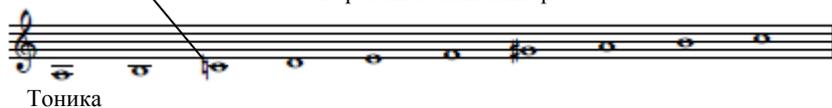


Этот лад по своему звучанию и построению в некоторой степени сходен с гармоническим минором. Только в ладе Шуштер первая ступень по высоте звучания на полтон выше, чем соответствующая ступень гармонического минора.

Лад Шуштэр



Гармонический минор



Звукоряд лада Шуштер также сходен с ладом Хумаюн II вида, который был создан впоследствии профессором М.Исмаиловым.

Функции ступеней в ладе Шуштер

Лад Шуштер отличается еще одной особенностью. Как мы знаем, в любом ладе завершение мелодии в майэ-тонике образует полную каденцию. Во всех мелодиях, построенных в этом ладу, полная каденция образуется завершением на III ступени. Но возникает вопрос: почему в научном труде У.Гаджибейли ступень, которая образует полную каденцию, называется завершающим тоном, а ступень, которая при завершении образует половинную каденцию, называется майэ-тоникой. Продолжатель научного наследия У.Гаджибейли, ученый-музыковед М.Исмаилов, сравнивая лады Шуштер и Хумаюн, про ступени «майэ-тоника» этих ладов пишет: «VI и III ступени характеризуют лад Шуштер, а IV и II ступени лад Хумаюн. Из этих ступеней III в ладе Шуштер, а II в ладе Хумаюн подчиняются функции майэ-тоники». ²⁷ Такая мысль возникла у ученого не случайно. Если он в своих многочисленных трудах VI ступень лада Шуштер называл майэ-тоникой, то потом, при составлении лада Хумаюн II вида, у которого звукоряд идентичен с ладом Шуштер, очень логично называл III ступенью майэ-тоникой, которая образует полную каденцию. И профессор Дж.Гасанова по этому вопросу делает такой вывод: «Поэтому мы этот факт (название III ступени лада Шуштер майэ-тоникой. - И.Ш.) не считаем случайностью и можем считать первым и целеустремленным шагом со стороны автора. Так

²⁷ İsmayılov M.C - Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi – metodik oçerklər. Bakı . Elm 1991 str.27

как в своем последнем труде автор (М.Исмаилов - И.Ш) вместе с ладом Хумаюн, заранее подготовил новые функциональные особенности лада Шуштер». ²⁸ Несмотря на все сказанное, в научных кругах и в азербайджанском музыковедении эта мысль еще не принята. Поэтому мы будем характеризовать этот раздел, в соответствии с научной работой У.Гаджибейли.

В ладе Шуштер функции ступеней будут такими:

I ступень) – Нижняя секста майэ-тоники

II ступень – Верхний вводный тон нижней сексты майэ-тоники

III ступень – Завершающий тон или нижняя кварта майэ-тоники

IV ступень – Верхний вводный тон нижней кварты майэ-тоники и нижняя терция майэ-тоники

V ступень – Нижний вводный тон майэ-тоники

VI ступень – Майэ-тоника

VII ступень – Верхний вводный тон майэ-тоники

VIII ступень – Верхняя медианта майэ-тоники

²⁸Нәсənova С.İ. - Ü.Насібəylinin yaradıcılığında milli musiqinin nəzəri əsasları Bakı. Mars-print. 2009 cтp.164

Особенности каденции в ладе Шуштер. Полные и половинные каденции

Обычно полные каденции, которые построены в мелодиях во всех ладах, образуются путем мелодического движения вокруг майэ-тоники и завершения на ней. Из азербайджанских ладов Шуштер является исключением. Как мы отметили выше, в ладе Шуштер, если мелодия завершается в майэ-тонике, то производит впечатление половинной каденции, а когда в завершающей ступени (нижняя кварта майэ-тоники), то полной каденции. Иногда половинная каденция образуется при остановке на VII ступени (верхний вводный тон майэ-тоники). В полных каденциях мелодическое движение и подход к майэ-тоники должно быть осуществлено с помощью соседних ступеней поступенно сверху, снизу и путем скачков. Квартовый скачок от III ступени (завершающий тон) на VI ступени или обратно является характерным для полных каденций. Чтобы показать лад Шуштер, после звукоряда следует сыграть примеры сначала половинной каденции, а потом полной:

Звукоряд Половинная каденция Полная

каденция

Опорные ступени

У.Гаджибейли, говоря про основные разделы, которые играют основные роли в ладе Шуштер, называет два раздела: «Майэ Шуштер» и «Тэркиб». Кроме этих разделов в современном исполнительстве в мугаме «Шуштер» имеются еще разделы «Эмири» и «Фейли». Если «Эмири» является вступительным разделом и играет роль «Бэрдашт», то «Фейли» звучит также в мугаме «Хумаюн» как основной раздел. Кроме этого, ладовая основа раздела «Фейли», отличающаяся от лада Шуштер, сходится со многими разделами. Поэтому этот раздел очень удобно использовать при ладовых переходах и модуляции. Причина, по которой не этот раздел не отмечен Узеиром Гаджибейли, объясняется тем, что во время написания научного труда мугам Шуштер исполнялся в таком составе. А в современном исполнительстве разделы Шуштера отличаются от ранних. И мы будем ссылаться на те разделы, которые упомянул У.Гаджибейли.

Три ступени из восьми в ладе Шуштер являются опорными:

III ступень – Завершающий тон

VI ступень – Майэ-тоника

VII ступень – Верхний вводный тон майэ-тоники

Например, в ладе Шуштер с майэ-тоникой «ля»¹, звуки «ми»¹, «ля»¹, «си»¹ являются опорными ступенями. Все народные музыкальные примеры (песни, танцы, тэснифы, ренги, мугамы) и внутренние части (фразы, предложения, разделы) образуются при мелодическом движении вокруг этих опорных ступеней и завершении на них. Как мы уже

отметили, каждая опорная ступень связана с одним разделом мугамов и эти разделы играют большую роль при образовании этих ступеней. В ладе Шуштер III и VI ступени характерны для раздела «Майе Шуштер». При звучании мелодическое движение в начале раздела построено на VI ступени, а завершение происходит на III ступени. В мугаме Шуштер для раздела «Фейли» свойственна VI ступень, а для «Тэркиб» VI и III ступени. Здесь тоже, если начало мелодии построено на VI ступени, то завершение происходит на III ступени:



Альтерация и хроматизм

В азербайджанской музыке иногда встречаются примеры несоответствия звукоряда одноименному ладу. Некоторые из них по сравнению лада находятся в альтерированном положении. Причины возникновения альтерации мы выше перечислили. А в ладе Шуштер альтерация связана с несоответствием звуковой системе. Шуштер относится к тем мугамам, в которых разделов мало и поэтому одноименный лад имеет всего единственную альтерацию, которая согласует неравномерно темперированный звук с темперированным строем. Альтерацию лада Шуштер впервые исследовал ученый

Разделы мугама Шуштер

1. «Эмири» – лад Шуштэр, при майэ-тонике «соль»¹
2. «Майе Шуштер» – лад Шуштер, при майэ-тонике «соль»^М
3. «Фейли» – лад Баяты шираз, при майэ-тонике «до»¹
4. «Тэркиб» – промежуточный лад Теэркиб, при майэ-тонике «ре»¹
5. «Каденция» – лад Шуштер, при майэ-тонике «соль»¹

Допускаемые скачки и направления движений ступеней лада

Все ступени звукоряда лада Шуштер находятся в подчиненном положении по отношению к тонике. Значение функций этих ступеней сводится к тому, чтобы «обслуживать» тонику и сильнее оттенять ее доминирующее положение в мелодии. Поэтому скачки разрешаются не со всех ступеней. У каждого лада есть своеобразные скачки, которые вытекают из мелодических особенностей каждого одноименного мугама, к которому относится этот лад.

1. От ступени нижней сексты майэ-тоники допускается скачок на нижнюю кварту майэ-тоники.

2. От ступени верхнего вводного тона, нижней сексты майэ-тоники допускается скачок на нижнюю терцию майэ-тоники.

3. От ступени завершающего тона допускаются скачки на майэ-тонику и на верхний вводный тон майэ-тоники.

4. От ступени нижней терции майэ-тоники допускаются скачки: вверх – на майэ-тонику, вниз – на верхний вводный тон нижней сексты майэ-тоники.

5. От ступени нижнего вводного тона майэ-тоники допускаются скачки: вверх – на верхний вводный тон тоники, вниз – на нижнюю кварту майэ-тоники.

6. От ступени майэ-тоники допускаются скачки на верхнюю медианту тоники, нижнюю терцию и нижнюю кварту.

7. От ступени верхнего вводного тона майэ-тоники допускаются скачки на нижний вводный тон и нижнюю кварту майэ-тоники.

8. От данной ступени допускается скачок вниз на майэ-тонику.

Сочинение мелодий в ладе Шуштер

При сочинении мелодий в ладе Шуштер следует придерживаться тех же правил, которые указаны в соответствующих разделах в предыдущих ладах.

Ниже приводится пример первого раздела, под названием «Майе-Шуштер». «Майе-Шуштер» требует, чтобы первая фраза закончилась в начале второго такта на нижней кварте майэ-тоники, ответная же фраза в начале четвертого такта на майэ-тонике образует половинную каденцию. Ответное предложение в начале восьмого такта оканчивается

на нижней кварте майэ-тоники, образуя как бы полную каденцию и требует повторения в точности или в варьированном виде:

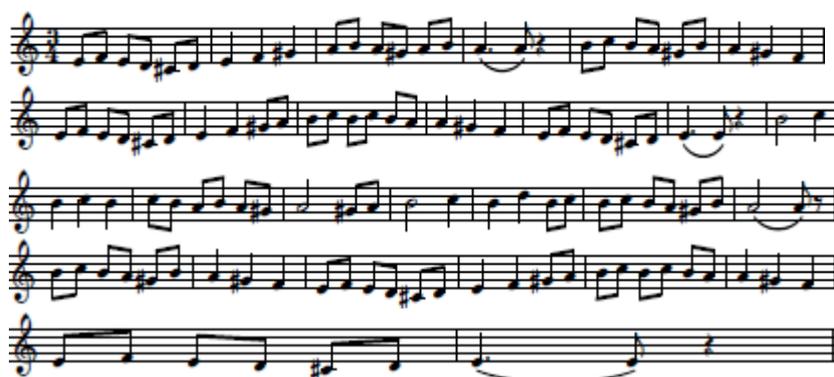


Далее следует раздел под названием «Тэркиб». Первая фраза «Тэркиб» обыкновенно начинается с верхнего вводного тона майэ-тоники. Окончание первой фразы в начале второго такта допускает остановку на той же ступени, а также на майэ-тонике. Ответная фраза в начале четвертого такта обязательно оканчивается на майэ-тонике лада. Первое предложение требует повторения в варьированном виде. В виде варианта при повторении допускается скачок от верхнего вводного тона майэ-тоники за предел звукоряда, а именно на тон, образующий верхнюю секунду от медианты майэ-тоники.

К этому предложению с вариантом следует приписать ответное предложение «Майе-Шуштер»:



Пример сочинения в ладе «Шуштер» полностью:



Этим исчерпывается сочинение музыки в ладе «Шуштер».

Музыкальные примеры в ладе Шуштер.

Народная музыка

Песни: «Аман кэклик элиндэн», «Ай Сона», «Бешик башында», «Гирдим ярын бахчасына», «Гёзэлим сэнсэн», «Гюл бахчалар», «Мэрэнддэн ашдым».

Тэснифы: «Инанмарам, инанмарам», «Сэни гэмли гёрэндэ»,

Танцы: «Алмазы», «Даг чичэйи», «Узундэрэ», «Юз бир».

Зэрби мугамы: «Хейдэри», «Овшары».

Произведения азербайджанских композиторов:

У. Гаджибейли: Опера «Лейли и Мэджнун» – III картина: хор «Мэджнун, Мэджнун», III картина: Дуэт Лейли и ибн-Салама.

Муз. комедия «Аршын мал алан» – плач Гюльчохры «Хиджран дэрди», Ария Гюльчохры: «Бюлбюли зарэм».

Муз. комедия «О олмасын, бу олсун» – песня Мэшэди Ибада: «Мэн нэ гэдэр, нэ гэдэр».

Романс-гэзэл «Севгили джанан».

Фикрет Амиров: Опера «Севиль» – Увертюра-Пролог, лейттема Севиль, Ария Севиль.

Кара Караев: Симфоническая поэма «Лейли и Меджнун» – основная тема.

Рамиз Миришли: песни «Бир хумар бахышла», «Бир кёнюл сындырмышам».

Васиф Адыгёзелов: песня «Тэкджэ сэндэн хошум гэлир».

Сулейман Алескеров: романс-гэзэл «Вэтэнимдир».

Огтай Раджабов: песня «Неджэ унудум сэни».

Мехрибан Ахмедова: песня «Ана».

Огтай Казими: песня «Мэхэббэт».

Эмин Сабитоглу: песня «Бу геджэ».

Элза Ибрагимова: песня «Геджэлэр булаг башы».

Исмаил Топчубашов: песня «Нэ бэхтиярдыг».

*

*

*

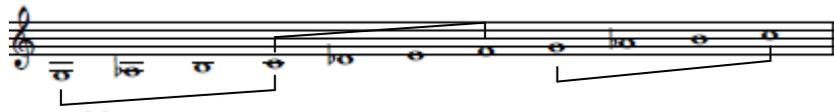
Лад Чаргах. Теоретические основы

Чаргах – один из азербайджанских ладов, который имеет большой диапазон. По выражению У.Гаджибейли, мугам «Чаргах» по характеру своему эстетико-психологического порядка вызывает чувство возбуждения и страстности. Само слово «Чаргах» происходит от сочетаний двух слов. «Чар» – означает четыре, а «гах» – местность, остановка. При переводе с персидского означает четвертая остановка. Среди названий мугамов такого происхождения можно встретить и другие, например, «Дюгах», «Сегах», «Пэнджиггах». Древнегреческие ученые оспаривали эту версию, утверждая, что происхождение слова «Чаргах» связано с громом. Как и многие мугам-дэстгахы, «Чаргах» тоже развивается по общему принципу драматургической особенности – от низкого регистра к высокому.

Кроме мугама, название «Чаргах» можно встретить также среди основных ладов. Все музыкальные примеры, основанные на мугаме «Чаргах», были построены на ладе Чаргах.

Лад Чаргах, который основан на одноименном мугаме, является пятым по счету в основных азербайджанских ладах. Звукоряд этого лада создан соединением трех тетрахордов с увеличенной секундой, по формуле $0,5t+1,5t+0,5t$; с одним условием, что нижний тетрахорд со средним должен соединиться I способом (слитное или цепное соединение), а средний с верхним, II способом (раздельное или смежное соединение). В итоге рождается лад под названием Чаргах, в

котором IV ступень является майэ-тоникой. Если отметить звук «до»¹ как майэ-тоника, то звукоряд лада Чаргах будет таковым:



Майэ-тоника и основной тон

Консеквентный порядок, который является важным условием для образования основных азербайджанских ладов, здесь не оправдывает себя. В ладе Чаргах с майэ «до»¹ часть звукоряда с I ступени (звук «соль»^M) до VII ступени («фа»¹) состоит из последовательных чистых кварт, а с IV («до»¹) ступени по IX ступени («до»²) чистых квинт. Порядок консеквентности в ладе Чаргах объясняется по-другому. По этому поводу У.Гаджибейли пишет: «В данном звукоряде, как и в звукоряде мажорных гамм, полная консеквентность ступеней выражается в поступенных рядах чистых октав»³⁰.



³⁰ Гаджибеков У.А. «Основы Азербайджанской народной музыки» Баку, Язычы, 1985 стр.90

Лад Чаргах по своему построению и звучанию сходен с гармоническим мажором с одноименной тоникой. Лад Чаргах отличается только понижением V ступени и широким диапазоном (полторы октавы).

Звукоряд лада Чаргах при майэ-тонике «до»¹:



Звукоряд гармонического до мажора:



Функции ступеней в ладе Чаргах

В ладе Чаргах функции ступеней определяются по майэ-тонике:

I ступень – нижний вводный тон нижней терции майэ-тоники

II ступень – нижняя терция майэ-тоники

III ступень – нижний вводный тона майэ-тоники

IV ступень – майэ-тоника

V ступень – верхний вводный тон майэ-тоники

VI ступень – верхняя терция майэ-тоники

- VII ступень – верхняя кварта майэ-тоники
- VIII ступень – квинта майе-тоники
- IX ступень – верхний вводный тон квинты майэ-тоники
- X ступень – нижний вводный тон октавы майэ-тоники
- XI ступень – октава майэ-тоники

Особенности каденций.

Полные и половинные каденции

Все полные каденции, в том числе полные каденции, построенные и в ладе Чагах, образуются при мелодическом движении вокруг майэ-тоники и завершении на ступени майэ-тоники. В полных каденциях мелодичное движение и подход к майэ должен быть осуществлен с помощью соседних ступеней поступенно сверху, снизу и путем скачков. Квартный скачок от II ступени на V ступень очень характерен при полных каденциях.

Образцы полных каденций должны демонстрироваться после звукоряда лада:



Для образования половинной каденции характерно завершение на V, VI, VII и VIII ступенях. При образовании половинных каденций мелодия должна поступенно подойти к этим ступеням сверху или снизу:



Опорные ступени

У.Гаджибейли в своем труде об азербайджанских ладах отмечает такие разделы мугама Чаргах, как «Майэ Чаргах», «Бэстэ нигяр», «Манэнди мухалиф», «Хасар» и «Мэнсуриййэ». В современном исполнении в составе раздела «Хасар» можно услышать «Муалиф» и «Гэррэ», а в составе «Мэнсуриййэ» – маленького раздела «Уззал», которые являются тоже составными частями мугама «Чаргах». Но эти маленькие по объему разделы не отличаются ладовыми основами от отмеченных разделов. Поэтому они не были включены в состав разделов, где указаны правила сочинения музыки в азербайджанских ладах. Но отмеченного здесь раздела «Манэнди мухалиф» нет в программах мугама Чаргах.

В ладе Чаргах есть шесть опорных ступеней:

IV ступень – майэ-тоника

VI ступень – верхняя терция майэ-тоники

VII ступень – верхняя кварта майэ-тоники

VIII ступень – квинта майэ-тоники

IX ступень (альтерационная) – верхний вводный тон квинты майэ-тоники

XI ступень – октава майэ (тоники)

Например, в ладе Чаргах при майэ-тонике «до»¹, ступени «до»¹, «ми»¹, «фа»¹, «соль»¹, «ля бекарь»¹ и «до»² являются опорными. Другие ступени лада можно считать не опорными.

Все народные музыкальные примеры (песни, танцы, тэснифы, ренги, мугамы) и внутреннее части (фразы, предложения, разделы), построенные в ладе Чаргах, образуются при мелодическом движении вокруг этих опорных ступеней и завершении на них.

Как мы отметили, каждая опорная ступень связана с определенным разделом мугама и при подтверждении их как опорных ступеней, эти разделы играют основную роль.

В ладе Чаргах IV ступень характерна для раздела «Майэ Чаргах», VI ступень для «Бэстэ нигар», VII ступень для «Манэнди мухалиф», VIII ступень для «Хасар», IX ступень для «Мухалиф», а XI ступень характерна для раздела «Мэнсурийэ».



Альтерация и хроматизм

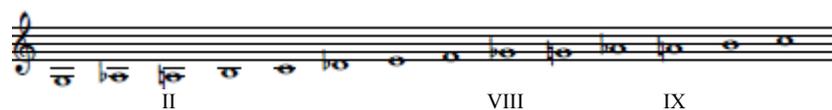
При построении мелодий в ладе Чаргах некоторые ступени могут быть понижены или повышены на полутон. При этом образуются новые разделы, которые отличаются ладовыми основами. Кроме этого, альтерации могут применяться и для смягчения несоответствия в звучаниях неравномерных темперированных звуков в темперированных ладах, которые можно встретить в звучании мугама «Чаргах». В этом ладе в основном подвергаются альтерации II, VIII и IX ступени. При этом II и IX ступени повышаются, а VIII ступень понижается на полтона.

Понижение II и IX ступеней служит для устранения несоответствия при звучании азербайджанских народных мелодий на музыкальных инструментах с равномерным темперированным строем (разделы «Майэ Чаргах» и «Мэнсуриййэ»). Может быть, по этой причине в ладе Чаргах II вида У.Гаджибеков изменил отношение этих ступеней к майэ-тонике. Точнее, если в основном ладе Чаргах II ступень находится от майэ-тоники ниже на большую терцию, то в ладе Чаргах II вида это соотношение - в виде малой терции. Например, в ладе Чаргах при майэ-тонике «до» II ступень является «ля бемоль». Звук неравномерно темперированного строя, который звучит в разделе «Майэ Чаргах», находится между «ля» и «ля бемоль».

Понижение VIII и повышение IX ступеней происходит одновременно. При этом образуется интервал увеличенной секунды. Альтерация этих ступеней случается при импровизационном движении мелодии вокруг VI ступени и завершении на ней. В итоге рождается новый раздел «Бэстэ нигяр» с новой ладовой основой.

Повышение только IX ступени характерно для раздела «Мухалиф», который составляет контраст и по ладовым отношениям и по своему значению с ладом Чаргах. Ступень, являющаяся опорной для раздела «Мухалиф», подходит к равномерной темперации при звучании мугама. Но уже при звучании раздела «Мэнсуриййэ» пользуются хотя тоже этой ступенью, но уже в неравномерной темперации.

Альтерированный лад Чаргах:



Разделы мугама Чаргах:

1. «Бардашт» – лад Чаргах при майэ-тонике «до»²
2. «Майэ чаргах» – лад Чаргах при майэ-тонике «до»¹
3. «Бэстэ нигар» – промежуточный лад «Бэстэ нигяр» при майэ-тонике «ми»¹.
4. «Хасар» – лад Чаргах при майэ-тонике «соль»¹
5. «Муалиф» – лад Чаргах при майэ-тонике «соль»¹
6. «Гэррэ» – лад Чаргах при майэ-тонике «соль»¹
7. «Мухалиф» – промежуточный лад³¹ Бэстэ нигяр при майэ-тонике «ми»¹.

³¹ Zöhrabov R.F. - “Çahargah” muğam dəstgahının nəzəri əsasları. Bakı. 2000 стр. 146

8. «Мэнсуриййэ» – лад Чаргах при майэ-тонике «до»²
9. «Уззал» – лад Чаргах при майэ-тонике «до»²
10. «Каденция» – лад Чаргах при майэ-тонике «до»²

Допускаемые скачки и направления движений ступеней лада

Все ступени звукоряда лада Чаргах находятся в подчиненном положении по отношению к майэ-тонике. Значение функций этих ступеней сводится к тому, чтобы «обслуживать» майэ-тонику и сильнее оттенять ее доминирующее положение в мелодии. Поэтому скачки разрешаются не со всех ступеней. У каждого лада есть своеобразные скачки, которые вытекают из мелодических особенностей каждого одноименного мугама, к которому относится этот лад. Например, квартный скачок от нижней медианты майэ-тоники, на верхний вводный тона майэ-тоники («ля бемоль-ми бемоль») обходит вокруг майэ-тоники и обслуживает его. А квартный скачок от нижнего вводного тона майэ-тоники на терции майэ-тоники («си-ми») имеет интонацию отклонения, с тенденцией превратить терцию майэ-тоники ми в самостоятельную тонику, поэтому этот скачок не разрешается.

1. От нижнего вводного тона нижней терции майэ-тоники допускается скачок на майэ-тонику только от нижней терции майэ-тоники.

2. От нижней терции майэ-тоники допускаются скачки

на майэ-тонику и на верхний вводный тон майэ-тоники.

3. От нижнего вводного тона майэ-тоники допускается скачок только на верхний вводный тон майэ-тоники

4. От майэ-тоники допускаются скачки вниз на нижнюю терцию и нижнюю кварту, вверх — на верхнюю терцию, кварту и квинту.

5. От верхнего вводного тона майэ-тоники допускаются скачки: вверх — на верхнюю кварту майэ-тоники, вниз — на нижнюю терцию майэ-тоники.

6. От верхней терции майэ-тоники допускаются скачки: вверх — на квинту майэ-тоники, а вниз — на майэ-тонику.

7. От верхней кварты майэ-тоники допускаются скачки: вверх — на верхний вводный тон квинты майэ-тоники, вниз — на верхний вводный тон майэ-тоники и на майэ-тонику.

8. От квинты майэ-тоники допускаются скачки: вверх на октаву майэ-тоники, вниз на терцию майэ-тоники и на майэ-тонику.

9. От верхнего вводного тона квинты майэ-тоники. Допускаются скачки вниз на верхнюю кварту майэ-тоники, вверх — на октаву майэ-тоники.

10. От нижнего вводного тона октавы майэ-тоники допускается скачок только на квинту майэ-тоники.

11. От октавы майэ-тоники допускаются скачки на верхний вводный тон квинты и на квинту майэ-тоники.

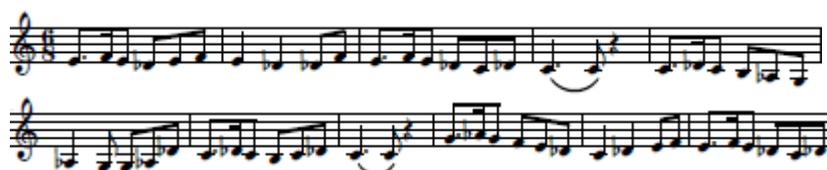
Сочинение музыки в ладе Чаргах

При сочинении мелодии в ладе «Чаргах» следует придерживаться тех же правил, какие указаны в соответствующих разделах в предыдущих ладах.

Ниже приводится пример первого раздела лада «Чаргах» под названием «Майе-Чаргах». «Майе-Чаргах» требует, чтобы первая фраза в начале второго такта окончилась на тонике, а ответная в начале четвертого такта половинной каденцией. Ответное предложение заканчивается в начале восьмого такта на тонике и требует повторения в точности или в варьированном виде:



После «Майе-Чаргах» следует раздел под названием «Бэстэ-Нигяр». «Бэстэ-Нигяр» требует, чтобы первая фраза началась с терции и закончилась на терции майэ-тоники; ответная фраза может быть закончена на терции или на майэ-тонике. Ответное предложение в восьмом такте также заканчивается на майэ-тонике и требует повторения в точности или же в варьированном виде.





Далее следует раздел под названием «Манэнди Мухалиф». Он требует, чтобы первая фраза в начале второго такта закончилась на верхней кварте. На той же ступени в начале четвертого такта заканчивается и ответная фраза. Первое предложение требует повторения в варьированном виде. Ответное предложение в начале восьмого такта заканчивается на майэ-тонике и требует повторения:



После «Манэнди Мухалиф» следует раздел «Хасар». «Хасар» – это тот же «Чаргях», перенесенный на квинту выше. Поэтому мелодию, написанную в «Майе-Чаргях», можно перенести на квинту выше. Но рекомендуется для раздела «Хасар» выбрать другую тему (вроде побочной). Мелодию «Хасар» желательно начать с майэ-тоники «Хасар» (бывшая квинта). Первую фразу в начале второго и ответную в начале четвертого тактов рекомендуется закончить на той же майэ-тонике. Ответное предложение в начале следующего такта также заканчивается на тонике «Хасар»:

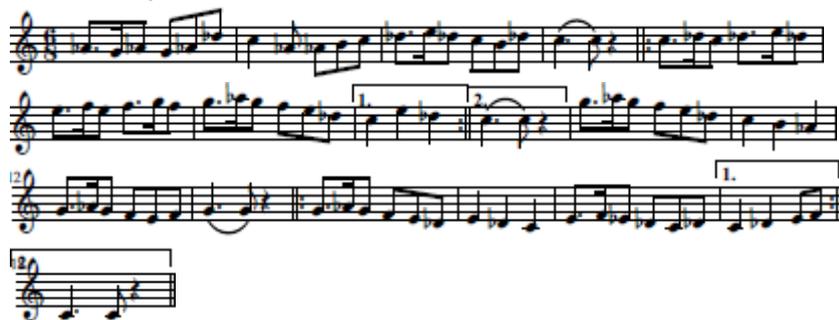


После «Хасар» следует раздел «Мухалиф». Между верхним вводным тоном квинты майэ-тоники и самой квинтой происходит обмен функциями, т. е. неустойчивый верхний вводный тон становится устойчивой майэ-тоникой, а устойчивая квинта – неустойчивым нижним вводным тоном. Мелодия начинается с новой майэ-тоники. Первая фраза в начале второго и ответная в начале четвертого тактов оканчиваются на майэ-тонике. На той же майэ-тонике оканчивается вариант первого предложения в начале восьмого такта. Далее следует ответное предложение, которое оканчивается на нижней медианте новой майэ-тоники (кварта майэ-тоники «Чаргях»), После этого следует более распространенное предложение (с использованием секвенции), которое от верхней кварты майэ-тоники ведет к самой майэ-тонике:



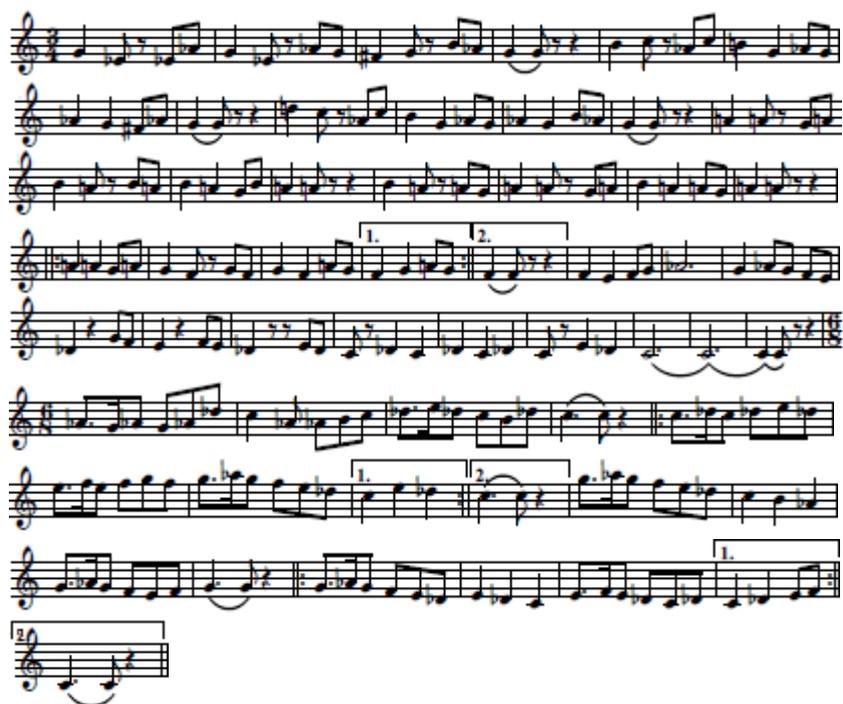
Далее следует раздел под названием «Мэнсурия». «Мэнсурия»- это «Майе-Чаргях», перенесенный на октаву выше. «Мансурия» не требует сочинения новой мелодии, следует лишь мелодию «Майе-Чаргях» перенести на октаву выше. После этого требуется возвращение секвенцеобразным

ходом к исходному положению и повторение мелодии «Майе-Чаргях»:



Ниже следует сочинение в ладе «Чаргях»:





Этим исчерпывается сочинение музыки в ладе «Чаргах».

Музыкальные примеры в ладе Чаргах. Народная музыка

Песни: «Будур бир джют гара гёз», «Гэль,гэль, ай эллэр гёзэли», «Михэк экдим лэйэндэ», «Рэна».

Тэсниф: «Эй назлы дилбэrim», «Гёзэллэрин гёзюсэн».

Танцы: «Шэлэхо», «Лейлиджан», «Хан чобаны», «Джэнги», «Яллы».

Зэрби мугам: «Мэнсурийэ».

Произведения азербайджанских композиторов

У.Гаджибейли: Опера «Лейли и Меджнун» – Ария отца Меджнуна.

Опера «Кероглу» – хор крестьян: «Бу гёзэл тэбиэт».

Фантазия «Чаргах» (для оркестра народных инструментов).

Пьеса «Джэнги».

Муслим Магомаев: Опера «Шах Исмаил» – Увертюра. Ария Аслан шаха.

Джахангир Джахангиров: Опера «Азад» – Хор.

Афрасияб Бадалбейли: Опера «Гыз галасы» – Вступление.

Асаф Зейналлы: Пьеса для ф-но «Чаргах».

Джёвдет Гаджиев: Симфоническая поэма «Сюлх угрунда» – Вступительная тема.

Тофик Кулиев: романс «Бэхтэвэр олдум».

Гаджи Ханмаммедов: песня «Алдатмайаг бири-биримизи».

*

*

*

Лад Баяты шираз. Теоретические основы

Одним из основных мугамов нашей устной профессиональной музыки является мугам «Баяты шираз». Мугам «Баяты шираз» очень разнообразен по своему содержанию. У.Гаджибейли охарактеризовал его со стороны эстетико-психологического порядка, как вызывающий чувство грусти. Кроме этого, за производимое на слушателей спокойное и душевное впечатление, древние музыканты называли его «невесткой музыки» («эруси мусиги»). Как в некоторых мугам-дэстгах, в мелодической линии «Баяты шираз»а мы тоже наблюдаем ладовое разнообразие. Здесь можно встретить, кроме лада Баяты шираз, также разделы, которые основываются на ладах Раст и Сегах. В начале прошлого столетия в мугамных таблицах этот мугам назывался «Баяты Исфакан». Потом название изменилось, в ходе реформации некоторые разделы сократились, а некоторые прибавились и в итоге в нынешнем виде, как «Баяты шираз» дошел до нас.

Лад под названием Баяты Шираз появился на основе одноименного мугама. Все музыкальные примеры, которые принадлежат мугаму «Баяты шираз», основываются на ладе Баяты шираз. Этот лад в ладовой теории У.Гаджибейли, где перечислены лады, которые считаются основой азербайджанской музыки, является шестым по счету. Как лад он является основой не только одноименного мугама, а также некоторых разделов других мугамов («Манэнди Мухалиф», «Фейли»).

Лад Баяты шираз построен соединением III способом

(посредством промежуточного полутона) двух основных тетрахордов. В этом ладе, где 9 ступеней, IV является майэ-тоникой.

Звукоряд лада Баяты шираз при майэ-тонике «до»¹ будет таковым:



Лад Баяты шираз, который показан ниже, состоит из последовательно малых секст. (Здесь подряд следуют четыре малые сексты) Поэтому он тоже считается малым секстовым ладом:



В ладе Баты Шираз часть звукоряда, которая до ступени майе (тоники), сходится с мелодическим минором, а выше майе (тоники), с гармоническим:



Функции ступеней в ладе Баяты шираз

Функции ступеней в ладе Баяты шираз определяются по отношению к майэ-тоники:

- I ступень – нижняя кварта майэ-тоники
- II ступень – нижняя медианта майэ-тоники
- III ступень – нижний вводный тон майэ-тоники
- IV ступень – майэ-тоника и основной тон
- V ступень – верхний вводный тон майэ-тоники
- VI ступень – верхняя медианта майэ-тоники
- VII ступень – верхняя кварта майэ-тоники
- VIII ступень – квинта майэ-тоники
- IX ступень – верхний вводный тон квинты майэ-тоники

Если обратить внимание, то можно заметить что, функции ступеней лада Баяты шираз, те же, что в ладе Раст. Может быть, это связано с мелодическими особенностями обоих ладов и большим сходством их с мажоро-минором.

Особенности каденции.

Полные и половинные каденции

Как во многих ладах, и в ладе Баяты шираз полные каденции образуются при мелодическом движении вокруг майэ-тоники и завершении на этой ступени. В полных каденциях мелодическое движение и подход к майэ-тоники должны быть осуществлены с помощью соседних ступеней.

Квартовый скачок от I ступени на IV очень характерен для полных каденций лада Баяты шираз. Образцы полных каденций необходимо сыграть после звукоряда лада:



Чтобы образовать половинную каденцию, необходимо использовать характерные ступени V, VI, VII, VIII. При остановке на этих ступенях образуются половинные каденции. Для этого мелодия должна постепенно подойти к этим ступеням сверху или снизу:



Опорные ступени

У.Гаджибейли в научном труде, когда писал о правилах сочинения музыки в ладе Баяты шираз, остановился на разделах «Майэ Баяты шираз», «Баяты Исфахан» и «Уззал». В наше время при исполнении мугама «Баяты шираз», кроме этих, звучат и другие разделы, как «Нишиби фэраз», «Зил Баяты шираз», «Хавэран», «Дилрюба». Если не считать разделов «Хавэран», и «Дилрюба» (они отличаются еще

ладовыми основами), другие разделы не отличаются даже опорными ступенями от «Майэ Баяты шираз». Раздел «Хавэран», образовавшийся квартой выше – в ладе Раст, а «Дилрюба» – в ладе Сегах продолжает мелодическую линию раздела «Уззал». Создавая ладовую контрастность, они делают общую композицию более красочной.

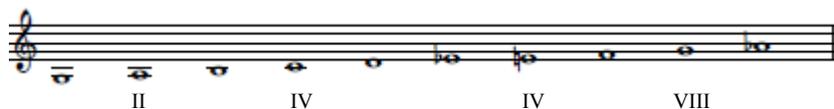
Определяя ладовую основу примеров азербайджанских мелодий, надо обратить внимание на одну особенность. В каждой мелодии, построенной в азербайджанских ладах, существуют специфические свойства, которые отличают наши лады от других. Сходство минорного лада с ладом Баяты шираз не дает основания, чтобы каждую минорную мелодию относить к ладу Баяты шираз. Каждый лад опирается на определенный мугам и должен отражать все особенности этого мугама. Если в какой-то части мелодия опирается на какую-то ступень, то эта ступень должна существовать в соответствии с особенностями наших ладов как опорная. В некоторых музыкальных примерах, которые написаны в ладе Баяты шираз, мелодия в определенном месте опирается на натуральную VI ступень (в ладе Баяты шираз при майэ-тоники «до»¹, на «ми бемоль»¹). При этом мелодия звучит в мажорном ладу. Так как эта опорная ступень не числится среди опорных ступеней лада Баяты шираз, мелодию нельзя отнести к ладу Баяты шираз. В таком случае эта мелодия напоминает нам гармонический минор и его параллельный мажор. Это правило можно применить и к ладу Раст, так как в некоторых примерах мелодия в ладе Раст опирается на II ступень, которая не отмечается среди опорных ступеней лада Раст. И это тоже напоминает нам особенности мажора и его параллельного минора.

В ладе Баяты шираз имеются четыре опорные ступени.

- II ступень – нижняя медианта майэ-тоники
- IV ступень – майэ-тоники и основной тон
- VI ступень – альтерированная верхняя медианта майэ-тоники
- VII ступень – верхняя кварта майэ-тоники

Например, в ладе Баяты шираз при майэ-тонике «до¹», ступени «ля»^М «до»¹, «ми бекар»¹, «соль»¹ являются опорными. Другие ступени можно считать не опорными. Все народные музыкальные примеры (песни, танцы, тэснифы, ренги, мугамы) и внутренние части (фразы, предложения, разделы) образуются при мелодическом движении вокруг этих опорных ступеней и завершении на них.

Как мы уже отметили, каждая опорная ступень связана с одним разделом мугамов и эти разделы играют большую роль при образовании этих ступеней. В ладе Баяты шираз IV ступень характерна для раздела «Майэ Баяты шираз», II и IV ступени для «Баяты исфахан» (здесь мелодическая линия начинается с VI ступени и завершается на II ступени), VI (в альтерированном виде) и VIII ступени характерны для раздела «Уззал». Надо отметить что разделы «Баяты исфахан» и «Уззал» звучат на октаву выше.



Альтерация и хроматизм

Как мы уже написали, при построении мелодий в азербайджанских ладах некоторые ступени могут понижаться или повышаться на полтона. В ладе Баяты шираз тоже можно встретить альтерации некоторых ступеней. Такие изменения ступеней приводят к образованию новых разделов, которые отличаются своими новыми ладовыми основами или смягчают несоответствия в звучании неравномерных темперированных звуков в темперированных ладах. В этом ладе в основном альтерируются II и VI ступени. Вернее, из этих ступеней II понижается, а VI повышается на полтона.

Понижение II ступени используется для приспособления неравномерно темперированного звука к равномерной темперации. Это можно заметить в разделах «Майэ Баяты шираз» и «Зил Баяты шираз». При звучании мугама «Баяты шираз» на фортепиано в обоих случаях (с альтерацией и без альтерации II ступени) меняется своеобразное звучание мугама, которое подтверждает профессор М.Исмаилов: «с понижением этой ступени Баяты шираз, можно сказать, превращается в гармонический минор и с этим теряет свой национальный колорит. Видимо, это можно объяснить большим влиянием мажор-минора на наших исполнителей»³²

³² İsmayılov M.C - Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi-metodik öçerklər. Bakı . Elm 1991. 117 стр.36

Другая альтерация – повышение VI ступени, создающая ладовую переменность, свойственна для разделов «Уззал» и «Дилрюба» (Эти разделы построены в ладе Сегах).

Альтерированный лад Баяты шираз:



Разделы мугама «Баяты шираз»

1. Бэрдашт – лад Баяты шираз при майэ-тонике «соль»¹
2. Майэ баяты шираз – лад Баяты шираз при майэ-тонике «соль»^М
3. Нишиби фэраз – лад Баяты шираз при майэ-тонике «соль»^М
4. Баяты исфахан – лад Баяты шираз при майэ-тонике «ми»¹
5. Зил Баяты шираз – лад Баяты шираз при майэ-тонике «соль»¹
6. Хавэран – лад Раст при майэ-тонике «до»²
7. Уззал – лад Сегах при майэ-тонике «си»¹
8. Дилрюба – начало лад Сегах при майэ-тонике «си»¹, конец лад Баяты шираз при майэ-тонике «соль»¹
9. Каденция – лад Баяты шираз при майэ-тонике «соль»¹

Допускаемые скачки и направления движений ступеней лада

Все ступени звукоряда лада «Баяты шираз» находятся в подчиненном положении по отношению к тонике. Значение функций этих ступеней сводится к тому, чтобы «обслуживать» тонику и сильнее оттенять ее доминирующее положение в мелодии. Поэтому скачки разрешаются не со всех ступеней. У каждого лада есть своеобразные скачки, которые вытекают из мелодических особенностей каждого одноименного мугама, к которому относится этот лад. Например, квартный скачок с верхней кварты на майэ-тонику («соль-ре») является характерным мелодическим оборотом для полных каденций. А скачок с нижнего вводного тона на верхнюю медианту тоники («си-ми бемоль») имеет интонацию отклонения. Такой скачок считается чуждым мелодическим движением для всех музыкальных примеров, которые построены в этом ладу.

I ступень – от данной ступени допускается скачок вверх на тонику.

II ступень – от данной ступени допускаются скачки на тонику и на верхний вводный тон тоники.

III ступень – от данной ступени допускается скачок на верхний вводный тон тоники.

IV ступень – от данной ступени допускаются скачки: вверх – на кварту и квинту, вниз – на нижнюю медианту и нижнюю кварту.

V ступень – от данной ступени допускаются скачки: вверх – на кварту и квинту тоники, вниз – на нижний вводный тон тоники.

VI ступень – от данной ступени возможны скачки: вверх – на квинту тоники, вниз – на тонику.

VII ступень – от данной ступени допускаются скачки вниз: на верхний вводный тон тоники и на тонику.

VIII ступень – от данной ступени допускаются скачки: вниз на верхнюю медианту тоники, на верхний вводный тон тоники и на тонику.

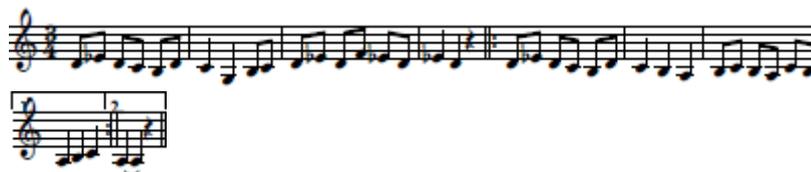
IX ступень – от данной ступени допускается скачок только на верхнюю кварту тоники.

Сочинение мелодии в ладе «Баяты Шираз»

При сочинении мелодии в ладе «Баяты Шираз» следует придерживаться тех же правил, какие указаны в соответствующих главах в предыдущих ладах. Ниже приводится пример первого раздела «Баяты Шираз» под названием «Майе Баяты Шираз». «Майе Баяты Шираз» требует, чтобы первая фраза в начале второго такта закончилась на майэ-тонике, а ответная фраза в начале четвертого такта образовала половинную каденцию. Ответное предложение в начале восьмого такта оканчивается на майэ-тонике и требует повторения в точности или в варьированном виде:



Далее следует раздел под названием «Баяты Исфахан». Он отличается от «Майе Баяты Шираз» тем, что ответное предложение в начале восьмого такта заканчивается не на майэ-тонике, а на нижней медианте майэ-тоники:



Далее следует раздел под названием «Уззал». «Уззал» начинается с квинты майэ-тоники и требует отмены верхней медианты и введения в звукоряд терции майэ-тоники; на этой терции в начале второго такта оканчивается первая фраза «Уззал». Ответная фраза оканчивается на той же терции. Первое предложение требует повторения в варьированном виде. Ответное предложение заканчивается в начале восьмого такта на тонике, причем верхняя медианта снова понижается на 1/2 тона и превращается в натуральный вид.



Далее следует повторение разделов «Майе Баяты Шираз» и «Баяты Исфахан», перенесенных на октаву выше. По окончании «Баяты Исфахан», сделав ход на секунду вниз и квинту тоники, следует вернуться к тонике, где и закрепиться:



Итак, мелодии, сочиняемые в ладе «Баяты шираз» в целом будут звучать так:





Этим исчерпывается сочинение музыки в ладе «Баяты шираз».

Музыкальные примеры в ладе Баяты шираз. Народная музыка

Песни: «Аман овчу», «Кючэлэрэ су сәпмишәм», «Губанын аг алмасы», «Лачын», «Ону демэ залым яр», «Бу гала дашлы гала».

Танцы: «Газахы», «Нэлбәки».

Произведения азербайджанских композиторов

У.Гаджибейли: Опера «Лейли и Меджнун» – IV картина. Оркестровое вступление, Закулисный хор девушек «Бу гэлэн яра бәнзэр».

Опера «Кёроглу» – II картина: ария Нигяр «Ханы о гюнлэрим».

Государственный гимн Азербайджанской Республики.

Фикрет Амиров: Опера «Севиль» – I картина: Песня Балаша «Дилбэр, о гёзлэрин». III картина: Ариозо Балаша «Агла гёзюм, агла».

Симфонический мугам «Гюлюстанани баяты шираз».

Афрасияб Беделбейли: Балет «Гыз галасы» – Адажио Гюлянаг и Полада.

Кара Караев: Балет «Йедди гёзэл» – Танец Айши.

Сулейман Алескеров: Симфонический мугам «Баяты шираз».

Асэф Зейналлы: «Мугамсаягы», Пьеса для скрипки и фортепиано.

Назим Аливердибеков: Хоровой мугам «Баяты шираз».

Тофик Кулиев: Песня о Баку.

Рамиз Миришли: песня «Сэадэт».

Гаджи Ханмаммедов: песни: «Йенэ о баг олайды», «Гетмэ амандыр», «Сона кечди», «Гурбан олдугум».

Саид Рустамов: песни «Гурбан адына», «Гетмэ, гетмэ гэл»

Алекбер Тагиев: песня «Динэ билмэдим».

*

*

*

Виды лада Хумаюн

Одним из мугамов-дэстгахов, которые считаются жемчужинами азербайджанской профессиональной народной музыки, является Хумаюн. Он как классический мугам, звучит в музыке некоторых восточных народов. Слушая мугам Хумаюн, у человека возникают грустные и печальные чувства. Анализируя этот мугам, который требует медленного и эпического исполнения, У.Гаджибейли описывает его духовное воздействие, отмечая: «Хумаюн вызывает чувство глубокой или, по сравнению с «Шуштер», более глубокой печали»³³. Может быть, в связи с этой особенностью, музыкальных примеров, которые построены в этом ладу меньше, чем в других ладах.

В азербайджанском музыковедении известно 2 вида лада Хумаюн.

- а) Основной лад Хумаюн
- б) Лад Хумаюн II вида

Основной лад Хумаюн является последним основным ладом в научной работе У.Гаджибейли «Основы азербайджанской народной музыки». Лад Хумаюн II вида впервые был отражен в научной работе М.Исмаилова «Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi – metodik öçerklər.» (Научные методические очерки по теории лада и мугама народной музыки). Ученый

³³ Гаджибеков У.А. «Основы азербайджанской народной музыки» Баку, Язычы, 1985 стр.16

музыковед Дж.Гасанова, исследуя вопросы взаимоотношения между азербайджанскими ладами, делает такой вывод: «Но они (оба вида лада Хумаюн - И.Ш) не являются звукорядами, которые отрицают друг друга. Наоборот, М.Исмаилов, опираясь на основные пункты У.Гаджибекова, развивая их, выявил более работоспособную форму лада Хумаюн, который в музыкальной практике одинаковый с ладом Шуштер. Исходя из этого, М.Исмаилов называет I вид лада Хумаюн «теоретическим», а II вида «практическим» Хумаюном³⁴. Может быть, поэтому У.Гаджибейли не написал ни одного произведения в ладе Хумаюн, кроме примеров в правилах сочинения музыки.

Без единой поправки и объяснения, мы предлагаем вашему вниманию лад Хумаюн, который отражается в научной работе «Основы азербайджанской народной музыки»

³⁴ Həsənova C.İ - Ü.Nacib əylinin yaradıcılığında milli musiqinin nəzəri əsasları Bakı. Mars-print. 2009 c.147

Лад Хумаюн. Теоретические основы

Два равных тетра хорда, построенные по формуле $1/2+1+1/2$ и соединенные через промежуточный тон, образуют звукоряд лада Хумаюн.

В звукоряде этого лада имеются две тоники. Четвертая ступень нижнего тетра хорда образует первую тонику, а четвертая ступень верхнего – вторую.

При тониках до и ля первой октавы звукоряд лада Хумаюн представится в следующем виде:



Допускаемые скачки и ладовые функции ступеней

Прежде, чем говорить о функциях ступеней и о скачках, нужно знать следующее.

Условия образования мелодии требуют перенесения нижнего тетра хорда на октаву выше. В этом случае звукоряд принимает следующий вид:



Этот звукоряд представляет собой неполный звукоряд двух Шуштер с тониками «ля»¹ и «до»¹. Звукоряд Шуштер с тоникой ля не имеет двух нижних ступеней, а звукоряд с тоникой до – двух верхних ступеней. Присоединив недостающие ступени как снизу, так и сверху, получим нижеследующий звукоряд:



В вышеприведенном примере, исключив повторение ступеней «ми» и «фа», получим следующий сложный звукоряд лада Хумаюн:



В приведенном звукоряде произошло перемещение тоник: ля заняло положение первой тоника, а до — второй. Ступени этого звукоряда должны рассматриваться как ступени звукорядов двух Шуштер с тониками ля и до первой октавы.

Все сказанное в соответствующей главе лада Шуштер относится и к ладу Хумаюн.

Каденционные особенности.

Полные и половинные каденции

Полная каденция обыкновенно завершается остановкой на нижней кварте («соль») второй тоника («до»), но

существует и другой прием концовки: после остановки на упомянутой нижней кварте каденция продолжается и завершается остановкой на второй ступени звукоряда второго Шуштер («фа»). Следует отметить, что часто мелодия в ладе Хумаюн начинается с этой ступени.

Сочинение мелодий в ладе Хумаюн

При сочинении мелодий в ладе Хумаюн следует придерживаться тех правил, которые указаны в соответствующем разделе в ладе Шуштер. Обыкновенно первое предложение (или первый период) сочиняется в первом Шуштер, ответное предложение – во втором. При переходе из одного Шуштер в другой вводный тон тоники первого Шуштер и нижняя терция тоники второго Шуштер оказываются энгармонически равными.

Ниже приводим пример первого раздела лада Хумаюн, носящего название «Майе Хумаюн»:



Далее следует раздел под названием «Тэркиб» (как в ладе Шуштер), относящийся ко второму Шуштер с майэ-

тонику «до». Правила образования первого предложения «Тэркиб» такие же, как в разделе «Тэркиб» лада Шуштер, ответное же предложение требует остановки на майэ-тонике первого Шуштер:

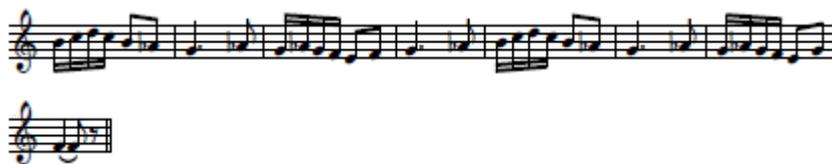


К этому примеру следует присоединить ответное предложение «Майе-Хумаюн» с остановкой на второй ступени звукоряда второго Шуштер:



Пример сочинения музыки в ладе Хумаюн:





Этим исчерпывается сочинение музыки в ладе «Хумаюн».

*

*

*

Лад Хумаюн II вида

В азербайджанском музыковедении лад Хумаюн всегда был в центре внимания. Как мы знаем, лад Хумаюн, который является одним из основных мугамов, впервые исследовал и разработал У.Гаджибейли в своей научной работе. Его студент, М.Исмаилов сыграл особую роль в развитии народной музыкальной теории. Как достойный продолжатель научного наследия У.Гаджибекова, он известен своими научными работами в области ладовой теории. Исходя из ладовой теории своего наставника, усовершенствовав его научную теорию о азербайджанских ладах, М.Исмаилов создал лад, схожий с мугамом «Хумаюн», который используется в современном исполнительстве. А в сущности это не совсем новый лад. Он основан на ладе Шуштер, который существует в ладовой теории У.Гаджибекова. Разница только в том, что если у У.Гаджибейли лад Хумаюн состоит из двух ладов Шуштер, то М.Исмаилов заявляет, что основа лада Шуштер полностью приемлема для лада Хумаюн и научно обосновывает это заявление. Если теоретический основной лад Хумаюн отвечал всем требованиям, то практический лад Хумаюн II вида был более целесообразным. Сам У.Гаджибейли в своей научной работе отождествлял лады Шуштер и Хумаюн. Он при создании основного лада Хумаюн пишет: «этот звукоряд представляет собой неполный звукоряд двух Шуштер с тониками «ля¹» и «до²»³⁵. Потом,

³⁵ Гаджибеков У.А. «Основы Азербайджанской народной музыки» Баку, Язычы, 1985 стр.109

говоря о других особенностях основного лада Хумаюн, он отмечает: «все сказанное в соответствующей главе лада Шуштер относится и к ладу Хумаюн»³⁶.

Кроме этого, выдающийся ученый-композитор, характеризуя каждый мугам по своему эстетико-психологическому порядку, отмечал, что оба мугама (Шуштер и Хумаюн) вызывают чувство глубокой печали и указал, что этих чувств печали в мугаме Хумаюн еще больше.

Как продолжение всех этих научных основ, в одном из научных очерков, ученый М.Исмаилов, исследовав опорные ступени ладов Шуштер и Хумаюн, отмечает: «опорные ступени лада Шуштер можно встретить и в ладе Хумаюн. Но, наоборот, II и IV ступеней, которые характеризуют лад Хумаюн, нет в ладе Шуштер»³⁷. Исходя из этого, ученый делает такой вывод: «Можно мыслить так, что, видимо, это связано с зарождением этих мугамов. Вернее, как самостоятельный мугам, сначала существовал Шуштер, а потом, как развитый вариант, распространился мугам Хумаюн».³⁸

Основываясь на том, что в современных мугамных программах все разделы мугама Шуштер имеются в составе мугама Хумаюн и имеют схожие особенности, на которые

³⁶ Гаджибеков У.А. «Основы Азербайджанской народной музыки» Баку, Язычы, 1985 стр.109

³⁷ İsmayılov M.C - Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi – metodik oçerklər. Bakı . Elm 1991 стр.29

³⁸ İsmayılov M.C - Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi – metodik oçerklər. Bakı . Elm 1991 стр.28

указал великий ученый-композитор в двух этих мугамах, ученый-музыковед М.Исмаилов показал звукоряд лада Хумаюн II вида так же, как в ладе Шуштер. Все отличия ладов Хумаюн отмечаются при исследовании особенностей этих ладов. При анализе лада Хумаюн II вида мы основывались на научных мыслях М.Исмаилова.

Теоретические основы лада Хумаюн II вида

Все мелодии, связанные с мугамом «Хумаюн», и сам мугам основываются на ладе Хумаюн II вида. Лад Хумаюн II вида также, и как лад Шуштер, образуется соединением раздельно двух равных уменьшенных тетрахордов по формуле $0,5t+1t+0,5t$. Он состоит из 8 ступеней и IV является майэ-тоникой. В этом соединении интервал между тетрахордами составляет увеличенную секунду. Если в ладе Шуштер IV ступень является майэ, а III ступень завершающим тоном, то в ладе Хумаюн II вида IV ступень-это характерный тон, а II ступень майэ:



Как и лад Шуштер, лад Хумаюн II вида тоже является ладом со строем чистых квинт. Здесь последовательно чередуется четыре чистые квинты.



Функции ступеней в ладе Хумаюн II вида

Функции ступеней лада Хумаюн II вида не были определены М.Исмаиловым. Поэтому они были написаны нами, учитывая все основные принципы азербайджанских ладов. Эти определения соответствуют исполнительским особенностям мугама «Хумаюн».

В ладе Хумаюн II вида функциональные обязанности ступеней определяются по отношению к майэ-тоники и основному тону.

- I ступень – Нижний вводный тон майэ-тоники
- II ступень – Майэ-тоника
- III ступень – Завершающий тон
- IV ступень – Характерный тон
- V ступень – Нижний вводный тон основного тона
- VI ступень – Основной тон
- VII ступень – Верхний вводный тон основного тона
- VIII ступень – Верхняя медианта основного тона

Каденционные особенности. Полные и половинные каденции

В отличие от лада Шуштер, полные каденции мелодии, построенные в ладе Хумаюн II вида, образуются путем мелодического движения вокруг майэ-тоники и завершении на ней. В полных каденциях мелодическое движение и подход к майэ должны быть осуществлены с помощью соседних ступеней поступенно сверху, снизу и путем скачков. То есть, к майэ-тонике можно поступенно подойти сверху и снизу. Во многих случаях звучание характерного тона перед майэ-тоникой является важным фактором. Кроме этого, скачок от майэ-тоники к характерному тону считается одним из характерных свойств при полной каденции в ладе Хумаюн II вида. Полные каденции должны звучать после звукоряда лада.



Для образования половинных каденций характерно завершение мелодий на III, IV, VI, VII ступенях лада. При звучании половинных каденции мелодия должна поступенно подойти к этим ступеням сверху или снизу:



Опорные ступени

Из восьми ступеней лада Хумаюн пять считаются опорными.

II ступень – Майэ-тоника

III ступень – Завершающий тон

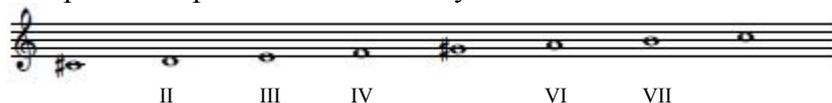
IV ступень – Характерный тон

VI ступень – Основной тон

VII ступень – Верхний вводный тон основного тона

Например, в ладе Хумаюн II вида с майэ «ре»¹, ступени «ми»¹, «фа»¹, «ля»¹, «си»¹ являются опорными. Все народные музыкальные примеры (песни, танцы, тэснифы, ренги, мугамы) и внутренние части (фразы, предложения, разделы) образуются при мелодическом движении вокруг этих опорных ступеней и завершении на них.

Как мы уже отметили, каждая опорная ступень связана с одним разделом мугамов и эти разделы играют большую роль при образовании этих ступеней. В ладе Хумаюн II вида II и IV ступени характерны для раздела «Майе Хумаюн». При звучании мелодическое движение в начале раздела построено на IV ступени, а завершение происходит на II ступени. Для раздела «Шуштер» мугама «Хумаюн» свойственны III и VI ступени. В отдельности VI ступень характерна для раздела «Фейли», а VI и VII ступени для раздела «Тэркиб». Здесь тоже, если начало мелодии построено вокруг VII ступени, то завершение происходит на VI ступени.



Альтерация и хроматизм

Как в ладе Шуштер, так и в Хумаюне II вида существует единственная альтерация, которая согласует неравномерно темперированный звук к равномерной темперации. В обоих ладах подвергается альтерации IV ступень и это находит свое подтверждение в народной музыке и в композиторских произведениях.

В альтерированном ладе Хумаюн II вида привлекает внимание еще одна особенность. В этом альтерированном ладе в результате развития мелодической линии, в каком-то промежутке времени основной тон (в ладе шуштер майэ-тоника) при альтерации перемещается на малую терцию вниз. Если принять эту альтерационную ступень за основной тон и построить второй лад, то будут сопоставляться два лада Шуштер в соотношении малой терции. Такое сопоставление двух ладов Шуштер мы встречаем и в основном ладе Хумаюн, который составил У.Гаджибейли. Здесь разница только в том, что эти лады поменялись местами. То есть, если в основном ладе Хумаюн первый лад Шуштер является с майэ-тоникой «ля»¹, а второй с майэ-тоникой «до»² (здесь второй лад находится от первого на малой терции выше), то в ладе Хумаюн II вида второй лад в отношении с первым находится на малую терцию ниже.

Основной лад Хумаюн при майэ-тоники «ля»¹-«до»²:



- 5.Тэркиб — промежуточный лад Тэркиб при майэ-тонике «фа»¹
- 6.Уззал — лад Сегах при майэ-тонике «ля»¹
- 7.Мэснэви — лад Шуштер при майэ-тонике «до»¹
- 8.Каденция — лад Хумаюн II вида при майе-тонике «си бемоль»^М

Допускаемые скачки и направления движений ступеней лада

Все ступени звукоряда лада Хумаюн II вида находятся в подчиненном положении по отношению к тонике и основному тону. Значение функций этих ступеней сводится к тому, чтобы «обслуживать» тонику и сильнее оттенять ее доминирующее положение в мелодии. Поэтому скачки разрешаются не со всех ступеней. У каждого лада есть своеобразные скачки, которые вытекают из мелодических особенностей каждого одноименного мугама, к которому относится этот лад. Например, терцовый скачок с майэ-тоники на характерный тон («ре-фа») создает основную характерную интонацию мугама. Квартовый же скачок от III ступени (завершающий тон) на VI (основной тон), («ми-ля») тоже является характерным для мугама. Другие скачки не разрешаются.

I ступень – от этой ступени допускается скачок на завершающий тон

II ступень – от этой ступени допускается скачок только на характерный тон

III ступень – от этой ступени допускаются скачки на основной тон и на верхний вводный тон основного тона.

IV ступень – от этой ступени допускаются скачки: вверх – на основной тон, вниз – на майэ-тоники

V ступень – от этой ступени допускаются скачки: вверх – на верхний вводный тон основного тона, вниз на завершающий тон.

VI ступень – от этой ступени допускаются скачки на верхнюю медианту основного тона, на характерный тон и на завершающий тон.

VII ступень – от этой ступени допускаются скачки на нижний вводный тон основного тона и на завершающий тон.

VIII ступень – от этой ступени допускается скачок вниз на основной тон.

Сочинение мелодий в ладе Хумаюн II вида

Правила сочинения мелодий в ладе Хумаюн II вида не были указаны М.Исмаиловым. Поэтому они написаны нами. При сочинении мелодий следует придерживаться тех же правил, которые указаны в соответствующих разделах в предыдущих ладах. Отмеченные разделы здесь те же, которые указаны в ладе основного Хумаюна.

Ниже приводится пример первого раздела мугама

Хумаюн, под названием «Майе Хумаюн». «Майе Хумаюн» требует, чтобы первая фраза в начале второго такта закончилась на характерном тоне, а ответная фраза в начале четвертого такта закончившись на том же тоне, образовала половинную каденцию.

Начальная фраза ответного предложения в начале шестого такта оканчивается на характерном тоне и образует вновь половинную каденцию. А в начале восьмого такта вторая фраза закончивается на майэ-тонике и образует полную каденцию. После этого предложение требует повторения в точности или в варьированном виде:



Далее следует отдел под названием «Шуштер». «Шуштер» требует, чтобы первая фраза закончилась в начале второго такта на завершающем тоне, ответная же фраза в начале четвертого такта – на основном тоне, образуя половинную каденцию. Ответное предложение в начале восьмого такта заканчивается на завершающем тоне, образуя как бы половинную каденцию, и требует повторения в точности или в варьированном виде:



Далее следует отдел под названием «Тэркиб». Первая фраза «Тэркиб» обыкновенно начинается с основного тона. Окончание первой фразы в начале второго такта допускает остановку на той же ступени, а также на верхнем тоне основного тона. Ответная фраза в начале четвертого такта обязательно оканчивается на верхнем тоне основного тона. Если первая фраза второго предложения заканчивается на этой ступени, то завершение предложения должно быть на основном тоне. При этом можно расширить диапазон. То есть, допускается мелодическое движение до октавы завершающего тона.

К этому предложению, как вариантное дополнение следует приписать ответное предложение раздела «Шуштер». Для возвращения к разделу «Майэ Хумаюн» надо после ответного предложения «Шуштер», в вариационном виде повторить ответное предложение «Майэ Хумаюн»:



Пример полного сочинения в ладе «Хумаюн» II вида:



Этим исчерпывается сочинение музыки в ладе Хумаюн II вида.

Музыкальные примеры в ладе Хумаюн.

Произведения азербайджанских композиторов

У.Гаджибейли: опера «Лейли и Меджнун» – II картина.
Оркестровый эпизод

Фикрет Амиров: опера «Севиль» – ария Севиль

Кара Караев: балет «Йедди гёзэл» – танец Иранской красавицы

Ариф Меликов: балет «Легенда о любви» – адажио Фархада и Ширин, Монолог Мэхмэнэбану, Танец турецких девушек

Джахангир Джахангиров: вокально-симф. поэма «Аразын о тайында»

Тофик Бакыханов: симф. мугам «Хумаюн»

*

*

*

Побочные лады

Кроме ладов, которые имеют строгие правила построения, существуют лады, которые являются основой некоторых мугамов и мугамных разделов. О таких побочных ладах У.Гаджибейли написал в своей научной работе. Побочные лады отличаются от основных ладов по нескольким признакам. Сам У.Гаджибеков так характеризует побочные лады: «Лады, звукоряды которых образуются от соединения неравных тетрахордов, называются побочными ладами»³⁹. То есть, если основные лады образуются при соединении однородных тетрахордов, то строение тетрахордов побочных ладов разное. Кроме этого, если в звукоряде основных ладов условие консеквентности считается обязательным, то в побочных ладах нет такой особенности.

Профессор Дж.Гасанова, исследуя рукописи У.Гаджибейли в области ладовой теории, пишет: «Узеирбек кроме побочных ладов, которые нам известны, отмечает также названия таких ладов, как «Зэмин харэ», «Баяты гаджар», «Шури шахназ», «Рахаб», «Шикэстэ», «Хиджаз», «Баяты кюрд», «Мухалиф»⁴⁰.

³⁹ Гаджибеков У.А. «Основы Азербайджанской народной музыки» Баку, Язычы, 1985 стр.112

⁴⁰ Нәсəнова С.İ - Azərbaycan musiqisinin məqamları Bakı. Elm və təhsil 2012 стр.143

Если ладовая основа каждого мугама или его раздела отличается от семи основных ладов, то его можно отметить как побочный лад. Те лады, которые основаны на внутренних разделах мугамов, ученый-музыковед Р.Зохранов называет «промежуточными». По этому вопросу профессор Дж.Гасанова делает интересный вывод: «По сути, те звукоряды, которые определил У.Гаджибейли как побочные макамы и промежуточные макамы, выявленные Р.Зохрановым, являются понятиями со схожими особенностями. Так как, если основные макамы являются основами дэстгахов, то побочные или промежуточные макамы являются макамной основой конкретного раздела в составе дэстгаха»⁴¹.

При более близком знакомстве с народной музыкой, кроме перечисленных звукорядов можно отметить и некоторые звукоряды, которые подходят к другим мугамам и разделам. Образование и утверждение звукорядов таких ладов, как «Дэшти», «Бэстэ нигар», «Чобан баяты», «Тэркиб», будет способствовать обогащению азербайджанской ладовой теории. Потому что насыщенность азербайджанской народной музыки дает основу для разнообразия ладов.

Побочные лады, которые отмечены в труде У.Гаджибейли, следующие:

- 1) лад Чаргах II вида.
- 2) Шахназ
- 3) Сарэндж

⁴¹ Həsənova S.İ. - Ü.Nacıbəylinin yaradıcılığında milli musiqinin nəzəri əsasları Bakı. Mars-print. 2009 c.81

По выводам М.Исмайлова, «упомянутые три побочных ладов, несмотря на самостоятельности по строению, являются альтерированными видами ладов Раст, Шур, Сегах и Чаргах».⁴²

*

*

*

⁴² İsmayılov M.C - Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi – metodik oçerklər. Bakı . Elm 1991 стр.47

Лад Чаргах II вида. Теоретические основы

Этот лад образуется при соединении вторым способом (смежное соединение) тетракордов с увеличенной секундой, построенных по формуле $0.5\text{т}+1.5\text{т}+0.5\text{т}$ и основным, построенным по формуле $1\text{т}+1\text{т}+0.5\text{т}$. Чтобы звукоряд был полным, второй тетракорд надо повторять на октаву ниже. В одиннадцатиступенном ладе Чаргах II вида IV ступень является майэ-тоникой.

При сравнении лада Чаргах II вида с основным ладом Чаргах, во II виде можно заметить только повышение на полутон II и IX ступеней, которые можно встретить в альтерированном звукоряде основного лада Чаргах.

Лад Чаргах II вида при майэ-тоники «до»¹:

Майэ-тоника

Альтерированный основной лад Чаргах при майэ-тоники «до»:

Майэ-тоника

При анализе лада Чаргах II вида, другие заглавия, как:
Функции ступеней
Полные и половинные каденции
Опорные ступени
Альтерация и хроматизм
Возможные скачки
Правила сочинения музыки – такие, как в основном

ладе Чаргах. Поэтому нет необходимости вновь упоминать эти особенности.

Ниже приводим примерное сочинение в ладе «Чаргах» второго вида со всеми отделами:

The image displays a musical score for the 'Chargakh' mode, second type, consisting of 14 staves of music. The score is written in a single system with 14 staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The music is composed of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. There are two first endings marked with '1' and two second endings marked with '2'. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.



*

*

*

Лад Шахназ. Теоретические основы

Одним из побочных ладов азербайджанской музыки является Шахназ. Звукоряд этого лада образуется при соединении вторым способом (смежное соединение) основного тетра хорда, построенного по формуле $1т+1т+0.5т$ и с увеличенной секундой, построенного по формуле $0.5т+1.5т+0.5т$. Звукоряд лада Шахназ состоит из восьми ступеней, из которых IV является майэ-тоникой.

По звукоряду лад Шахназ идентичен с гармоническим мажором. Они отличаются только по тонике-майэ. Если в гармоническом виде мажора тоникой, как обычно, является I ступень, то в ладе Шахназ это IV.

Лад Шахназ при майэ-тоники «фа»¹



Майэ-тоника

Функции ступеней в ладе Шахназ

У.Гаджибейли отмечает: «Ладовые функции ступеней звукоряда лада «Шахназ» находятся в зависимости от основного тона, который в этом звукоряде образует первую

ступень. Тоникой лада «Шахназ» могут служить все ступени нижнего тетра хорда»⁴³. Если мы первую ступень в ладе Шахназ при майэ «фа¹» будем принимать за основной тон, то здесь заметим сходство с альтерированным ладом Раст при майэ-тонике «до¹», с альтерированным ладом Шур при майэ-тонике «ре¹» и с альтерированным ладом Сегах при майэ-тонике «ми¹»:

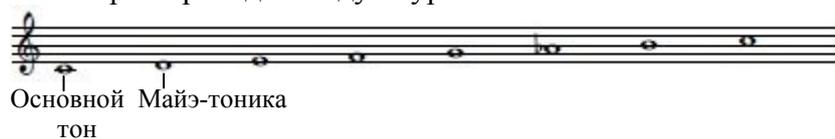
Лад Шахназ:



При переходе к ладу Сегах:



При переходе к ладу Шур:



При переходе к ладу Раст:



⁴³Гаджибеков У.А. «Основы Азербайджанской народной музыки»
Баку, Язычы, 1985 стр.118



Основной тон и майэ-тоника

Основным тоном у каждого из вышеуказанных ладов является первая ступень лада Шахназ. Если вспомнить альтерацию ступеней ладов Раст, Шур и Сегах, то у каждого из трех ладов звуки «ля» и «си бемоль», которые являются натуральными, подвергаются альтерации. В ладе Сегах при майэ-тоникой «ми», VII ступень понижается на полутон, а VIII повышается («ля бемоль» - «си бекарь» соответствует к разделу «Забул»), в ладе Шур при майэ-тонике «ре», VII ступень понижается на полутон, а IX повышается («ля бемоль» - «си бекар» соответствует к разделу «Шур-шахназ»), в ладе Раст при майэ-тонике «до», IX ступень понижается на полутон, а X повышается («ля бемоль» - «си бекарь» соответствует к разделу «Вилайэти»). Эти альтерации приводят к образованию новых разделов с отличающимися ладовыми основами в каждом из этих одноименных мугамов. В мугаме «Сегах», в разделе «Забул», в мугаме «Шур» в разделе «Шур шахназ» и в мугаме «Раст» в разделе «Вилайэти» ступени «ля бемоль-си бекар» являются основными характерными ступенями этих разделов. Раздел «Майэ шахназ» в мугаме «Шахназ» при майэ «ля», можно отнести к ним же. Интересно то, что мугамы, к которым относятся эти разделы, даже если отличаются по всем параметрам друг от друга, то ладовая основа у них одинакова. Именно по этой причине в ладе Шахназ тоникой могут служить I, II, III и IV ступени.

Продолжатель ладовой теории У.Гаджибекова, профессор М.Исмаилов при исследовании особенностей

ладов определил функциональные обязанности ступеней лада Шахназ:

- I ступень – нижняя кварта майэ-тоники
- II ступень – нижняя медианта майэ-тоники
- III ступень – нижний вводный тон майэ-тоники
- IV ступень – майэ-тоника.
- V ступень – верхний вводный тон майэ-тоники
- VI ступень – верхняя медианта майэ-тоники
- VII ступень – нижний вводный тон квинты майэ-тоники
- VIII ступень – квинта майэ-тоники

Здесь, как и в ладах Раст и Баяты шираз, IV ступень является майэ-тоникой и притягивает к себе остальные ступени. М.Исмаилов определил функции ступеней не только лада Шахназ, у которого майэ-тоникой является IV ступень. Также, приняв каждую ступень нижнего тетра хорда лада за майэ-тонику, он определил функциональные обязанности каждого лада. Он пишет: «Если в ладе Шахназ III ступень будет иметь функцию майэ-тоники, то в этом случае весь звукоряд будет принадлежать ладу Сегах, который ниже на малую секунду. При этом у каждой ступени будут такие функции:

I ступень приравнивается к II ступени лада Сегах и будет иметь функцию основного тона

II ступень приравнивается к III ступени лада Сегах и будет иметь функцию «натурального» нижнего вводного тона майэ-тоники

III ступень приравнивается к IV ступени лада Сегах и будет иметь функцию майэ-тоники

IV ступень приравнивается к V ступени лада Сегах и будет иметь функцию верхнего вводного тона майэ-тоники

V степень приравнивается к VI ступени лада Сегах и будет иметь функцию квинты основного тона

VI степень приравнивается к VII ступени лада Сегах и будет иметь функцию верхнего вводного тона квинты

VII степень приравнивается к VIII повышенной ступени лада Сегах и будет иметь функцию нижнего вводного тона основного тона (октава выше)

VIII степень приравнивается к IX ступени лада Сегах и будет иметь функцию октавы основного тона

В таком порядке, в ладе Шахназ II степень будет иметь обязанности майэ-тоники, в этом случае весь звукоряд будет принадлежать ладу Шур, который ниже на малую терцию. При этом у каждой ступени будут такие функции:

I степень приравнивается к III ступени лада Шур и будет иметь функцию основного тона

II степень приравнивается к IV ступени лада Шур и будет иметь функцию майэ-тоники

III степень приравнивается к V ступени лада Шур и будет иметь функцию верхнего вводного тона майэ-тоники

IV степень приравнивается к VI ступени лада Шур и будет иметь функцию верхний медианты майэ-тоники

V степень приравнивается к VII ступени лада Шур и будет иметь функцию кварты майэ-тоники

VI степень приравнивается к пониженной VIII ступени лада Шур и будет иметь функцию уменьшенной квинты майэ-тоники

VII степень приравнивается к IX повышенной ступени лада Шур и будет иметь функцию сексты майэ-тоники

VIII степень приравнивается к X ступени лада Шур и будет иметь функцию предельного тона.

И, наконец, в ладе Шахназ I ступень будет иметь функцию майэ-тоники. В этом случае весь звукоряд будет принадлежать ладу Раст, который ниже на чистую кварту. При этом у каждой ступени будут следующие функции:

I ступень приравнивается к IV ступени лада Раст и будет иметь функцию майэ-тоники

II ступень приравнивается к V ступени лада Раст и будет иметь функцию верхнего вводного тона майэ-тоники

III ступень приравнивается к VI ступени лада Раст и будет иметь функцию терции майэ-тоники

IV ступень приравнивается к VII ступени лада Раст и будет иметь функцию верхней кварты майэ-тоники

V ступень приравнивается к VIII ступени лада Раст и будет иметь функцию квинты майэ-тоники

VI ступень приравнивается к пониженной IX ступени лада Раст и будет иметь функцию уменьшенного верхнего вводного тона квинты майэ-тоники

VII ступень приравнивается к X повышенной ступени лада Раст и будет иметь функцию нижнего вводного тона октавы майэ-тоники

VIII ступень приравнивается к высокой IV ступени лада Раст и будет иметь функцию октавы основного тона»⁴⁴.

Еще одна особенность лада Шахназ в том, что значение V ступени важно как майэ-тоника. Потому что в народных музыкальных примерах мелодия определяется вокруг этой

⁴⁴ İsmayılov M.C - Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi – metodik oçerklər. Bakı . Elm 1991 str.42

ступени и завершении на ней. Только в каденциях утверждается майэ-тоника.

Сам лад Шахназ имеет много похожих особенностей с ладами Раст, Шур и Сегах, с которыми он связан. Имея общую ладовую основу с аналогичными разделами этих ладов, в ладе Шахназ можно делать каденцию на любой ступени первого тетра хорда и этим добиться переменных ладов. М.Исмаилов так объясняет этот факт: «Сходство макама и мугама Шахназ с макамами Раст, Шур и Сегах по вышеуказанным отношениям, роднит эти лады и мугамы между собой – словно они вставляются в положение параллельных макамов. И в результате этого сопоставляются такие макамы и мугамы, как Шур («Шур шахназ»), Сегах («Забул»), Раст («Вилайэти»), у которых имеется возможность перехода с одного на другой»⁴⁵.

При переходе на лад Раст верхний вводный тон майэ-тоники лада Шахназ (V ступень) отождествляется с опорной ступенью, которая характеризует раздел «Вилайэти» в ладе Раст (VIII ступень). По мелодике разделы «Шахназ» и «Вилайэти» очень схожи. Основная разница в том, что если в разделе «Вилайэти» мелодическая линия проходит вокруг опорной ступени (звук «соль») и полная каденция тоже завершается там, то в «Шахназе» если мелодия образуется вокруг верхнего вводного тона (звук «соль»), то полная каденция происходит на ступени майэ-тоники (звук «фа»).

⁴⁵ İsmayılov M.C - Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi – metodik oçerklər. Bakı . Elm 1991 str.43

Полные и половинные каденции

Полные и половинные каденции в ладе Шахназ, те же, что и в ладах «Раст», «Шур» и «Сегях», с которыми полностью совпадают.

Сочинение мелодий в ладе «Шахназ»

С изменениями в строении предложений и в некоторых терминах правила сочинений мелодии преподносятся так, как и есть в научной работе У.Гаджибейли.

При сочинении мелодий первая фраза в начале второго такта заканчивается на квинте основного тона. На той же ступени в начале четвертого такта заканчивается ответная фраза. Первое предложение требует повторения. Ответное предложение в начале восьмого такта заканчивается на одной из ступеней первого тетра хорда:



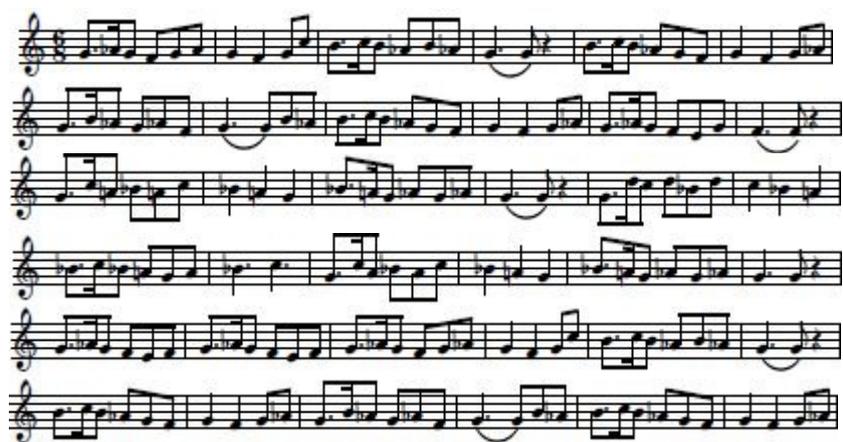
Следующий отдел представляет собой «Майе Шур», опирающийся на верхний тон майэ-тоники «соль». Но при этом шестая ступень звукоряда повышается, а седьмая понижается на полтона, как этого требует «Шур». В этом случае шестая ступень занимает положение верхнего вводного тона «Шур» и понижается в соответствующих случаях:



При окончании каденции на нижней медианте майэ-тоники шестая ступень звукоряда освобождается от понижения (как квинта тоники «Шур»):



Полное примерное сочинение в ладе «Шахназ»:



Лад Сарендж. Теоретические основы

Название лада Сарендж присвоено в соответствии с мугамом «Сарендж». В современном виде этот мугам выступает не как самостоятельный, а как раздел, который входит в состав мугама «Шур». Этот раздел основывается на ладе Сегах. Лад Сарендж образуется соединением II способа (смежное соединение) тетрахорда с увеличенной секундой, построенного по формуле $0.5\text{т}+1.5\text{т}+0.5\text{т}$ и основного тетрахорда, построенного по формуле $1\text{т}+1\text{т}+0.5\text{т}$. Звукоряд лада Сарендж сходится со звукорядом лада Сегах. Отличается от него тем, что здесь III ступень повышена на полтона и отсутствуют последние две ступени, которые есть в ладе Сегах:

Звукоряд лада Сарендж при майэ-тоники «ми»¹:



Звукоряд альтерированного лада Сегах при майэ-тоники «ми»¹:



В ладе Сегах альтерации подвергается и III ступень. Поэтому лад Сарендж можно принять как альтерированный вариант лада Сегах.

При анализе лада Сарендж другие заглавия, как:

Функции ступеней
Полные и половинные каденции
Опорные ступени
Альтерация и хроматизм
Возможные скачки

Правила сочинения музыки — такие же, как в основном ладе Сегах. Поэтому не было необходимости вновь упоминать эти особенности.

Примерное сочинение, написанное в ладе «Сарэндж»:



*

*

*

Заключение

Великий ученый-композитор, создатель первой оперы на Востоке У.Гаджибейли своими научно-теоретическими трудами основал азербайджанское музыковедение. Его музыка имеет большое значение для восточной культуры. Подобно опере «Лейли и Меджнун», которая принята как первая опера на Востоке, так же «Основы азербайджанской народной музыки» в свое время выступала как единственная ладовая теория, которая согласовала восточную музыкальную систему с европейской музыкальной системой. Именно эта ладовая теория способствовала возникновению первых композиторских произведений в профессиональной музыкальной истории народов, которые основаны на Восточной музыкальной системе. В этом смысле первопроходец, У.Гаджибейли писал: «Для меня, как композитора, моя работа по изучению основ азербайджанской народной музыки имела то практическое значение, что я сумел написать целую оперу «Кероглу»⁴⁶. Великий русский музыковед В.М.Беляев характеризует этот научный труд таким образом: "Учитывая ваши заметки про азербайджанскую звуковую систему и ее отличие от темперированной системы, мое знакомство с вашим трудом, в котором все лады показаны в темперационном строе, привело к тому, что этот способ весьма законен и

⁴⁶ Гаджибеков У.А. «Основы Азербайджанской народной музыки» Баку, Язычы, 1985 стр.12

практичен»⁴⁷.

Кроме этого, такие известные представители азербайджанского музыковедения, как М.Исмаилов, Р.Зохрабов, Е.Аббасова, З.Сафарова, Р.Мамедова, Дж.Гасанова, Т.Керимова, Дж.Махмудова, подойдя к этой теме с разных сторон, написали очень много трудов, в которых говорится о роли и важности этой научной работы в профессиональной Восточной музыке.

Научная работа «Основы азербайджанской народной музыки» У.Гаджибейли уже несколько десятилетий используется в учебном процессе. Ее изучают не только будущие композиторы и музыковеды, но также студенты, которые учатся по другим специальностям в высших и средних музыкальных учебных заведениях. Несмотря на то, что этот научно-теоретический труд уже много лет включен как предмет в учебных программах, не было учебного пособия по этой дисциплине. Впервые М.Исмаилов – продолжатель научной теории У.Гаджибекова, хотя написал учебное пособие по преподаванию этого предмета, но не успел его завершить и оно осталось в рукописи. Только потом, в 2012 году вышло учебное пособие для студентов высших учебных заведений, написанное доктором наук по искусствоведению профессором Бакинской музыкальной Академии Дж.Гасановой и оно является единственным. Наша работа была основана сначала на основных пунктах ладовой теории У.Гаджибейли, потом на новых научных взглядах

⁴⁷ Абдулалиев А.А. – Ценный документ про научно-творческим связям У.Гаджибейли и В.Беляева. журнал «Мусиги дунясы» №3-4, 2007.

М.Исмаилова – достойного продолжателя научного наследия У.Гаджибейли. А также в этом учебном пособии упомянуты работы многих известных азербайджанских музыковедов, написанные в этой области. Автор настоящего учебного пособия дополнил научные положения перечисленных авторов собственными научными изысканиями и соображениями. Это учебное пособие предназначено для музыкальных колледжей и отличается простотой своей изложения, доступного восприятию учащихся.

В нашей работе впервые раскрываются особенности неравномерной темперации, которая встречается в нашей народной музыке. Здесь отмечаются некоторые мысли У.Гаджибейли о необходимости совмещения неравномерной темперации с европейской музыкальной системой, которые высказывались во многих научных работах и статьях, посвященных азербайджанской музыке.

Наряду с высказыванием новых, интересных предположений о структурных особенностях лада Хумаюн, впервые нами были определены функции ступеней лада Хумаюн II вида, были указаны правила сочинений мелодий в этом ладе и предоставлены образцы сочинений мелодии в ладе Хумаюн II вида.

Вместе с особенностями семи основных и трех побочных ладов, которые являются основами азербайджанской народной музыки, также разъясняется значение названия каждого мугама и предоставляются сведения о них. Такие сведения будут способствовать правильному пониманию студентам и терминов «мугам» и «макам» (лад).

Говоря об особенностях каденций азербайджанских ладов, мы проанализировали сходство этих каденций с каденциями, которые используются в мировой музыкальной теории. На основании этого анализа нами сделан следующий вывод: азербайджанская народная музыка в основном одnogолосная и аккорды не играют основной роли в образовании народных мелодий. Поэтому виды каденции, которые вытекают из этой аккордовой системы европейской гармонии, не могут быть приемлемы для наших ладов.

Также нами раскрывается сущность термина «опорная ступень», которая впервые введена в азербайджанское музыковедение профессором М.Исмаиловым и отмечается важность опорных ступеней в азербайджанских ладах. При анализе каждого лада впервые отмечаются мугамы, на которых основаны лады и тонические высоты разделов. Кроме этого, указываются лады, на которых основан каждый раздел мугама. С помощью этих особенностей разделов можно модулировать из одного лада в другой.

В нашей работе перечисляются причины возникновения альтерации и хроматизмов в азербайджанских ладах и впервые говорится об альтерациях, которые возникли при устранении несоответствия при игре народных мелодий на инструментах с равномерной темперацией (в ладах Раст, Шур, Шуштэр, Чаргах, Баяты Шираз, Хумаюн). Кроме этого, при сравнении лада Баяты Шираз и гармонического минора разъясняется еще одна особенность, которая является отличающимся фактором азербайджанских ладов от других.

В конце темы, где характеризуется каждый азербайджанский лад, перечисляются образцы народных мелодий и композиторских произведений, которые основаны на этом ладе. Кроме этого, для изучения и запоминания

музыкальных примеров рекомендуется использовать в соответствии с каждым ладом другие учебные пособия, в виде аудио и видео образцов.

В завершение можно отметить, что азербайджанской ладовой теорией, основанной У.Гаджибейли, можно пользоваться не только в азербайджанской музыке, но и в профессиональной музыке некоторых восточных народов. Эта теория может быть использована и в мировой музыкальной практике, что дает нам основание, считать творчество Узеира Гаджибекова всемирным.

*

*

*

Литература:

1. Hacıbəyov Ü.Ə. — Azərbaycan xalq musiqisinin əsasları. Bakı.Yazıçı 1985. 151 s
2. Hacıbəyov Ü.Ə. — Seçilmiş əsərləri Bakı. Yazıçı. 1985 650 s
3. Həsənova C.İ. — Ü.Hacıbəylinin yaradıcılığında milli musiqinin nəzəri əsasları Bakı. Mars-print. 2009 320 s
4. Həsənova C.İ. — Azərbaycan musiqisinin məqamları Bakı.Elm və təhsil 2012. 231s
5. İsmayılov M.C. — Azərbaycan xalq musiqisinin məqam və muğam nəzəriyyəsinə dair elmi – metodik öçerklər. Bakı . Elm 1991. 117 s
6. İsmayılov M.C. — Azərbaycan xalq musiqisinin janrları Bakı. İşıq. 1984. 100 s
7. İsmayılov M.C. — Azərbaycan xalq məqamlarının qohumluq münasibəti haqqında АГК им. У. Гаджибекова. Ученые записки, серия XIII №9 Баку 1972 , 98 s
8. Zöhrabov R.F. — Muğam Bakı, Az.Dövlət nəşriyyatı. 1991 218 s
9. Zöhrabov R.F. — “Çahargah” muğam dəstgahının nəzəri əsasları. B. 2000, 130 s
10. Zöhrabov R.F. — “Rast” muğam dəstgahının nəzəri əsasları. B. 2002, 146 s
11. Гаджибеков У.А. — Основы азербайджанской народной музыки. Баку Язычы 1985 151 с
12. Гаджибеков У.А. — Об азербайджанской тюркской музыке Журнал «На рубеже Востока» № 3. 1929

Содержание:

Введение	3
Звуковая система азербайджанской музыки	9
Ладовая система азербайджанской музыки	13
Тетрахорды и их разновидности	17
Способы соединения тетрахордов	18
Азербайджанские мугамы.....	23
Основные лады. Лад Раст . Теоретические основы.....	26
Функции ступеней азербайджанских ладов	28
Функции ступеней в ладе Раст	28
Особенности каденции в азербайджанских ладах.....	29
Каденционные особенности лада Раст. Полные и половинные каденции	32
Опорные ступени азербайджанских ладов.....	33
Опорные ступени лада Раст	36
Альтерация и хроматизм в азербайджанских ладах.....	37
Альтерация и хроматизм в ладе Раст.....	41
Разделы мугама «Раст».....	42
Правила сочинения музыки в азербайджанских ладах ..	43
Допускаемые скачки и направления движений ступеней лада Раст	46
Сочинение мелодий в ладе Раст	48
Музыкальные примеры в ладе Раст	57
Лад Шур . Теоретические основы	59
Функции ступеней в ладе Шур.....	60
Каденционные особенности лада Шур. Полные и половинные каденции	61
Опорные ступени лада Шур	62
Альтерация и хроматизм в ладе Шур	64

Разделы мугама «Шур»	66
Допускаемые скачки и направления движений ступеней лада Шур	67
Сочинение мелодий в ладе Шур.....	69
Музыкальные примеры в ладе Шур.....	76
Лад Сегах. Теоретические основы	78
Функции ступеней в ладе Сегах	79
Каденционные особенности лада Сегах. Полные и половинные каденции	80
Опорные ступени лада Сегах.....	81
Альтерация и хроматизм в ладе Сегах.....	83
Разделы мугама «Сегах»	85
Допускаемые скачки и направления движений ступеней лада Сегах.....	85
Сочинение мелодий в ладе Сегах.....	87
Музыкальные примеры в ладе Сегах.....	90
Лад Шуштер. Теоретические основы.....	92
Функции ступеней в ладе Шуштер	94
Каденционные особенности лада Шуштер. Полные и половинные каденции	96
Опорные ступени лада Шуштер.....	97
Альтерация и хроматизм в ладе Шуштер.....	98
Разделы мугама «Шуштер».....	100
Допускаемые скачки и направления движений ступеней лада Шуштер.....	100
Сочинение мелодий в ладе Шуштер	101
Музыкальные примеры в ладе Шуштер	103
Лад Чаргах. Теоретические основы.....	105
Функции ступеней в ладе Чаргах	107

Каденционные особенности лада Чаргах. Полные и половинные каденции	108
Опорные ступени лада Чаргах.....	109
Альтерация и хроматизм в ладе Чаргах.....	111
Разделы мугама «Чаргах»	112
Допускаемые скачки и направления движений ступеней лада Чаргах.....	113
Сочинение мелодий в ладе Чаргах.....	115
Музыкальные примеры в ладе Чаргах.....	119
Лад Баяты шираз. Теоретические основы	121
Функции ступеней в ладе Баяты шираз.....	123
Каденционные особенности лада Баяты шираз. Полные и половинные каденции.....	123
Опорные ступени лада Баяты шираз.....	124
Альтерация и хроматизм в ладе Баяты шираз	127
Разделы мугама «Баяты шираз»	128
Допускаемые скачки и направления движений ступеней лада Баяты шираз	129
Сочинение мелодий в ладе Баяты шираз.....	130
Музыкальные примеры в ладе Баяты шираз.....	133
Виды лада Хумаюн	135
Лад Хумаюн. Теоретические основы.....	137
Допускаемые скачки и ладовые функции ступеней лада Хумаюн.....	137
Каденционные особенности лада Хумаюн. Полные и половинные каденции.....	138
Сочинение мелодий в ладе Хумаюн	139
Лад Хумаюн II вида.	142
Теоретические основы лада Хумаюн II вида	144
Функции ступеней в ладе Хумаюн II вида.....	145

Каденционные особенности лада Хумаюн II вида.	
Полные и половинные каденции.....	146
Опорные ступени лада Хумаюн II вида.....	147
Альтерация и хроматизм в ладе Хумаюн II вида.....	148
Разделы мугама «Хумаюн».....	149
Допускаемые скачки и направления движений ступеней лада Хумаюн II вида.....	150
Сочинение мелодий в ладе Хумаюн II вида.....	151
Музыкальные примеры в ладе Хумаюн II вида.....	154
Побочные лады	156
Лад Чаргах II вида . Теоретические основы	159
Лад Шахназ. Теоретические основы	162
Функции ступеней в ладе Шахназ.....	162
Полные и половинные каденции.....	169
Сочинение мелодий в ладе Шахназ	169
Лад Сарэндж. Теоретические основы.....	172
Заключение	174
Литература	179
Содержание	180