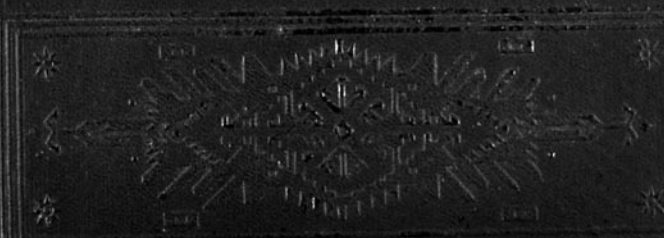




Узеир Гаджибеков



ОСНОВЫ
АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ
НАРОДНОЙ
МУЗЫКИ



*Посвящая XXV-летию установления
Советской власти
в Азербайджане*

А в т о р

УЗЕЙИР НАЧЫБЭЙОВ

78(47.924)

h 33

1957
316

АЗЭРБАЙЧАН
ХАЛГ МУСИГИСИНИН
ЭСАСЛАРЫ

Икинчи нәшри

4

АЗЭРБАЙЧАН ДӨВЛЭТ МУСИГИ НЭШРИЯТЫ
БАКЫ—1957

УЗЕЙИР ГАДЖИБЕКОВ

ОСНОВЫ
АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ
НАРОДНОЙ МУЗЫКИ

Второе издание

М. Ф. Ахундов адына
Азербайжан Республика
УМУМИ КИТАБХАНАСЫ

18180

1957

АЗЕРБАЙДЖАНСКОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
БАКУ—1957

Настоящая работа представляет собой научно-теоретическое исследование основ азербайджанской народной музыки и практическое руководство к сочинению музыки в азербайджанских ладах в народном стиле

ПРЕДИСЛОВИЕ

Изучение основ азербайджанской народной музыки имеет огромное значение не только для дальнейшего расцвета музыкального искусства Азербайджана, но и является одной из важных отраслей научно-исследовательской и музыкально-теоретической работы в области советского музыкознания.

Азербайджанская народная музыка понятна не только азербайджанцам, она доступна пониманию многих народов Советского Союза. Особенно она близка народам Закавказья и Закаспия. Поэтому работа в области изучения основных положений и закономерностей музыкального искусства азербайджанского народа приобретает весьма актуальное значение.

К работе по изучению основ азербайджанской народной музыки я приступил в 1925 году. За неимением какого-либо литературного материала, специальных трудов или каких-либо пособий, относящихся к выбранной мною теме, я должен был положиться исключительно на результаты моих личных наблюдений, тщательных исследований и глубокого анализа всех образцов и форм азербайджанской народной музыки.

В процессе своей многолетней работы, с целью проверки правильности моих выводов, я время от времени делал среди музыкантов и знатоков азербайджанской музыки доклады научно-дискуссионного характера; моей целью было вызвать оппонентов, которые убедили бы меня в неосновательности моих выводов и разбили бы мои доводы, приводимые в защиту разрешения той или иной проблемы касательно основных моментов азербайджанской музыки. Стройная система строгой консеквентности построения звукорядов азербайджанских ладов (квартовый строй, квинтовый строй, строй малых и больших секст), о которой я делал сообщения в своих докладах, некоторым из музыкантов казалась невероятной, искусственной, нарочито подведенной. Но я на примерах из образцов народной музыки доказывал правильность выдвинутых мною положений.

Желая проверить изложенные мною правила сочинения музыки в азербайджанских ладах (II часть этого труда), я предлагал композиторам сочинять мелодии в этих ладах, придерживаясь изложенных правил; написанные сочинения указывали на то, что изложенные мною правила уточнены до требуемых подробностей.

Все выводы и правила, изложенные в этом труде, являются результатом многократно проверенных исследований и анализов, требовавших углубленной работы в течение ряда лет.

Мой труд является теоретическим пособием для изучения основных положений азербайджанской народной музыки и творческой помощью для композиторов по сочинению музыки на основах азербайджанских ладов.

Как научный труд, я надеюсь, он обратит внимание деятелей музыкальной науки на следующие феномены:

- 1) квартальная, квинтовая и секстовая консеквентность в построении звукорядов;
- 2) происхождение увеличенной секунды;
- 3) новые виды тетракордов;
- 4) четыре способа соединения тетракордов.

Все вышезложенное, как я полагаю, представляет для науки о музыке известный интерес и может пролить свет на те проблемы в области изучения музыки древних народов, которые остаются нерешенными в виду отсутствия следов практической музыки, существовавшей у этих народов; вышеприведенные же положения являются прямыми выводами из практической музыки азербайджанского народа.

Для меня, как композитора, моя работа по изучению основ азербайджанской народной музыки имела то практическое значение, что я сумел написать целую оперу „Кёроглы“.

Строгие законы и правила, лежащие в основе музыкального искусства азербайджанского народа (которых я придерживался при написании своей оперы), не только не сдерживали порывы моих творческих замыслов, а наоборот, как крепкий фундамент, придавали мне больше смелости, широко охватывая бесконечный простор свободной творческой фантазии. Несмотря на сложность изложения и сложность музыкальной фактуры оперы „Кёроглы“, она более понятна для азербайджанского слушателя, чем некоторые произведения, обильно скопированные подлинными азербайджанскими народными напевами и мелодиями, ибо опера „Кёроглы“ написана на родном музыкальном языке народа.

То большое значение, которое уделяется опере „Кёроглы“ слушателями азербайджанцами, указывает на то, что национальный облик этой оперы не только не является изолирующей преградой, а, наоборот, еще ярче показывает ее интернациональное значение.

Узеир Гаджибеков

Баку, 1944 г.

ВВЕДЕНИЕ

Научно-теоретический анализ законов построения азербайджанских ладов и правил получения осмысленных мелодий, основанных на этих законах, требует специального изучения основных положений азербайджанской народной музыки. Эти основные положения касаются:

I. Звуковой системы.

II. Способов соединения тетракордов.

III. Правил построения звукорядов азербайджанских ладов.

IV. Правил образования азербайджанских ладов.

Без специального изучения вышеприведенных положений музыковеду будет трудно делать правильные научные выводы в области исследования азербайджанской народной музыки и давать надлежащую оценку художественных достоинств тому или иному образцу из народного музыкального творчества; композитору же, желающему сочинять на понятном для народа музыкальном языке, едва ли удастся удовлетворить высокое требование слушателей без основательного знания правил сочинения музыки в народных ладах.

Приводим 11 музыкальных примеров с одинаковым началом (тема) и разными окончаниями (каденции).

Требуется определить ладовое основание приводимых примеров:

В примерах 1, 2, 3, 4, 5, 6 и 7 в трех первых тактах повторяется одна и та же мелодия; в двух же последних тактах — разные каденции. По этим каденциям и определяется принадлежность вышеприведенных примеров к тому или другому ладу.

В 8, 9, 10 и 11 примерах повторяются два первых такта, три последних такта отличаются друг от друга по ладовым признакам, несмотря на то, что три последних примера кончаются на одном и том же тоне — *ре*.

Пример 1 начинается с отдела (ше'ба) лада „Сегях“ („Сегях“), который называется „Мюбаррига“ („Мүбәрригә“) (первые 3 такта), а кончается в ладе под названием „Раст“ (два последних такта).

Примеры 2, 3, 4, 5, 6 и 7 начинаются также, как и пример 1, в том же отделе лада „Сегях“, но заканчиваются: 2—в ладе „Шур“, 3—в ладе „Сегях“, 4—в отделе лада „Шур“ под названием „Заминхара“, 5—в отделе лада „Сегях“ под названием „Шикестей-фарс“ (Шикәстәй-фарс), 6—в отделе лада „Шур“ под названием „Баяти-кюрд“ (Баяти-күрд), 7—есть пример модуляции из лада „Сегях“ в лад „Чаргях“ („Чаргах“).

Примеры 8, 9, 10 и 11 по слуховому впечатлению резко отличаются от вышеприведенных.

Пример 8 целиком относится к ладу „Баяти-шираз, пример 9—„Шуштар“ („Шүштәр“), пример 10—„Чаргях“ и пример 11—„Хумаюн“ („Хумаюн“).

„Раст“, „Шур“, „Сегях“, „Шуштар“, „Чаргях“, „Баяти-шираз“ и „Хумаюн“ являются семью основными азербайджанскими ладами.

Самые популярные из них в Азербайджане „Шур“ и „Сегях“. Подавляющее большинство азербайджанских народных песен, танцев и др. форм построено в этих двух ладах. Популярны также „Раст“, „Шуштар“, „Чаргях“ и „Баяти-шираз“; менее всех популярен „Хумаюн“.

По характеру своему (эстетико-психологического порядка) „Раст“ вызывает чувство мужества и бодрости, „Шур“—веселого лирического настроения, „Сегях“—чувство любви, „Шуштар“—чувство глубокой печали, „Чаргях“—чувство возбуждения и страстности, „Баяти-шираз“—чувство грусти, „Хумаюн“—глубокой или, по сравнению с „Шуштар“, более глубокой печали.

Кроме перечисленных основных ладов, имеются еще достаточно популярные побочные лады и не менее популярные отдели ладов, как-то: „Шагназ“ („Шаһназ“), „Сағәндж“ („Сағәнч“), „Баяти кюрд“ (Баяти-Күрд), „Хиджаз“ („Һичаз“), „Гатар“ и др.—в общей сложности свыше 70 названий.

Общее количество ладов у многих народов, отличающихся определенной степенью музыкальной культуры, например, у египтян, китайцев, индусов, арабов и греков, определяется музыковедами цифрой 84, независимо от системы вычислений.

Семь основных азербайджанских ладов, построенные от каждого тона 12-ступенной хроматической гаммы, также дают цифру 84.

ИСТОРИЧЕСКИЕ СВЕДЕНИЯ

В истории теоретического и практического развития музыки народов Ближнего Востока ведущее место принадлежит двум азербайджанским ученым-теоретикам-музыковедам с мировым именем: Сафи-адин-Абдулмоумин-бини Юсиф-аль Урмени (из Урмии)—XIII век и Абдул-Кадир Мараги (из Мараги)—XIV век.

Ученый музыковед Азербайджана XIX века Навваб Мир Мохсин Хаджи Сеид Ахмед оглу Карабаги (из Шуши), основываясь на трудах вышеприведенных ученых, в своей брошюре под названием «Визу-хиль Аргам» (объяснение музыкальных терминов) говорит о древней музыке народов Ближнего Востока. Из всех этих трудов, часть которых переведена на европейские языки, видно, что музыкальная культура народов Ближнего Востока достигла своего высшего расцвета к XIV столетию и гордо возвысилась в виде двенадцатикольного и шестибашенного «сооружения» (дэстках), с высоты которого открывался вид на все четыре стороны света: от Андалузии до Китая и от средней Африки до Кавказа. В строительстве этого «дворца музыкальной культуры» принимали участие такие ученые-зодчие, как Абу-Няsr-Фараби—энциклопедист и знаток древнегреческой музыкальной теории, Абу-Али-Сина—(великий таджикский—ред.) ученый мыслитель, известный в Европе под именем Авиценны, Аль-Кинди и др.

12 колонн, из которых, казалось, прочно держалось музыкальное «сооружение», представляли собою 12 основных макамов, а 6 башен—б апазат. 12 основных макамов были следующие: Ушшак, Нава, Буселик, Раст, Ирак, Исфоган, Зирафкянд, Бозург, Загуле, 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 «ладо

строительным» материалом построили, каждый в отдельности, свой собственный «музыкальный храм» в стиле, характерном для каждого народа. Естественно, что название 12 классических макамов, а также сами макамы подверглись большим пертурбациям: то, что раньше считали самостоятельным макамом, у одних народов стало отделом макама и, наоборот, то, что раньше называлось отделом (ше'ба) стало самостоятельным макамом. Также одно и то же название макамов и их отделов у разных народов стало обозначать разные понятия. Единственный макам, который сумел противостоять сокрушительному влиянию времени и событий, это был и есть макам «Раст». Устой этого макама настолько крепки и логичны, что вполне оправдывают значение названия макама: «Раст»—значит прямой, правильный. Древние музыковеды называют «Раст» матерью макамов. Макам «Раст» до наших дней сохранил не только свое название и строй своего звукоряда, но также высоту своей тоники. У всех народов Ближнего Востока макам «Раст» имеет одно и то же построение, а также одну и ту же высоту тоники. Этой тоникой является *соль* малой октавы. Нижеследующее сравнение указывает на то, что тон, которому мы (теперь даем название *соль* малой октавы, еще в античный период относился к высоте лада «Раст». Так, арабо-иранские и европейские музыковеды утверждают, что по понятию древних греков каждое из семи небесных тел соответствовало одному из 7 тонов, изобретенных Пифагором.

Эти тоны следующие:

По гречески:

1. *ми* — Луна
2. *фа* — Меркурий
3. *соль* — Венера
4. *ля* — Солнце
5. *си* — Марс
6. *до* — Юпитер
7. *ре* — Сатурн

По арабо-ирански:

1. Нава
2. Буселик
3. *Раст*
4. Ирак
5. Ушшак
6. Зирафкянд
7. Рахави

Азербайджанская народная музыка прошла большой путь развития и на сегодняшний день, благодаря самым благоприятным условиям, созданным Советской властью, достигла своего расцвета.

Научно-исследовательский анализ азербайджанских народных песен, тьяснифов, дрянга, рапсодий, танцевальной музыки и других форм

указывает на то, что музыкальное искусство азербайджанского народа основывается на самой стройной и строгой системе. Все научно-теоретические положения азербайджанской народной музыки исходят из этой системы.

ПЕРВАЯ ЧАСТЬ

ОСНОВНЫЕ ПОЛОЖЕНИЯ

I. Звуковая система

По мнению музыковедов, в „восточной музыке“ (к каковой относят и азербайджанскую музыку), кроме целого тона и полутона, существует еще $\frac{1}{2}$ и $\frac{1}{4}$ 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 октавы 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.

Из остальных тонов, кварта и квинта (особенно) почти совпадают. Что же касается 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 диезных и 5 бемольных, а всего $7 + 5 + 5 = 17$. Диезные и бемольные звуки выражаются посредством одной клавиши.

То же самое получается и во второй октаве тары, в которой энгармонически равные звуки выражаются через один парде. 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.

II. Способы соединения тетраордов

Звукоряды азербайджанских ладов строятся из соединений тетраордов, т. е. из поступенных следований четырёх диатонических ступеней.

Тетраорды в пределах чистой кварты называются чистыми, в пределах увеличенной кварты — увеличенными, в пределах уменьшенной — уменьшенными.

Тетраорды могут быть соединены четырьмя способами:

Первый способ—цепное соединение, т. е. такое соединение, когда последний тон нижнего тетракорда совпадает с первым тоном верхнего, образуя интервал чистой примы. В теоретических учебниках такое соединение называется слитным.

Второй способ—смежное соединение, т. е. такое соединение, когда последний тон нижнего и первый тон верхнего тетракордов образуют интервал большой секунды (раздельное соединение).

Третий способ—соединение посредством промежуточного полутона, т. е. такое соединение, когда между последним тоном нижнего и первым тоном верхнего тетракордов образуется интервал малой терции.

Четвертый способ—соединение посредством промежуточного тона, т. е. такое соединение, когда между последним тоном нижнего и первым тоном верхнего тетракордов образуется интервал большой терции.

Соединенные тетракорды могут быть равными и неравными по построению.

Соединение равных тетракордов образует в рядах звукоряда консеквентный порядок следования ступеней. Чистые тетракорды, равные по построению, при первом способе соединения образуют звукоряд, состоящий из поступенного следования ряда чистых кварт.

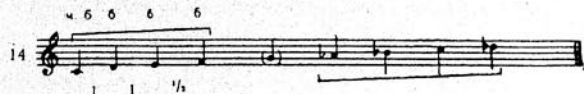
Например:



Чистые тетракорды, равные по построению, при втором способе соединения образуют звукоряд, состоящий из поступенного следования ряда чистых квинт:



Чистые тетракорды, равные по построению, при третьем способе соединения образуют звукоряд, состоящий из поступенного следования ряда малых секст:



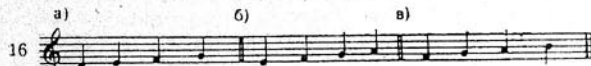
Чистые тетракорды, равные по построению при четвертом способе соединения, образуют звукоряд, состоящий из поступенного следования ряда больших секст:



Вышеприведенные тетракорды в примерах 12, 13, 14 и 15, построенные по формуле $1-1-1/2$, т. е. тон — тон — полутоном, считаются основными, а первая или четвертая ступени основными тонами.

Существенное значение в образовании звукорядов, помимо основных тетракордов, имеют и побочные тетракорды, которые строятся от второй, третьей и четвертой ступеней основных тетракордов и от промежуточных тонов.

Ниже следуют примеры побочных тетракордов:



Из вышеприведенных тетракордов тетракорд за буквой *a* является чистым; формула построения $1-1/2-1$.

Тетракорд за буквой *б* также является чистым; формула построения $1/2-1-1$.

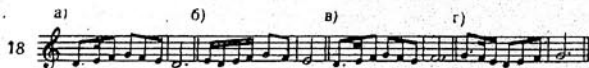
Тетракорд за буквой *в* является увеличенным; формула построения $1-1-1$ (тритон).

Каждая ступень тетракорда, построенного по формуле $1-1-1/2$ (основной), а также по формуле $1-1/2-1$ (побочный), пригодна для удовлетворительного окончания музыкальных фраз или каденций.

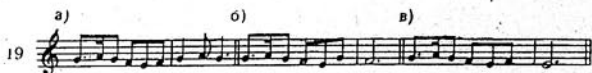
В пределах основного тетракорда:



В пределах чистого побочного тетрахорда от второй ступени:



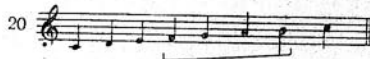
Также пригодны для удовлетворительного окончания все ступени побочного тетрахорда, построенного по формуле $\frac{1}{2}-1-1$, за исключением четвертой ступени, в виду ее сильного тяготения к разрешению в третью ступень.



Что касается тетрахорда, построенного по формуле $1-1-1$ (три-тон), то ни одна из ступеней этого тетрахорда не может быть пригодной для удовлетворительного окончания музыкальных фраз или каденций, так как функциональные взаимоотношения ступеней этого тетрахорда, в виду отсутствия полутона, совершенно неясны. Поэтому в азербайджанских ладах, звукоряды которых построены из равных тетрахордов, три-тон совершенно отсутствует.

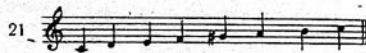
Но три-тон — неизбежное явление при втором способе соединения равных тетрахордов (смежном), а при этом способе соединения получается новый звукоряд, состоящий из поступенного ряда чистых квинт. Тогда ставится дилемма: или отказаться от три-тона, как непригодного звукоряда для образования осмысленных музыкальных фраз, или от квинтового строя, несмотря на то, что этот последний вид строя по сравнению с квартовым является дальнейшим шагом в истории развития музыкального искусства.

Но есть третий выход: нарушение поступенного следования трех целых тонов три-тона внесением полутона. Три-тон „страшен“ не тем, что его крайние ступени образуют интервал увеличенной кварты, а ходом трех целых тонов. Следовательно, понизив или повысив один из средних тонов, можно достигнуть нарушения следования трех целых тонов.



В вышеприведенном звукоряде в три-тоне средними звуками являются *соль* и *ля*. По квинтовому кругу ближайшее изменение для *соль* — есть превращение его в *соль диез*, а для *ля* — *ля бемоль*.

Заменяем *соль* — *соль диезом*, тогда звукоряд, отмеченный в примере 20, представится в следующем виде:



В данном звукоряде нарушение хода трех целых тонов нарушает также квинтовую консеквентность звукоряда. Для восстановления нарушенной чистой квинты следует повысить первую ступень звукоряда (*до диез*), тогда получится правильно организованный звукоряд, состоящий из поступенного следования чистых квинт:



Вторым способом нарушения хода трех целых тонов будет превращение *ля* в *ля бемоль*, тогда звукоряд, отмеченный в примере 20 представится в следующем виде:



В данном звукоряде нарушение хода трех целых тонов нарушает также квинтовую консеквентность звукоряда. Для восстановления нарушенной чистой квинты следует понизить вторую ступень звукоряда (*ре бемоль*), тогда получится следующий правильно построенный звукоряд, также состоящий из поступенного следования чистых квинт:



Звукоряд, отмеченный в примере 24, состоит из двух тетрахордов, построенных по формуле $\frac{1}{2}-1\frac{1}{2}-1\frac{1}{2}$ и соединенных вторым способом, т. е. раздельно. В тетрахорде по формуле $\frac{1}{2}-1\frac{1}{2}-1\frac{1}{2}$ первая и четвертая ступени могут служить основными тонами звукоряда.

В примерах 21 и 23 обращает на себя внимание появление нового интервала — *увеличенной секунды*. Из всего изложенного следует, что *увеличенная секунда* есть результат нарушения поступенного движения трех целых тонов, путем альтерирования средних тонов три-тона.

III. Правила построения звукорядов азербайджанских ладов

А. Звукоряды основных ладов

Из всего изложенного стало ясно, что тетрахорды, образующие основу звукорядов азербайджанских ладов, представляют следующие разновидности:

- 1-1-1/2 основной
- 1-1/2-1 побочный
- 1/2-1-1 побочный
- 1/2-1-1/2 уменьшенный
- 1/2-1 1/3-1/2 с увеличенной секундой.

Все вышеприведенные пять тетрахордов теоретически могут быть соединены всеми четырьмя способами, изложенными в предыдущей главе, но не все 20 звукорядов, получаемые в результате этих соединений, будут пригодны для образования азербайджанских ладов.

Звукоряды, предназначенные для образования азербайджанских основных ладов, должны отвечать двум условиям:

1) Строгий консеквентный порядок построения, т. е. звукоряды должны состоять из постепенного следования чистых кварт или чистых квинт, малых или больших секст.

2) Ступени звукоряда не должны образовать тритон. Для построения звукорядов основных азербайджанских ладов нужно выбрать тетрахорда и от каждой его ступени построить в восходящем или нисходящем направлениях чистые кварты или чистые квинты и т. д. Полученный звукоряд, при условии отсутствия тритона, может служить основанием для образования одного из основных азербайджанских ладов.

Звукоряды, образуемые от соединения основных тетрахордов, построенных по формуле 1-1-1/2.

Строй чистых кварт

Если от каждой ступени основного тетрахорда, построенного по формуле 1-1-1/2, построить чистые кварты, то получится звукоряд, состоящий из ряда постепенных чистых кварт, например:

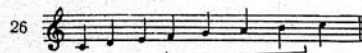


Этот звукоряд состоит из двух равных тетрахордов, построенных по формуле 1-1-1/2 и соединенных первым способом (слитное соединение).

Вышеприведенный звукоряд служит основанием для образования азербайджанского лада „Раст“.

Строй чистых квинт

Если от каждой ступени основного тетрахорда построить чистые квинты, то получится звукоряд, состоящий из постепенного ряда чистых квинт:



Этот звукоряд не может служить основанием для образования азербайджанского лада, так как в нем имеется тритон (см. пример 20).

Строй малых секст

Если от каждой ступени основного тетрахорда построить малую сексту, получится звукоряд, состоящий из постепенного ряда малых секст, например:



Этот звукоряд состоит из двух равных основных тетрахордов по формуле 1-1-1/2, соединенных между собой третьим способом (через промежуточный полутон). Полученный звукоряд служит основанием для образования лада „Баяти Шираз“.

Строй больших секст

Если от каждой ступени основного тетрахорда построить большие сексты, то получится звукоряд, состоящий из постепенного ряда больших секст:



Этот звукоряд не может служить основанием для образования азербайджанского лада ввиду наличия в нем двух (!) тритонов.

Из всего вышеприведенного ясно, что основной вид тетрахорда, как основа для построения звукорядов азербайджанских ладов, может быть соединен только первым и третьим способами соединения.

Звукоряды, образуемые от соединения равных побочных тетрахордов, построенных по формуле 1-1/2-1.

Строй чистых кварт

Если от каждой ступени побочного тетрахорда по формуле 1-1/2-1 построить чистые кварты, то получится звукоряд, состоящий из постепенного ряда чистых кварт:



Этот звукоряд состоит из двух равных тетрахордов, соединенных по первому способу (слитное соединение), и служит основанием для образования азербайджанского лада „Шур“.

Строй чистых квинт

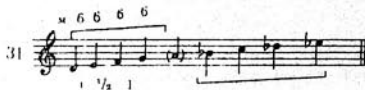
Если от каждой ступени побочного тетрахорда по формуле $1-1\frac{1}{2}-1$ построить чистые квинты, то получится звукоряд, состоящий из поступенного ряда чистых квинт:



Этот звукоряд непригоден для образования азербайджанских ладов в виду наличия в нем тритона.

Строй малых секст

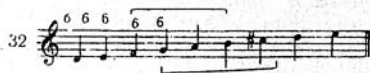
Если от каждой ступени побочного тетрахорда по формуле $1-1\frac{1}{2}-1$ построить малые сексты, то получится звукоряд, состоящий из поступенного ряда малых секст:



Этот звукоряд состоит из двух равных тетрахордов по формуле $1-1\frac{1}{2}-1$, соединенных третьим способом через промежуточный полутон. Он служит основанием для образования редко употребляемого лада „Нава“.

Строй больших секст

Если от каждой ступени побочного тетрахорда по формуле $1-1\frac{1}{2}-1$ построить большие сексты, то получится звукоряд, состоящий из поступенного ряда больших секст:



Этот звукоряд не может служить основанием для образования азербайджанского лада в виду наличия в нем двух тритонов.

Из всего изложенного ясно, что побочный тетрахорд ($1-1\frac{1}{2}-1$) может быть соединен только двумя способами, а именно первым и третьим.

Звукоряды, образуемые от соединения равных побочных тетрахордов, построенных по формуле $1\frac{1}{2}-1-1$.

Строй чистых кварт

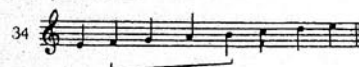
Если от каждой ступени побочного тетрахорда по формуле $1\frac{1}{2}-1-1$ построить чистые кварты, то получится звукоряд, состоящий из поступенного ряда чистых кварт:



Этот звукоряд состоит из двух равных тетрахордов, построенных по формуле $1\frac{1}{2}-1-1$, соединенных первым способом. Он служит основанием для образования азербайджанского лада „Сегах“.

Строй чистых квинт

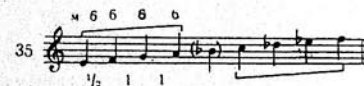
Если от каждой ступени побочного тетрахорда по формуле $1\frac{1}{2}-1-1$ построить чистые квинты, то получится звукоряд, состоящий из поступенного ряда чистых квинт:



Наличие в этом звукоряде тритона делает его непригодным для образования азербайджанских ладов.

Строй малых секст

Если от каждой ступени побочного тетрахорда по формуле $1\frac{1}{2}-1-1$ построить малые сексты, то получится звукоряд, состоящий из поступенного следования ряда малых секст:



Этот звукоряд состоит из двух равных тетрахордов, построенных по формуле $1\frac{1}{2}-1-1$, соединенных третьим способом (через промежуточный полутон). Служит модуляционной формулой для перехода из лада в лад.

Строй больших секст

Если от каждой ступени побочного тетрахорда по формуле $1\frac{1}{2}-1-1$ построить большие сексты, то получится звукоряд, состоящий из поступенного следования больших секст:



Этот звукоряд не может служить основанием для образования азербайджанских ладов в виду наличия в нем двух тритонов.

Звукоряды, образуемые от соединения равных уменьшенных тетрахордов, построенных по формуле $1/2-1-1/2$.

Строй чистых кварт

Если от каждой ступени уменьшенного тетрахорда по формуле $1/2-1-1/2$ построить чистые кварты, то получится звукоряд, состоящий из поступенного ряда чистых кварт:



Этот звукоряд является непригодным в виду наличия в нем хроматического хода *фа — фа диез*.

Строй чистых квинт

Если от каждой ступени уменьшенного тетрахорда построенного по формуле $1/2-1-1/2$ построить чистые квинты, то получится звукоряд, состоящий из поступенного ряда чистых квинт:



Этот звукоряд состоит из двух равных тетрахордов, построенных по формуле $1/2-1-1/2$, соединенных по второму способу (смежное соединение). Звукоряд этот служит основанием для образования азербайджанского лада „Шуштер“.

Строй малых секст

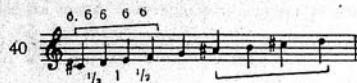
Если от каждой ступени уменьшенного тетрахорда по формуле $1/2-1-1/2$ построить малые сексты, то получится звукоряд, состоящий из поступенного ряда малых секст:



Вышеприведенный звукоряд служит модуляционной формулой для перехода из лада в лад.

Строй больших секст

Если от каждой ступени уменьшенного тетрахорда по формуле $1/2-1-1/2$ построить большие сексты, то получится звукоряд, состоящий из поступенного ряда больших секст:

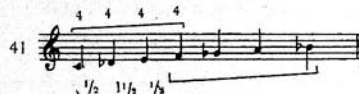


Этот звукоряд служит модуляционной формулой для перехода из лада в лад.

Звукоряды, образуемые от соединения равных тетрахордов, построенных по формуле $1/2-1-1/2-1/2$.

Строй чистых кварт

Если от каждой ступени тетрахорда по формуле $1/2-1-1/2-1/2$ построить чистые кварты, то получится звукоряд, состоящий из поступенного ряда чистых кварт:



Этот звукоряд состоит из двух равных тетрахордов, построенных по формуле $1/2-1-1/2-1/2$ и соединенных первым способом (слитное соединение). Звукоряд служит основанием для образования азербайджанского лада „Чаргях“.

Строй чистых квинт

Если от каждой ступени тетрахорда по формуле $1/2-1-1/2-1/2$ построить чистые квинты, то получится звукоряд, состоящий из поступенного ряда чистых квинт:



Этот звукоряд состоит из двух равных тетрахордов, построенных по формуле $1/2-1-1/2-1/2$ и соединенных вторым способом (смежное соединение). Этот звукоряд также служит основанием для образования азербайджанского лада „Чаргях“.

Строй малых секст

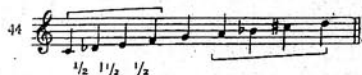
Если от каждой ступени тетрахорда по формуле $1/2-1-1/2-1/2$ построить малые сексты, то получится звукоряд, состоящий из поступенного ряда малых секст:



Этот звукоряд служит модуляционной формулой для перехода из лада в лад.

Строй больших секст

Если от каждой ступени тетрахорда по формуле $\frac{1}{2}-1\frac{1}{2}-\frac{1}{2}$ построить большие сексты, то получится звукоряд, состоящий из постепенного ряда больших секст:



Этот звукоряд служит основанием для образования азербайджанского лада „Хумаюн“.

Б. Звукоряды побочных ладов

1. Звукоряды побочных азербайджанских ладов образуются от соединения неравных тетрахордов.

2. Соединение неравных тетрахордов может выразиться в следующих формулах:

- | | |
|---|---|
| 1) $1-1-\frac{1}{2}+1-\frac{1}{2}-1$ | 11) $\frac{1}{2}-1-1+\frac{1}{2}-1-\frac{1}{2}$ |
| 2) $1-1-\frac{1}{2}+\frac{1}{2}-1-1$ | 12) $\frac{1}{2}-1-1+\frac{1}{2}-1\frac{1}{2}-\frac{1}{2}$ |
| 3) $1-1-\frac{1}{2}+\frac{1}{2}-1-1\frac{1}{2}$ | 13) $\frac{1}{2}-1-\frac{1}{2}+1-1-\frac{1}{2}$ |
| 4) $1-1-\frac{1}{2}+\frac{1}{2}-1\frac{1}{2}-\frac{1}{2}$ | 14) $\frac{1}{2}-1-\frac{1}{2}+\frac{1}{2}-1-1$ |
| 5) $1-\frac{1}{2}-1+1-1-\frac{1}{2}$ | 15) $\frac{1}{2}-1-\frac{1}{2}+1-\frac{1}{2}-1$ |
| 6) $1-\frac{1}{2}-1+\frac{1}{2}-1-1$ | 16) $\frac{1}{2}-1-\frac{1}{2}+\frac{1}{2}-1\frac{1}{2}-\frac{1}{2}$ |
| 7) $1-\frac{1}{2}-1+\frac{1}{2}-1-\frac{1}{2}$ | 17) $\frac{1}{2}-1\frac{1}{2}-\frac{1}{2}+1-1-\frac{1}{2}$ |
| 8) $1-\frac{1}{2}-1+\frac{1}{2}-1\frac{1}{2}-\frac{1}{2}$ | 18) $\frac{1}{2}-1\frac{1}{2}-\frac{1}{2}+1-\frac{1}{2}-1$ |
| 9) $\frac{1}{2}-1-1+1-1-\frac{1}{2}$ | 19) $\frac{1}{2}-1\frac{1}{2}-\frac{1}{2}+1\frac{1}{2}-1-1$ |
| 10) $\frac{1}{2}-1-1+1-\frac{1}{2}-1$ | 20) $\frac{1}{2}-1\frac{1}{2}-\frac{1}{2}+1\frac{1}{2}-1-\frac{1}{2}$ |

Если каждую формулу осуществить четырьмя способами соединения тетрахордов, то получится 80 разных звукорядов.

Но из этих формул к азербайджанским ладам применимы формулы 4 и 17, причем тетрахорды соединяются вторым способом (смежное соединение).

Звукоряд, образуемый от смежного соединения тетрахорда по формуле $1-1-\frac{1}{2}$ с тетрахордом по формуле $\frac{1}{2}-1\frac{1}{2}-\frac{1}{2}$, образует звукоряд побочного азербайджанского лада „Шахназ“:



Звукоряд, образуемый от смежного соединения тетрахорда по формуле $\frac{1}{2}-1\frac{1}{2}-\frac{1}{2}$ с тетрахордом по формуле $1-1-\frac{1}{2}$, образует звукоряд азербайджанского лада „Чаргах“ второго вида:



Звукоряд, образуемый от смежного соединения тетрахорда по формуле $\frac{1}{2}-1\frac{1}{2}-\frac{1}{2}$ с тетрахордом по формуле $1-1-\frac{1}{2}$, образует звукоряд азербайджанского лада „Сарендж“. В отличие от предыдущего звукоряда лада „Чаргах“ второго вида, где смежное соединение совершается посредством целого тона, в данном звукоряде те же тетрахорды соединяются смежно посредством полутона:



IV. Правила образования азербайджанских ладов

А. Основные лады

Звукоряд без определившихся функциональных отношений его ступеней остается звукорядом. Когда же одна из ступеней занимает положение тоники, то определяется функциональное значение остальных ступеней и звукоряд становится ладом.

Для того, чтобы образовать основной азербайджанский лад „Раст“ следует построить тетрахорд (с любого тона) по формуле $1-1-\frac{1}{2}$. Затем к этому тетрахорду следует присоединить первым способом (слитное соединение) по равному тетрахорду сверху и снизу. В полученном звукоряде первая ступень среднего тетрахорда называется майе, что выполняет роль тоники лада, например, лад „Раст“ с майе *до* первой октавы:



Лад „Раст“ с майе *ми бемоль* первой октавы:

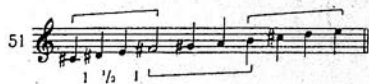


Для того, чтобы образовать основной азербайджанский лад „Шур“, следует построить тетрахорд по формуле $1-\frac{1}{2}-1$. Первая ступень этого тетрахорда будет майе лада „Шур“. Затем к этому тетрахорду

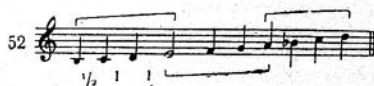
следует присоединить первым способом (слитное соединение) по равному тетраходу сверху и снизу, например, лад „Шур“ с майе *ре* первой октавы:



Лад „Шур“ с майе *фа диез* первой октавы:



Для того, чтобы образовать основой азербайджанский лад „Сегях“, следует построить тетраход по формуле $1/2-1-1$. Первая ступень этого тетрахода будет майе лада „Сегях“. Затем к этому тетраходу следует присоединить первым способом по равному тетраходу сверху и снизу, например, лад „Сегях“ с майе *ми* первой октавы:



Лад „Сегях“ с майе *до диез* первой октавы:



Для того, чтобы образовать основой азербайджанский лад „Шуштер“, следует построить уменьшенный тетраход по формуле $1/3-1-1/2$ и присоединить к нему вторым способом (смежное соединение — интервал увеличенной секунды) равный тетраход сверху, например, лад „Шуштер“ с майе *ля* первой октавы:



Лад „Шуштер“ с майе *соля* первой октавы:



Для того, чтобы образовать основой азербайджанский лад „Чаргях“, следует построить тетраход по формуле $1/2-1 1/2-1/2$. Первая ступень этого тетрахода будет майе лада. Затем к этому тетраходу следует присоединить равные тетраходы: сверху — вторым способом (смежное соединение — интервал большой секунды), а снизу — первым способом (слитное соединение).

Лад „Чаргях“ с майе *до* первой октавы:



Лад „Чаргях“ с майе *фа* первой октавы:



Для того, чтобы образовать основой азербайджанский лад „Баяти Шираз“, следует построить тетраход по формуле $1-1-1/2$. Последняя ступень (четвертая) этого тетрахода будет майе лада. Затем к этому тетраходу следует присоединить равный тетраход по третьему способу (через промежуточный полутон).

Лад „Баяти Шираз“ с тоникой *соля* первой октавы:



Лад „Баяти Шираз“ с майе *ре* первой октавы:



Для того, чтобы образовать основной азербайджанский лад „Хумаюн“, следует построить тетракорд по формуле $\frac{1}{2}-1\frac{1}{2}-\frac{1}{2}$ и присоединить к нему по четвертому способу (через промежуточный тон) равный тетракорд сверху. Этот лад имеет 2 майе: первая из них четвертая ступень нижнего тетракорда, вторая — верхнего тетракорда.

Лад „Хумаюн“ с майе *до* и *ля* первой октавы:



Лад „Хумаюн“ с майе *ре* и *си* первой октавы:



Б. Побочные лады

Для образования побочного лада „Шахназ“ следует к тетракорду, построенному по формуле $1-1-\frac{1}{2}$, присоединить сверху вторым способом (смежное соединение) тетракорд, построенный по формуле $\frac{1}{2}-1\frac{1}{2}-\frac{1}{2}$, например:



Этот лад не имеет своей майе; мелодии, написанные в этом ладе, могут быть закончены образованием каденции на любой из ступеней нижнего тетракорда, чаще на второй ступени.

Для образования побочного лада „Чаргях“ второго вида следует к тетракорду, построенному по формуле $\frac{1}{2}-1\frac{1}{2}-\frac{1}{2}$, присоединить сверху вторым способом (смежное соединение) тетракорд, построенный по формуле $1-1-\frac{1}{2}$, например:



Первая ступень нижнего тетракорда будет майе лада „Чаргях“ второго вида.

Для образования побочного лада „Сарандж“ следует к тетракорду, построенному по формуле $\frac{1}{2}-1\frac{1}{2}-\frac{1}{2}$, присоединить сверху вто-

рым способом (смежное соединение — интервал полутона) тетракорда, построенный по формуле $1-1-\frac{1}{2}$, например:



Последняя ступень первого тетракорда будет майе лада „Сарандж“.

1. О тониках азербайджанских ладов

Тоники (майе) четырех азербайджанских ладов одновременно являются основными тонами звукорядов. Эти четыре лада следующие: „Раст“, „Шустэр“, „Баяти Шираз“ и „Хумаюн“.

Тоника лада „Шур“ и тоника лада „Сегях“ не являются основными тонами звукорядов.

Тоника лада „Чаргях“ несет функцию основного тона и одновременно функцию терции и функцию нижней квинты от основных тонов, входящих в звукоряд лада „Чаргях“.

В тетракордах, построенных по формулам $1-1-\frac{1}{2}$ и $\frac{1}{2}-1\frac{1}{2}-\frac{1}{2}$, основными тонами являются первая и четвертая ступени обоих тетракордов. Если тоникой для лада избрана первая ступень, то четвертая ступень выполняет функцию верхней квинты. Если же тоникой является четвертая ступень, то первая несет функцию нижней квинты тоники.

В уменьшенном тетракорде, построенном по формуле $\frac{1}{2}-1-\frac{1}{2}$, основным тоном считается вторая ступень тетракорда.

Не все тоники азербайджанских ладов одинаково обставлены теми ступенями, которые подчиняются тонике и обслуживают ее.

Тоника лада „Раст“ имеет в своем подчинении: нижнюю квинту, нижнюю медианту, нижний вводный тон, верхний вводный тон, терцию, верхнюю квинту и квинту.

Тоника лада „Шур“ имеет в подчинении: верхний вводный тон, верхнюю квинту и квинту. (Нижняя кварта на практике не применяется). Не имеет: терции, нижнего вводного тона и нижней медианты.

Тоника лада „Сегях“ имеет только верхний вводный тон и нижнюю терцию.

Тоника лада „Шустэр“ обслуживается: верхним вводным тоном, нижним вводным тоном, нижней терцией и нижней квинтой.

Тоника лада „Чаргях“ имеет в своем подчинении: нижнюю квинту, нижнюю терцию, нижний вводный тон, верхний вводный тон, верхнюю терцию, верхнюю квинту и квинту.

Тоника лада „Баяти Шираз“ имеет все обслуживающие ступени кроме терции.

Тоника лада „Хумаюн“ обставлена теми же обслуживающими ступенями, что и тоника лада „Шустэр“. Следует отметить, что ни одна из вышеприведенных тоник не имеет в своем подчинении нижней квинты.

Это объясняется тем, что нижняя квинта не только не подчиняется тонике, а, наоборот, подчиняет себе тонику в качестве своей верхней квинты.

Может показаться непонятным утверждение того, что тоники ладов „Шур“ и „Сегях“ не имеют в своем подчинении всех обслуживающих ступеней, в то время как в звукорядах этих ладов все ступени имеются налицо, например:



При рассмотрении вышеприведенных звукорядов может возникнуть ряд вопросов, а именно: не являются ли в звукоряде лада „Шур“ *фа* и в звукоряде лада „Сегях“ *соль* терциями тоники и т. д.

В природе существует только одна терция — это так называемая большая терция, акустическое значение которой выражается в виде дроби $\frac{4}{3}$.

2. Проблема многоголосия в азербайджанской музыке

Существует мнение, что если к азербайджанской музыке, одноголосной по своей природе, приложить гармонию, то все ее ладовые особенности будут сведены к нулю. Совершенно верно. Неумелое приложение гармонии к азербайджанской мелодии может изменить ее характер, нейтрализовать яркость ее ладовых особенностей и даже ополщить. Но это не доказывает, что азербайджанская музыка должна оставаться навеки-век одноголосной. Стройная система азербайджанских ладов и строгие законы образования осмысленной мелодии не только не препятствуют введению многоголосия, а, наоборот, представляют собой крепкий фундамент для строительства крупных многоголосных форм, основанных не на мертвых (похороненных Маттесоном) гаммах, а на живых и жизнеспособных ладах азербайджанской народной музыки.

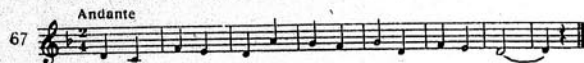
Вопрос о правильном разрешении проблемы многоголосия в азербайджанской музыке в данное время занимает умы композиторов и музыковедов. Этой проблеме посвящается особый труд, который будет представлен вниманию советской музыкальной общественности в ближайшее время. *)

*) Имеется в виду научный труд, посвященный проблеме многоголосия в азербайджанской музыке, над которым автор работал при жизни, и который, к сожалению, не удалось ему завершить (ред.).

Важным вопросом является то, чтобы многоголосие строилось не на принципах достижения правильных последований аккордов и образования гармонических каденций, требующих изменения структуры построения ладовых звукорядов, а на законах сочетания логически построенных самостоятельных мелодий.

Ниже приводим два образца гармонизации одной и той же мелодии, написанной в ладе „Шур“, как пример начальной стадии работы в этой области.

Мелодия в ладе „Шур“:



I гармонизация — строгий стиль:



II гармонизация — народный стиль:



ВТОРАЯ ЧАСТЬ

ПРАВИЛА СОЧИНЕНИЯ МУЗЫКИ
В АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ ЛАДАХ
В НАРОДНОМ СТИЛЕ

I. Строй чистых кварт

Лады, звукоряды которых образуют ряды поступенных чистых кварт, следующие:

1) Раст, 2) Шур и 3) Сегях.

В звукорядах, состоящих из поступенного ряда чистых кварт, основными квартовыми вежами являются тоны, которые занимают положение первой ступени в тетраорде $1-1-1/2$. Эти тоны называются основными и несут функцию тоники в ладе „Раст“.

I. Сочинение музыки в ладе „Раст“

A. Диапазон звукоряда лада „Раст“

Три равных тетраорда, построенные по формуле $1-1-1/2$ и соединенные слитно (цепное соединение), образуют звукоряд лада „Раст“. В этом звукоряде первая ступень среднего тетраорда является тоной лада.

При тонике со 1-ой октавы звукоряд лада „Раст“ представится в следующем виде:



B. Ладовые функции ступеней и допускаемые скачки

Все ступени звукоряда лада „Раст“ по отношению к тонике находятся в подчиненном положении. Значение функций этих ступеней сводится к тому, чтобы „обслуживать“ тоника и сильнее оттенять ее доминирующее положение в мелодии. Поэтому терцовые, квартовые и квинтовые скачки разрешаются не со всех ступеней. Например: квартовый скачок с нижней медианты на верхний вводный тон *ля-ре* является обслуживанием тоники, квартовый же скачок с нижнего вводного тона на терцию тоники *си-ми* имеет интонацию отклонения, с тенденцией превратить терцию тоники *ми* в самостоятельную тоника, поэтому этот скачок не разрешается.

В вышеприведенном звукоряде лада „Раст“ первая ступень звукоряда несет функцию нижней кварты тоника. Поступенное движение от этой ступени возможно только в восходящем направлении. Нижняя кварта является подспорьем для скачка на тоника и на верхний вводный тон тоника.





Вторая ступень звукоряда несет функцию медианты тоники. Она подготовляет вводные тоны тоники: нижний — ходом на большую секунду, верхний — скачком на кварту. От данной ступени возможны скачки непосредственно на тонику и на верхний вводный тон тоники.



Третья ступень звукоряда несет функцию нижнего вводного тона тоники; перед разрешением в тонику может сделать ход на секунду вниз. С нижнего вводного тона допускается скачок только на верхний вводный тон.



Четвертая ступень звукоряда — основной тон — несет функцию тоники. Тоника 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.



Пятая ступень звукоряда несет функцию верхнего вводного тона. От данной ступени возможны скачки вверх на кварту и на квинту тоники, а вниз — на нижний вводный тон, на медианту тоники и на нижнюю кварту тоники.



Шестая ступень звукоряда несет функцию терции тоники. От данной ступени допускаются скачки; вверх на квинту тоники, вниз — на тонику.



Седьмая ступень звукоряда несет функцию верхней кварты тоники. От данной ступени допускаются скачки: вверх — на верхний вводный тон квинты тоники, вниз — на верхний вводный тон тоники и на тонику.



Восьмая ступень звукоряда несет функцию квинты тоники. От данной ступени допускаются скачки вниз; на терцию, на верхний вводный тон тоники и на тонику.



Девятая ступень звукоряда несет функцию верхнего вводного тона квинты тоники. От данной ступени допускается скачок только вниз на верхнюю кварту тоники.



Десятая ступень звукоряда несет функцию предельного тона звукоряда лада. От данной ступени скачки не допускаются, а поступенный ход возможен только в нисходящем направлении.

В. Таблица допускаемых скачков



Правила:

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.

Примечание. Скачки и поступенное движение за пределом звукоряда лада повлекут за собой переносные тоны и всего звукоряда лада в другую октаву.

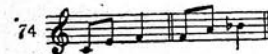
3. После скачка ход на целый тон в том же направлении не допускается.



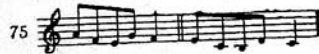
4. После хода на целый тон скачок в том же направлении не допускается.



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



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

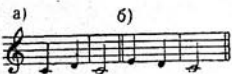


Г. Полные и половинные каденции

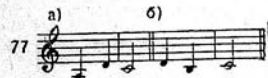
Полная каденция оканчивается на тонике лада.

Примеры полных каденций:

а) Поступенно сверху



б) Скачком на вводные тоны



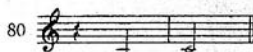
в) Поступенно снизу



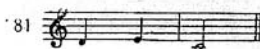
г) Непосредственно скачком сверху



д) Непосредственно скачком снизу



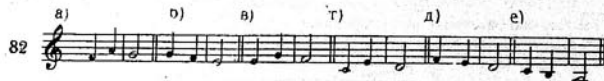
е) Особый вид полной каденции



Остановки на квинте, терции, кварте, верхнем вводном тоне и медианте образуют половинные каденции.

К этим ступеням можно подойти только поступенно, сверху или снизу.

Примеры половинных каденций:



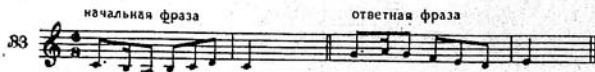
2. Сочинение мелодий в ладе „Раст“

А. Симметричное сложение фраз, предложений и периодов

Две симметрично построенные фразы: а) начальная и б) ответная — образуют одно предложение.

Начальная фраза занимает первый такт и заканчивается в начале второго такта. (Окончание начальной фразы на той или иной ступени лада определяет отделы лада „Раст“).

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 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 заключительной фразой, которая оканчивается в начале восьмого такта на тонике.



ответное предложение



2. Точное использование в пятом—шестом тактах мелодии ответной фразы



ответное предложение



3. Использование в пятом—шестом тактах ритмической структуры связующей фразы



ответное предложение



4. Использование в пятом—шестом тактах ритмических рисунков из групп первого предложения

а

88

ответное предложение

б

ответное предложение

в

ответное предложение

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

89

1 2

Пример повторения с вариантом

90

вариант

6. Примеры 88, 89, 90 относятся к первому отделу лада „Раст“, под названием „Майе-раст“. Признаком этого отдела является то, что первая фраза в начале второго такта оканчивается на тонике. До перехода в следующий отдел (для дальнейшего развития сочинения) можно в „Майе-раст“ сочинить еще один период, но можно довольствоваться и одним периодом и перейти в следующий отдел. Переходы из отдела в отдел не обязательны в очередном порядке. Допустимо нарушение порядка следования отделов, но в начале упражнений по сочинению в ладах рекомендуется придерживаться очередного порядка перехода из отдела в отдел.

Очередным отделом после „Майе-раст“ является отдел „Усейни“.

Признаком отдела „Усейни“ является то, что первая фраза в начале второго такта оканчивается на верхней кварте тоники. Ответная фраза может закончиться на той же кварте. В этом случае требуется вариант первого предложения с остановкой в четвертом такте на терции или квинте тоники. После этого следует один из вариантов ответного предложения, заимствованный из отдела „Майе-раст“

вариант

91

ответное предложение

вариант

„Майе-Раст“ в соединении с „Усейни“

92

Усейни

Далее следует отдел „Вилайти“. Признаком этого отдела является то, что первая фраза в начале второго такта оканчивается на квинте тоники. Ответная фраза также должна быть окончена на той же квинте.

Ввиду отдаленности квинты от тоники, возвращение к тонике должно совершаться путем постепенных переходов. Поэтому первое предложение „Вилайти“ требует своего ответного предложения с остановкой на терции тоники.

93

вариант

ответное предложение

После этого следует вариант первого предложения „Усейни“ и затем ответное предложение, заимствованное из „Майе-раст“.

94

Вилайти вариант

ответное предложение

Усейни

Первое предложение „Вилайти“ напрашивается на повторение в варьированном виде.

„Майе-раст“ в соединении с „Усейни“ и „Вилайти“:

95

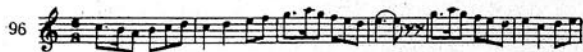
маие

Усейни

Вилайти

Далее следует отдел под названием „Ирак“.

При „Ираке“ тоника лада „Раст“, как и весь звукоря, переносится на октаву выше. Поэтому „Майе-раст“, перенесенный на октаву выше, может образовать мелодию отдела „Ирак“. Отдел „Ирак“ может иметь и самостоятельную мелодию, составленную по правилам образования „Майе-раст“, но для тематического единства сочинения лучше целиком использовать мелодию „Майе-раст“.



После „Ирака“ требуется возвращение к исходной тонике. Возвращение осуществляется через „Гаран“. Под „Гаран“ 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 тоники на нижнюю медианту. При этом функция медианты сменяется на функцию верхнего вводного тона квинты тоники, что допускает ход на предельный тон.



Иногда допускается ход от октавы тоники непосредственно на предельный тон.



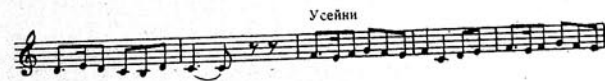
Бывают случаи и обхода предельного тона, так как нижняя кварта и нижняя медианта от октавы тоники одновременно несут функции квинты тоники и верхнего вводного тона той же квинты.



Первое предложение „Гаран“ после совершения замены вводного тона предельным заканчивается, как „Вилайти“, на квинте тоники в начале четвертого такта; затем следует ответное предложение с остановкой на терции тоники. После этого следует отдел „Усейни“ полностью, т. е. с окончанием на тонике лада.



Таким образом все сочинение в ладе „Раст“ представится в следующем виде:



Музыкальные примеры в нотной записи, иллюстрирующие лады «Шур». Включены примеры из Ирака и Гарана.

3. Сочинение музыки в ладе „Шур“

А. Диапазон звукоряда лада „Шур“

Три равных тетрахорда, построенные по формуле $1 - \frac{1}{2} - 1$ и соединенные слитно (цепное соединение), образуют звукоряд лада „Шур“. В этом звукоряде первая ступень среднего тетрахорда является тоникой лада. При тонике *ре* первой октавы звукоряд лада „Шур“ представится в следующем виде:

102

Этот звукоряд состоит из постепенного следования чистых кварт.

Б. Ладовые функции ступеней и допускаемые скачки

В этом звукоряде бывшая тоника лада „Раст“ (третья ступень — *до*) оставляет за собой право основного тона звукоряда.

В вышеприведенном звукоряде:

Первая ступень звукоряда несет функцию медианты основного тона. Она не имеет прямой связи с тоникой лада „Шур“ и не участвует ни в постепенном движении, ни в скачках.

Вторая ступень звукоряда несет функцию нижнего вводного тона основного тона. Скачки от данной ступени не допускаются в ладе „Шур“.

Третья ступень — основной тон звукоряда. От данной ступени допускаются скачки: на терцию, кварту и квинту от основного тона.

Четвертая ступень звукоряда несет функцию тоники лада. От данной ступени допускаются скачки только в восходящем направлении: на верхнюю медианту, кварту и квинту.

Пятая ступень звукоряда несет функцию верхнего вводного тона тоники и нижнего вводного тона верхней медианты. Эта ступень в нижеприведенных случаях требует смягчения (понижения): 1) когда она находится между тоникой и ее повторением, 2) когда берется скачком от основного тона, 3) когда после тоники делает скачок на основной тон.

Например:

а) б) в)

103

Примечание. Понижение вышеуказанной ступени после верхней медианты по в стиле азербайджанской музыки.

Скачки от данной ступени (не пониженной) вверх — только на кварту тоники, а вниз — на основной тон.



Шестая ступень звукоряда несет функцию верхней медианты тоники. От данной ступени возможны скачки: вверх — на квинту тоники, вниз — на тонику и основной тон.

Седьмая ступень звукоряда несет функцию кварты тоники; от данной ступени допускаются скачки: вверх на верхний вводный тон квинты тоники, а также на предельный тон звукоряда, а вниз — на нижний вводный тон верхней медианты, на тонику, а также на основной тон.

Восьмая ступень звукоряда несет функцию квинты тоники. Допускаются скачки: вверх — на предельный тон, вниз — на верхнюю медианту тоники и на тонику.

Девятая ступень звукоряда несет функцию верхнего вводного тона квинты тоники. Допускается скачок только на верхнюю кварту тоники.

Десятая ступень звукоряда несет функцию предельного тона. Допускаются скачки только вниз на квинту и кварту тоники.

В. Таблица допускаемых скачков



Г. Полные и половинные каденции

Полная каденция заканчивается тоникой.

К тонике можно подойти поступенно сверху, снизу и непосредственно скачком.

Примеры полных каденций:



Половинная каденция может быть выражена остановкой на верхнем вводном тоне, верхней медианте, верхней кварте и на верхней квинте.

Подход к вышеуказанным ступеням возможен только поступенно как сверху, так и снизу, а к верхнему вводному тону — только сверху.

Примеры половинных каденций:



4. Сочинение мелодий в ладе „Шур“

При сочинении мелодий в ладе „Шур“ следует придерживаться тех же правил, какие указаны в соответствующем разделе лада „Раст“.

Ниже приводится пример первого отдела лада „Шур“ под названием „Майе-шур“.

„Майе-шур“ требует, чтобы первая фраза закончилась в начале второго такта на тонике. Ответная фраза в начале четвертого такта заканчивается половинной каденцией.

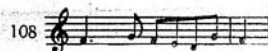
Ответное предложение заканчивается в начале восьмого такта на тонике и требует повторения в точности или в варьированном виде.

Пример чалии. Во всех случаях, когда не указана начальная мелодия, право выбора таковой остается свободным. Это относится к сочинению мелодий во всех ладах.

Пример отдела „Майе-шур“:



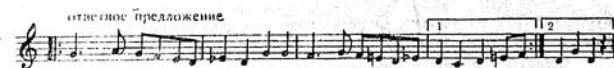
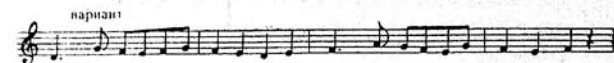
После „Майе-шур“ следует отдел „под“, называемый „Замин-хара“. „Замин-хара“ требует, чтобы первая фраза закончилась в начале второго такта на верхней медианте тоники (ша).



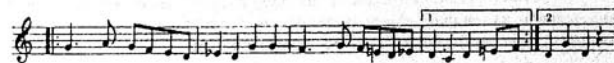
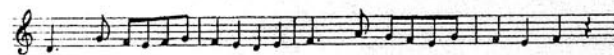
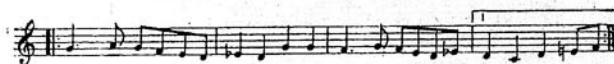
Ответная фраза, которая в начале четвертого такта образует половинную каденцию, может быть окончена на медианте, на верхнем вводном тоне, а также на верхней кварте тоники:



Приняв один из вышеприведенных вариантов за первое предложение „Замин-хара“, нужно присоединить к нему ответное предложение из отдела „Майе-шур“.



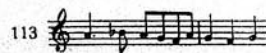
Пример первого расширения сочинения:



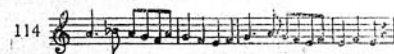
Далее следует отдел под названием „Шур-шахназ“. При сочинении „Шур-шахназ“ требуется, чтобы первая фраза закончилась в начале второго такта на верхней кварте тоники.



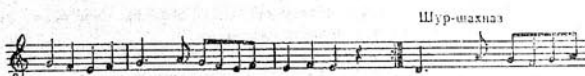
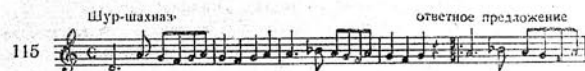
Ответная фраза образует в начале четвертого такта половинную каденцию на той же ступени.



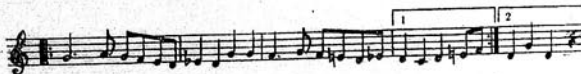
К вышеприведенному предложению следует присочинить ответное предложение, которое в восьмом такте должно закончиться на верхнем вводимом тоне тоники (на терции от основного тона).



После этого следует повторить первое предложение „Шур-шахназ“ и присоединить к нему ответное предложение „Майе-шур“.



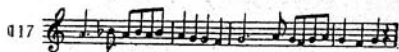
Пример второго расширения сочинения:



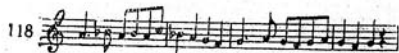


Далее следует отдел под названием „Хиджаз“ („Гичаз“).
В „Хиджазе“ первая фраза начинается обязательно с квинты тоники, окончание же этой фразы в начале второго такта желательно на верхней кварте² тоники.

Ответная фраза в начале четвертого такта оканчивается также на той же ступени, образуя половинную каденцию.



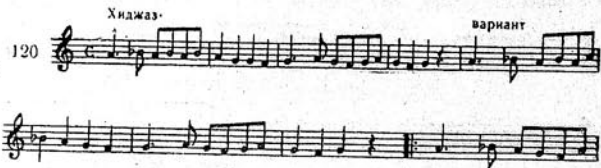
Начальное предложение требует варианта:



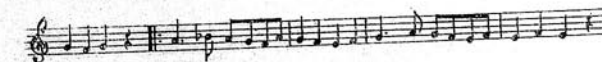
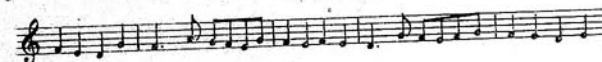
Ответное предложение в начале восьмого такта может окончиться на верхней медианте, чаще на тонике.



Для связи „Хиджаз“ с „Майе-шур“ следует повторить „Замин-хара“ до конца.



Пример третьего расширения сочинения:



Хиджаз

Далее следует отдал под названием „Баяти-кюрд“. В „Баяти-кюрд“ характерным является скачок от квинты тоники на предельную ступень, причем квинта тоники меняет свою функцию и сама становится тоникой нового „Шура“ (отклонение в сторону квинтового строя). Таким образом получается возможность расширения звукоряда за счет добавления ступеней нового „Шура“.

Первая фраза „Баяти-кюрд“ в начале второго такта обыкновенно оканчивается на новой тонике; на той же тонике оканчивается и ответная фраза.

122

Ответное предложение в восьмом такте должно закончиться так же на тонике.

123

После чего следует вернуться к главной тональности.

Для возвращения к главной тональности следует повторить первое предложение „Хиджаз“ и к нему ответное предложение „Майе-шур“.

Баяти-кюрд

124

Хиджаз

Пример четвертого расширения сочинения:

Майе

125

Замин-хара

Шур-шахназ

Хиджаз

Баяти-хюрд

Далее следует отдел 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 отдела под названием „Нишиби-фараз“. Если „Баяти-хюрд“ является отклонением в сторону „Шур“ квинтового строя, то „Нишиби-фараз“ есть отклонение в сторону квартового строя. Поэтому вместо сочинения новой музыки рекомендуется повторение „Хиджаз“ в транспорте на кварту выше, чем и достигается отклонение в сторону квартового строя.

Симаи-шемс

126

Нишиби-фараз

Далее желательно перенесение мелодии „Замин-хара“ на кварту выше и закрепление в квартовом „Шуре“.

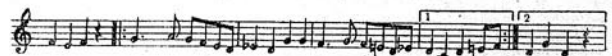
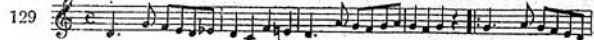
127

Наконец, приняв тонику квартового „Шура“ за „Шур-шахназ“, следует осуществить переход к тонике „Шур“ и закрепиться.

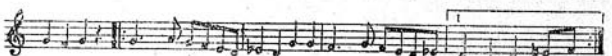
128

Таким образом полное сочинение в ладе „Шур“ представится в следующем виде:

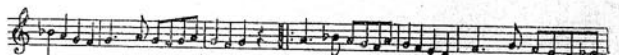
Allegretto
Майе-шур



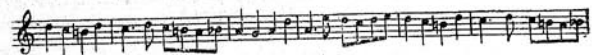
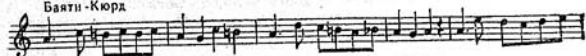
Шур-шахназ



Хиджаз



Баяги-Кюрд



Сима-шемс



Нишиби-фарз



5. Сочинение музыки в ладе „Сегах“

А. Диапазон звукоряда лада „Сегах“

Три равных тетра хорда, построенные по формуле $\frac{1}{2}-1-1$ и соединенные слитно (цепное соединение), образуют звукоряд лада „Сегах“.

В этом звукоряде первая ступень среднего тетра хорда является тоникой лада.

При тонике *ми* первой октавы звукоряд лада „Сегах“ представится в следующем виде:



Этот звукоряд состоит из поступенного ряда чистых кварт.

В. Ладовые функции ступеней и допускаемые скачки

В звукоряде лада „Сегах“:



Первая ступень звукоряда несет функцию нижнего вводного тона основного тона. От данной ступени скачки не допускаются.



Вторая ступень звукоряда — основной тон — несет функцию нижней терции тоники. От данной ступени допускаются скачки на тоникку, на верхний вводный тон тоники, на квинту и на верхний вводный тон квинты.



Третья ступень звукоряда не выполняет никакой функции.



Четвертая ступень звукоряда несет функцию тоники лада. От данной ступени допускаются скачки: вверх — на квинту основного тона, а вниз — на терцию (основной тон).



Пятая ступень звукоряда несет функцию верхнего вводного тона. От данной ступени допускаются скачки: вверх — на верхний вводный тон квинты основного тона (с обязательным разрешением в квинту), а вниз — на основной тон.



Шестая ступень звукоряда несет функцию квинты основного тона. От данной ступени допускаются скачки: вверх — на октаву основного тона, а вниз — на тоникку и на основной тон.



Седьмая ступень звукоряда несет функцию верхнего вводного тона квинты основного тона. От данной ступени допускаются скачки: вверх — на октаву основного тона, а вниз — на верхний вводный тон тоники.



Восьмая ступень звукоряда несет функцию медианты по отношению к квинте основного тона. От данной ступени терцеобразные скачки возможны только в секвенциях.



Десятая ступень звукоряда несет функцию октавы основного тона. От данной ступени допускаются скачки только вниз: на квинту основного тона и на $\frac{3}{2}$ верхний вводный тон этой же квинты.



Десятая ступень звукоряда несет функцию предельного тона звукоряда лада. Скачки не допускаются.

В. Таблица допускаемых скачков

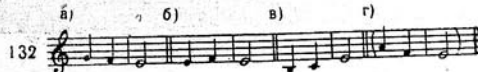


Г. Полные и половинные каденции

Полная каденция заканчивается тоникой.

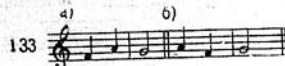
К тонике можно подойти поступенно только сверху и непосредственно скачком от основного тона.

Примеры полных каденций:



Половинная каденция может быть выражена остановкой на квинте основного тона. Подход к вышеуказанной ступени возможен только поступенный как сверху, так и снизу.

Примеры половинных каденций:



6. Сочинение мелодий в ладе „Сегах“

При сочинении мелодий в ладе „Сегах“ следует придерживаться тех же правил, которые указаны в соответствующих главах лада „Шур“.

Ниже приводится пример первого отдела лада под названием „Майе-сегах“. „Майе-сегах“ требует, чтобы первая фраза закончилась в начале второго такта на тонике, ответная фраза в начале четвертого такта половинной каденцией. Ответное предложение в начале восьмого такта заканчивается на тонике и требует повторения в точности или же в варьированном виде.

Правила образования ответного предложения те же, что и в ладе „Раст“.

Пример отдела „Майе-сегах“:



После „Майе-сегах“ следует отдел 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-сегах“.

Пример отдела „Шикестей-фарс“:



Первое расширение сочинения:



Далее следует отдел под названием „Мюбарриге“. „Мюбарриге“ требует, чтобы первая фраза началась с верхнего вводного тона 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.

К этому предложению (с вариантом) следует присоединить ответное предложение „Майе-сегах“.



Второе расширение сочинения:



Далее следует отдел „Ирак“. Этот отдел, как и в ладе „Раст“, переносит основной тон на октаву вверх, отчего звукоряд лада „Сегах“ расширяется.

„Ирак“ требует, чтобы первая фраза в начале второго такта окончилась на октаве основного тона. На том же тоне оканчивается и ответная фраза. После этого следует сочинить ответное предложение, которое в начале восьмого такта также окончится на октаве основного тона.

Для возвращения в тонику „Сегях“ нужно прибегнуть к „Гаран“ (как и в ладе „Раст“), делая первую остановку на квинте основного тона, а заключительную — на тонике лада „Сегях“.

139

В заключение желательно повторить „Майе-сегях“.

Пример сочинения в ладе „Сегях“:

Allegretto

Майе-сегях

140

Шикестен-фарс

Мюбарриге

Ирак

II. Строй чистых квинт

Лады, звукоряды которых образуют ряды поступенных чистых квинт, следующие: „Шуштер“ и „Чаргях“.

1. Сочинение музыки в ладе „Шуштер“

А. Диапазон звукоряда лада „Шуштер“

Два равных тетра хорда, построенные по формуле $\frac{1}{2}-1-\frac{1}{2}$ и соединенные раздельно (между четвертой ступенью нижнего и первой ступенью верхнего тетра хордов образуется интервал увеличенной секунды), образуют звукоряд лада „Шуштер“.

В этом звукоряде вторая ступень верхнего тетра хорда является тоникой лада.

При тонике ля первой октавы звукоряд лада „Шуштер“ представится в следующем виде:

141

Этот звукоряд состоит из поступенного ряда чистых квинт.

В. Ладовые функции ступеней и допускаемые скачки

В вышеприведенном звукоряде:

Первая ступень звукоряда несет функцию нижней сексты тоники (обращение терции). От данной ступени допускается скачок на нижнюю кварту тоники.

Вторая ступень звукоряда несет функцию верхнего вводного тона нижней сексты тоники. От данной ступени допускается скачок на нижнюю терцию тоники.

Третья ступень звукоряда выполняет две функции: 1) нижней кварты тоники и 2) заключительной ступени. От данной ступени допускаются скачки на тоннику и на верхний вводный тон тоники.

Четвертая ступень звукоряда несет функцию верхнего вводного тона нижней кварты тоники, а также нижней терции тоники. От данной ступени допускаются скачки: вверх на тоннику, вниз — на верхний вводный тон нижней сексты тоники.

Пятая ступень звукоряда несет функцию нижнего вводного тона тоники. От данной ступени допускаются скачки: вверх — на верхний вводный тон тоники, вниз — на нижнюю кварту тоники.

Шестая ступень звукоряда несет функцию тоники звукоряда. От данной ступени допускаются скачки на верхнюю медианту тоники, нижнюю терцию и нижнюю кварту.

Седьмая ступень звукоряда несет функцию верхнего вводного тона тоники. От данной ступени допускаются скачки на нижний вводный тон и нижнюю кварту тоники.

Восьмая ступень звукоряда несет функцию верхней медианты тоники. От данной ступени допускается скачок вниз на тоннику.

С. Таблица допускаемых скачков

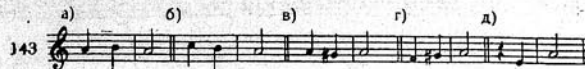


Д. Полные и половинные каденции

Во всех ладах полная каденция обыкновенно оформляется остановкой мелодии на тонике лада. Из азербайджанских ладов „Шуштер“ и „Хумаюн“ в этом отношении составляют исключение; так, например, в ладе „Шуштер“ остановка мелодии на тонике производит впечатление половинной каденции, остановка же на нижней кварте тоники запечатлевается как удовлетворяющее окончание мелодии.

Подход к тонике возможен сверху и снизу через вводные тоны и непосредственно скачком от нижней кварты, а подход к нижней кварте поступенно сверху и снизу через вводные тоны, а также скачком непосредственно от тоники.

Примеры каденций:



2. Сочинение мелодий в ладе „Шуштер“

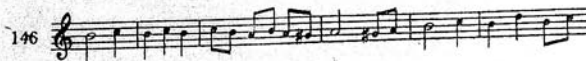
При сочинении мелодий в ладе „Шуштер“ следует придерживаться тех же правил, которые указаны в соответствующих разделах в предыдущих ладах.

Ниже приводится пример первого отдела, под названием „Майе-шустер“. „Майе-шустер“ требует, чтобы первая фраза закончилась в начале второго такта на нижней кварте тоники, ответная же фраза в начале четвертого такта на тонике, образуя половинную каденцию. Ответное предложение в начале восьмого такта оканчивается на нижней кварте тоники, образуя как бы полную каденцию, и требует повторения в точности или в варьированном виде.



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

К этому предложению с вариантом следует приписать ответное предложение „Майе-шустер“.





Пример сочинения в ладе „Шуштар“:

Moderato
Мале

147

Таркио

Этим исчерпывается сочинение музыки в ладе „Шуштар“.

3. Сочинение музыки в ладе „Чаргях“

А. Диапазов звукоряда лада „Чаргях“

Три равных тетрахорда, построенные по формуле $\frac{1}{2}-1\frac{1}{2}-\frac{1}{2}$ и соединенные—нижний со средним с л и т н о (цепное соединение), а средний с верхним раздельно (смежное соединение), образуют звукоряд лада „Чаргях“.

При тонике *до* первой октавы звукоряд лада „Чаргях“ представится в следующем виде:

148

Этот звукоряд от *соль* малой октавы до *фа* первой октавы образует постепенный ряд чистых кварт, а от *до* первой октавы до *до* второй октавы—чистых квинт.

В данном звукоряде, как и в звукоряде мажорных гамм, полная konsekventность ступеней выражается в постепенных рядах чистых октав.

Б. Ладовые функции ступеней и допускаемые скачки

В вышеприведенном звукоряде:

Первая ступень звукоряда выполняет две функции: 1) нижней кварты тоники, 2) нижнего вводного тона нижней терции тоники. От данной ступени допускается скачок только на тоннику.

Вторая ступень звукоряда несет функцию нижней терции тоники. От данной ступени допускаются скачки на тоннику и на верхний вводный тон тоники.

Третья ступень звукоряда несет функцию нижнего вводного тона тоники. Допускается скачок только на верхний вводный тон тоники (уменьшенная терция).

Четвертая ступень звукоряда несет функцию тоники лада. От данной ступени допускаются скачки вниз на нижнюю терцию и нижнюю кварту, вверх—на верхнюю терцию, кварту и квинту.

Пятая ступень звукоряда несет функцию верхнего вводного тона тоники. От данной ступени допускаются скачки: вверх—на верхнюю кварту тоники, вниз—на нижнюю терцию тоники.

Шестая ступень звукоряда несет функцию верхней терции тоники. От данной ступени допускаются скачки: вверх—на квинту тоники, а вниз—на тоннику.

Седьмая ступень звукоряда несет функцию верхней кварты тоники. От данной ступени допускаются скачки: вверх—на верхний вводный тон квинты тоники, вниз—на верхний вводный тон тоники и на тоннику.

Восьмая ступень звукоряда несет функцию квинты тоники. От данной ступени допускаются скачки: вверх на октаву тоники, вниз на терцию тоники и на тоннику.

Девятая ступень звукоряда несет функцию верхнего вводного тона квинты тоники. Допускаются скачки вниз на верхнюю кварту тоники, вверх—на октаву тоники.

Десятая ступень звукоряда несет функцию нижнего вводного тона октавы тоники. Допускается один скачок только на квинту тоники.

Одиннадцатая ступень звукоряда несет функцию октавы тоники. От данной ступени допускаются скачки на верхний вводный тон квинты и на квинту тоники.



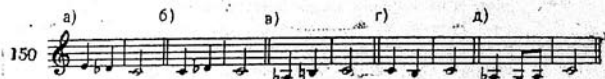
В. Таблица допускаемых скачков



Г. Полные и половинные каденции

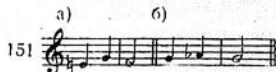
Полная каденция заканчивается тоникой. К тонике лада „Чаргях“ можно подойти поступенно сверху, снизу, а также непосредственно скачком от нижней терции.

Примеры полных каденций:



Половинные каденции могут быть выражены остановками на верхней квинте и квинте тонике. Подход к вышеуказанным ступеням может быть поступенно сверху и снизу.

Примеры половинных каденций:



Примечание. В виду того, что в тональном отношении тоника лада „Чаргях“ несет несколько функций (основного тона, кварты и терции), — нередко случается, когда фраза, оканчиваясь на тонике, производит впечатление половинной каденции.

4. Сочинение мелодий в ладе „Чаргях“

При сочинении мелодий в ладе „Чаргях“ следует придерживаться тех же правил, какие указаны в соответствующих разделах в предыдущих ладах.

Ниже приводится пример первого отдела лада „Чаргях“ под названием „Майе-чаргях“. „Майе-чаргях“ 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.

Пример отдела „Майе-чаргях“:



После „Майе-чаргях“ следует отдел под названием „Бястя-Нигяр“ („Бяста-Никар“) „Бястя-Нигяр“ требует, чтобы первая фраза началась с терции и закончилась на терции тонике; ответная фраза может быть закончена на терции или на тонике. Ответное предложение в восьмом такте также заканчивается на тонике и требует повторения в точности или же в варьированном виде.



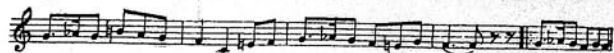
Первое расширение сочинения:

Майе-чаргях



Далее следует отдел под названием „Маненди-Мухалиф“ („Маненди-Мухалиф“). Он требует, чтобы первая фраза в начале второго такта

закончилась на верхней кварте. На той же ступени в начале четвертого такта оканчивается и ответная фраза. Первое предложение требует повторения в варьированном виде. Ответное предложение в начале восьмого такта заканчивается на тонике и требует повторения.

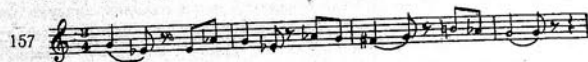


Второе расширение сочинения:



После „Маненди-Мухалиф“ следует отдел „Хасар“ („Гасар“). „Хасар“—это тот же „Чаргах“, перенесенный на квинту выше. Поэтому мелодию, написанную в „Майе-чаргах“, можно перенести на квинту выше. Но рекомендуется для отдела „Хасар“ выбрать другую тему (вроде побочной). Мелодию „Хасар“ желательно начать с тоники (бывшая квинта). Первую фразу в начале второго и ответную в начале четвертого тактов рекомендуется закончить на той же тонике. Ответное предложение в начале восьмого такта также заканчивается на тонике „Хасар“.

Пример „Хасар“:



После „Хасар“ следует отдел „Мухалиф“. Между верхним вводным тоном квинты тоники и самой квинтой происходит обмен функциями, т. е. неустойчивый верхний вводный тон становится устойчивой тоникой, а устойчивая квинта—неустойчивым нижним вводным тоном. Мелодия начинается с новой тоники. Первая фраза в начале второго и ответная в начале четвертого тактов оканчиваются на тонике. На той же тонике оканчивается вариант первого предложения в начале восьмого такта.

Далее следует ответное предложение, которое оканчивается на нижней медианте новой тоники (кварта тоники „Чаргах“). После этого следует более распространенное предложение (с использованием секвенции), которое от верхней кварты тоники ведет к самой тонике.





Далее следует отдел под названием „Мансурия“.
„Мансурия“—это есть „Майе-чаргах“, перенесенный на октаву выше. „Мансурия“ не требует сочинения новой мелодии, следует лишь мелодию „Майе-чаргах“ перенести на октаву выше. После этого требуется возвращение секвенцеобразным ходом к исходному положению и повторение мелодии „Майе-чаргах“.



Ниже следует сочинение в ладе „Чаргах“:



Манси-Мухалиф



Хасар



Мухалиф



Мансурия

III. Строй малых секст

1. Сочинение музыки в ладе „Баяти Шираз“

А. Диапазон звукоряда лада „Баяти Шираз“

Два равных тетра хорда, построенные по формуле $1-1-1\frac{1}{2}$ и соединенные посредством промежуточного полутона (по отношению к первой ступени верхнего тетра хорда), образуют звукоряд лада „Баяти Шираз“.

В этом звукоряде последняя ступень нижнего тетра хорда является тоникой лада. При тонике *до* первой октавы звукоряда лада „Баяти Шираз“ представится в следующем виде:

161

Этот звукоряд состоит из поступенного ряда малых секст:

Б. Ладовые функции ступеней и допускаемые скачки

В вышеприведенном звукоряде:

Первая ступень звукоряда несет функцию нижней кварты тоники. От данной ступени допускается скачок вверх на тонику.

Вторая ступень звукоряда несет функцию нижней медианты тоники. Допускаются скачки на тонику и на верхний вводный тон тоники.

Третья ступень звукоряда несет функцию нижнего вводного тона тоники. От данной ступени допускается скачок на верхний вводный тон тоники.

Четвертая ступень звукоряда несет функцию тоники лада. От данной ступени допускаются скачки: вверх—на кварту и квинту, вниз—на медианту и кварту.

Пятая ступень звукоряда несет функцию верхнего вводного тона тоники. От данной ступени допускаются скачки: вверх—на кварту и квинту тоники, вниз—на нижний вводный тон тоники.

Шестая ступень звукоряда несет функцию верхней медианты тоники. От данной ступени возможны скачки: вверх—на квинту тоники, вниз—на тонику.

Седьмая ступень звукоряда несет функцию верхней кварты тоники. От данной ступени допускаются скачки вниз: на верхний вводный тон тоники и на тонику.

Восьмая ступень звукоряда несет функцию квинты тоники. От данной ступени допускаются скачки: вниз на верхнюю медианту тоники, на верхний вводный тон тоники и на тонику.

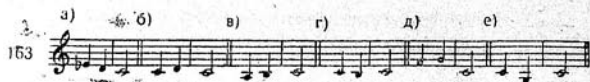
Девятая ступень звукоряда несет функцию верхнего вводного тона квинты тоники. От данной ступени допускается скачок только на верхнюю кварту тоники.

В. Таблица допускаемых скачков

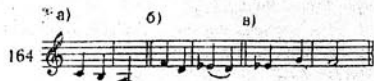
162

Г. Полные и половинные каденции

Полная каденция заканчивается тоникой. К тонике можно подойти поступенно сверху и снизу через вводные тоны и непосредственно скачком вниз от квинты и вверх от кварты.



Половинная каденция может быть выражена остановками на нижней медианте, на кварте, а также на верхнем вводном тоне, причем верхний вводный тон представляет собой разрешение неприготовленно-го задержания; задержанием же служит медианта тоники.

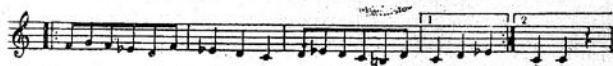


2. Сочинение мелодий в ладе „Баяти-шираз“

При сочинении мелодий в ладе „Баяти-шираз“ следует придерживаться тех же правил, какие указаны в соответствующих главах в предыдущих ладах.

Ниже приводится пример первого отдела „Баяти-шираз“ под названием „Майе-баяти-шираз“. „Майе-баяти-шираз“ требует, чтобы первая фраза в начале второго такта закончилась на тонике, а ответная фраза в начале четвертого такта образовала половинную каденцию.

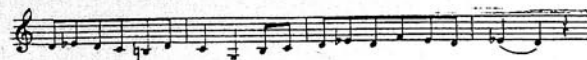
Ответное предложение в начале восьмого такта оканчивается на тонике и требует повторения в точности или в варьированном виде.



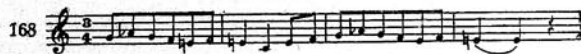
Далее следует отдел под названием „Баяти-Исфahan“ („Баяти-Исфahan“). Он отличается от „Майе-баяти-шираз“ тем, что ответное предложение в начале восьмого такта заканчивается не на тонике, а на нижней медианте тоники.



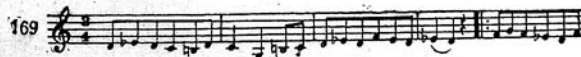
Первое расширение сочинения:



Далее следует отдел под названием „Хуззал“ („Хуззал“). „Хуззал“ начинается с квинты тоники и требует отмены верхней медианты и введения в звукоряд терции тоники; на этой терции в начале второго такта оканчивается первая фраза „Хуззал“. Ответная фраза оканчивается на той же терции. Первое предложение требует повторения в варьированном виде. Ответное предложение заканчивается в начале восьмого такта на тонике, причем терция понижается на $\frac{1}{2}$ тона и превращается снова в медианту.



Второе расширение сочинения:



Далее следует повторение отделов „Майе-баяти-шираз“ и „Баяти-Исфган“, перенесенных на октаву выше. По окончании „Баяти-Исфган“, сделав ход на секунду вниз в квинту тоники, следует вернуться к тонике, где и закрепиться.

170

Последнее расширение сочинения:

Moderato
Майе-баяти-шираз

171

Баяти-Исфган

Хуззаа

IV. Строй больших секст

1. Сочинение музыки в ладе „Хумаюн“

А. Диапазон звукоряда лада „Хумаюн“

Два равных тетрахорда, построенные по формуле $\frac{1}{2}-1\frac{1}{2}-\frac{1}{2}$ и соединенные через промежуточный тон, образуют звукоряд лада „Хумаюн“.

В звукоряде этого лада имеются две тоники. Четвертая ступень нижнего тетрахорда образует первую тонику, а четвертая ступень верхнего — вторую.

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



Б. Ладовые функции ступеней и допускаемые скачки

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

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

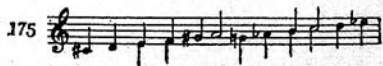


Этот звукоряд представляет собой неполный звукоряд двух „Шустер“ с тониками *ля* и *до*.

Звукоряд „Шустер“ с тоникой *ля* не имеет „двух“ нижних ступеней, а звукоряд с тоникой *до* — двух верхних ступеней. Придав 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 тоникой, а *до* — второй.

Ступени этого звукоряда должны рассматриваться, как ступени звукорядов двух „Шустер“ с тониками *ля* первой и *до* второй октавы.

Все сказанное в соответствующей главе лада „Шустер“ относится и к ладу „Хумаюн“.

С. Полные и половинные каденция

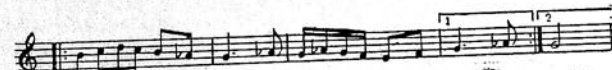
Полная каденция обыкновенно завершается остановкой на нижней кварте (*соль*) второй тоникой (*до*), но существует и другой прием каденции: после остановки на упомянутой нижней кварте каденция продолжается и завершается остановкой на второй ступени звукоряда второго „Шустер“ (*фа*). Следует отметить, что часто мелодия в ладе „Хумаюн“ начинается с этой ступени.

2. Сочинение мелодий в ладе „Хумаюн“

При сочинении мелодий в ладе „Хумаюн“ следует придерживаться тех правил, которые указаны в соответствующем разделе в ладе „Шустер“.

Обыкновенно первое предложение (или первый период) сочиняется в первом „Шустер“, ответное предложение — во втором. При переходе из одного „Шустер“ в другой, вводный тон тоникой первого „Шустер“ и нижняя терция тоникой второго „Шустер“ энгармонизируются.

Ниже приводим пример первого отдела лада „Хумаюн“, носящего название „Майе-хумаюн“.



Далее следует отдел под названием „Таркиб“ (как в ладе „Шустер“), относящийся ко второму „Шустер“ с тоникой *до*.

Правила образования первого предложения „Таркиб“ такие же, как в отделе „Таркиб“ лада Шустер. Ответное же предложение требует остановки на тонике первого „Шустер“.

177

К этому примеру следует присоединить ответное предложение „Майе-хумаюн“ с остановкой на второй ступени звукоряда второго „Шуштер“.

178

Пример сочинения музыки в ладе „Хумаюн“:

Moderato
Майе-хумаюн

179

Таржиб

ПОБОЧНЫЕ ЛАДЫ

Лады, звукоряды которых образуются от соединения неравных тетракордов, называются побочными ладами.

В азербайджанской музыке побочными ладами считаются следующие: 1) „Чаргях“ второго вида, 2) „Шахназ“ и 3) Сарандж“.

1. Сочинение музыки в ладе „Чаргях“ второго вида А. Диапазон звукоряда лада „Чаргях“ второго вида

Если взять тетракорда, построенный по формуле $\frac{1}{2}-1\frac{1}{2}-\frac{1}{2}$, и присоединить к нему раздельно (смежное соединение) тетракорда, построенный по формуле $1-1-\frac{1}{2}$, то получим звукоряд лада „Чаргях“ второго вида:

$$\frac{1}{2}-1\frac{1}{2}-\frac{1}{2}+1-1-\frac{1}{2}$$

180

Диалезон звукоряда обоих видов „Чаргях“ состоит из соединения трех тетракордов (нижнего, среднего и верхнего), из которых нижний тетракорд является октавой верхнего. Поэтому полный звукоряд „Чаргях“ второго вида представится в следующем виде:



Б. Ладовые функции ступеней и допускаемые скачки

В вышеприведенном звукоряде:



Первая ступень звукоряда несет функцию нижней кварты. От данной ступени допускается скачок только на тонику. Вторая ступень звукоряда несет функцию нижней медианты тоники. От данной ступени допускается скачок только на тонику.



Третья ступень звукоряда несет функцию нижнего вводного тона тоники. Допускается скачок на верхний вводный тон тоники.



Четвертая ступень звукоряда несет функцию тоники звукоряда. От данной ступени допускаются скачки: вверх—на терцию, кварту и квинту, вниз—на нижнюю медианту и нижнюю кварту.



Пятая ступень звукоряда несет функцию верхнего вводного тона тоники. От данной ступени допускается скачок вверх—на верхнюю кварту тоники, а вниз—на нижний вводный тон тоники.



Шестая ступень звукоряда несет функцию верхней терции тоники. От данной ступени допускаются скачки: вверх—на квинту тоники, вниз—на тонику.



Седьмая ступень звукоряда несет функцию верхней кварты тоники. От данной ступени допускаются скачки: вверх—на верхний вводный тон квинты тоники, вниз—на верхний вводный тон тоники и на тонику.



Восьмая ступень звукоряда несет функцию квинты тоники. От данной ступени допускаются скачки: вверх—на октаву тоники, вниз—на терцию тоники и на тонику.



Девятая ступень звукоряда выполняет две функции: 1) верхнего вводного тона квинты, 2) нижней медианты октавы тоники. От данной ступени допускаются скачки: вверх на октаву тоники, вниз—на верхнюю кварту тоники.



Десятая ступень звукоряда несет функцию нижнего вводного тона октавы тоники. Допускается скачок вниз на квинту тоники.



Одиннадцатая ступень звукоряда несет функцию октавы тоники. От данной ступени допускаются скачки вниз на свою нижнюю медианту и на квинту тоники.

В. Таблица допускаемых скачков



Г. Полные и половинные каденции

Полные и половинные каденции в ладе „Чаргях“ второго вида такие же, как и в ладе „Чаргях“ первого вида.

2. Сочинение мелодий в ладе „Чаргях“ второго вида

При сочинении мелодий в ладе „Чаргях“ второго вида нужно придерживаться тех же правил, какие указаны в разделе о ладе „Чаргях“ первого вида.

Следует отметить, что при сочинении музыки в ладе „Чаргях“ второго вида некоторые мелодические обороты требуют использования ступеней звукоряда „Чаргях“ первого вида.

Ниже приводим примерное сочинение в ладе „Чаргях“ второго вида со всеми отделами:

Allegro moderato Майе-чаргях второго вида



Баста-Нигар



Маненди-Мухалиф



Andante
Хасар

Мухалиф.

Мансурия

3. Сочинение музыки в ладе «Шахназ»

А. Диапазон звукоряда побочного лада «Шахназ»

В звукоряде лада «Чаргах» второго вида к тетрахорду $1/2 - 1\frac{1}{2} - 1/2$ присоединяется тетрахорд $1 - 1 - 1/2$. В звукоряде же лада «Шахназ», наоборот, к тетрахорду $1 - 1 - 1/2$ присоединяется раздельно тетрахорд по формуле $1/2 - 1\frac{1}{2} - 1/2$:

$$1 - 1 - 1/2 + 1/2 - 1\frac{1}{2} - 1/2$$

Например:

184

В. Ладовые функции ступеней и допускаемые скачки

Ладовые функции ступеней звукоряда лада „Шахназ“ находятся в зависимости от основного тона, который в этом звукоряде образует первую ступень и занимает положение тоники лада „Раст“.

Тоникой лада „Шахназ“ могут служить все ступени нижнего тетрахорда.

В. Полные и половинные каденции

Те же, что и в ладах „Раст“, „Шур“ и „Сегях“.

4. Сочинение мелодий в ладе „Шахназ“

Первая фраза в начале второго такта заканчивается на квинте основного тона. На той же ступени в начале четвертого такта оканчивается ответная фраза. Первое предложение требует повторения. Ответное предложение в начале восьмого такта заканчивается на одной из ступеней первого тетрахорда.



Следующий отдел представляет собой „Майе-шур“, с тоникой бывшей квинты основного тона *соль*, причем 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 второй ступени основного тона шестая ступень звукоряда освобождается от понижения (как квинта тоники „Шур“).



Ниже приводится примерное сочинение в ладе „Шахназ“:

Allegretto Майе-шахназ





5. Сочинение музыки в ладе „Сарендж“

А. Диапазон звукоряда лада „Сарендж“

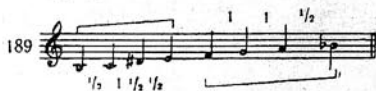
Формула построения звукоряда побочного лада „Сарендж“ равна формуле построения звукоряда „Чаргях“ второго вида, т. е.

$$1/2 - 1 - 1/2 - 1/2 + 1 - 1 - 1/2$$

Различие в том, что в ладе „Чаргях“ второго вида между последней ступенью нижнего и первой ступенью верхнего тетракордов образуется целый тон, а в „Сарендж“ — полтона.

Последняя ступень нижнего тетракорда является тоникой лада.

При тонике *ми* первой октавы звукоряд побочного лада „Сарендж“ представится в следующем виде:



Б. Ладовые функции ступеней и допускаемые скачки

В вышеприведенном звукоряде вторая ступень *до* несет две функции, которые по своему значению диаметрально противоположны друг другу. Эта ступень с одной стороны рассматривается, как неустойчивый верхний вводный тон по отношению к первой ступени звукоряда, а с

другой — как устойчивый основной тон по отношению к четвертой и шестой ступеням звукоряда. Поэтому функции остальных ступеней определяются, с одной стороны, по отношению к тонике, а с другой — к основному тону. С этой точки зрения:

Первая ступень звукоряда, с одной стороны, несет функцию нижней кварты тоники, а с другой — нижнего вводного тона основного тона. От данной ступени допускается скачок на тонику.

Вторая ступень звукоряда несет три функции: 1) верхнего вводного тона нижней кварты; 2) основного тона звукоряда; 3) нижней терции тоники. От данной ступени, как основного тона, допускаются скачки вверх на терцию, кварту и квинту.

Третья ступень звукоряда несет функцию нижнего вводного тона тоники. От данной ступени допускается скачок на верхний вводный тон тоники (уменьшенная терция).

Четвертая ступень звукоряда несет функцию тоники лада. От данной ступени допускаются скачки: вверх — на квинту основного тона, а вниз — на основной тон.

Пятая ступень звукоряда несет функцию верхнего вводного тона тоники лада и верхней кварты основного тона. От данной ступени допускаются скачки: вверх — на верхний вводный тон квинты основного тона, вниз — на основной тон.

Шестая ступень звукоряда несет функцию квинты основного тона. Допускаются скачки: вниз — на тонику и на основной тон.

Седьмая ступень звукоряда несет функцию верхнего вводного тона квинты основного тона. От данной ступени допускается скачок на верхнюю кварту основного тона.

Восьмая ступень звукоряда несет функцию предельного тона звукоряда. От данной ступени скачки не допускаются.

В. Таблица допускаемых скачков



Г. Полные и половинные каденции

Побочный лад „Сарендж“ как по местоположению тоники, так и по общности всех ступеней, кроме нижнего вводного тона, сходен с ладом „Сегях“; поэтому как полные, так и половинные каденции те же, что и в ладе „Сегях“.

6. Сочинение мелодий в ладе „Сарандж“

Все правила, относящиеся к сочинению мелодий в ладе „Сегях“ и его отделов, целиком и полностью относятся и к ладу „Сарандж“.

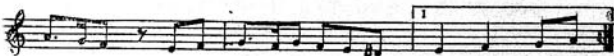
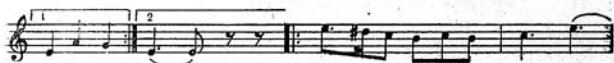
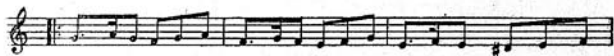
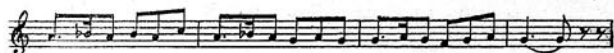
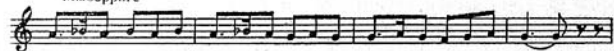
Ниже приводим примерное сочинение, написанное в ладе „Сарандж“:

Allegretto

Майе-сарандж



Мубарриге



В данном примере отдел „Ирак“ заменен „Майе-сарандж“, перенесенным на октаву выше.

Этим исчерпывается изложение основных положений, касающихся азербайджанской народной музыки и правил сочинения музыки в азербайджанских ладах.

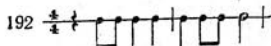
РИТМИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ МУЗЫКИ

По метро-ритмическому построению азербайджанская народная музыка подразделяется на музыку с четко выраженным метрическим размером и на музыку без какого-либо метра. Музыка с четко выраженным размером образуют народные песни, все виды народных танцев, а также „теснифы“ (вокальная музыка) и „ряни“ (инструментальная музыка).

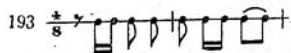
Размеры этих форм самые обыкновенные, т. е. $\frac{6}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{3}{8}$. Совершенно отсутствуют такие размеры, как $\frac{7}{8}$, $\frac{5}{8}$, которые встречаются в музыке других народов Востока.

Размер $\frac{4}{4}$ является более характерным для азербайджанской музыки, чем $\frac{2}{4}$.

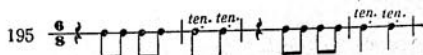
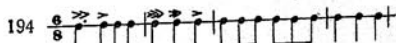
Нижеприводимый пример является типичным образцом музыки с размером $\frac{4}{4}$.



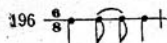
Четырехдольные такты могут быть изображены и так:



В размере $\frac{6}{8}$ группировка, как правило, состоит из двух долей по $\frac{3}{8}$ в каждой), но особенность метро-ритмической структуры азербайджанской плясовой музыки, а также некоторых песен плясового характера требует иной группировки; эта группировка состоит из чередования двухдольного такта с трехдольным, например:



В вышеприведенных примерах 194 и 195 все такты исполняются без изменения темпа. В примере 194 второй и четвертый такты не должны исполняться с напряжением, присущим синкопам, т. е. они должны быть исполняемы в следующем виде:



(в этом такте не 3, а 2 акцента)

Точное исполнение вышеприведенных примеров требует от исполнителя интуитивного понимания характера вышеуказанных особенностей азербайджанской плясовой музыки.

К музыке без размера относится вокальная и инструментальная импровизация в ладах. При этой импровизации музыкальные фразы не укладываются в какие-либо такты. Группировка нот представляет собой обыгрывание какого-либо тона или мелизматическое украшение, например:

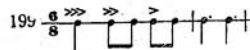


Насильственное укладывание исполняемой импровизации в определенные такты приводит к неточности записи исполняемого и к нарушению стиля импровизационной музыки.

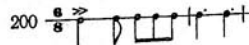
На практике встречаются досадные ошибки неправильной записи образцов азербайджанской народной музыки.

1. При записи музыки в размере $\frac{6}{8}$ не соблюдается вышеуказанная особенность чередования двухдольных и трехдольных тактов, что приводит к искажению музыки, так как слабые доли попадают на сильное время такта, и, наоборот, сильные на слабое.

Например, вместо:



пишут:

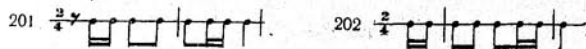


(правильно)

(неправильно)

Второй и четвертый звуки, находящиеся в примере 199 на относительно сильной части такта, в примере 200 попадают на слабую часть такта. Третий звук, находящийся в примере 199 на слабой части такта, в примере 200 падает на сильную часть такта, что приводит к досадному искажению музыки.

2. Образцы азербайджанской народной музыки в форме „Эйраты“ „Гераты“ изображаются вместо четырехдольного размера в двухдольном размере.



В примере 201 размер $\frac{3}{4}$, даже в медленном темпе указывает на двухдолье в такте, в то время когда требуется четырехдолье, хотя бы в ускоренном темпе.

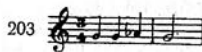
Пример 202 является грамматическим исправлением примера 201 в смысле правильной расстановки тактовых черт, но и в этом случае между тактовым акцентом и акцентами ударного инструмента получается несоответствие — сильные удары инструмента падают на слабые такты, что в общем ведет к ритмической путанице.

ДОПУСКАЕМЫЕ ХРОМАТИЧЕСКИЕ ХОДЫ

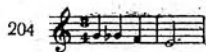
Народный стиль допускает хроматические ходы в самом ограниченном количестве и то только в ладах „Раст“, „Шур“ и „Сегях“.

Хроматизм в ладе „Раст“

1. Верхний вводный тон квинты тоники может быть хроматически понижен на полтона, например:



2. Квинта тоники также может быть хроматически понижена на полтона, например:



Согласно орфографии хроматической гаммы, пример 204 пишется так:



Вышеприведенные хроматические ходы, указанные в примерах 203 и 204, относятся и к ладу „Шур“, тоника которого является второй ступенью тоники данного лада „Раст“, а также к ладу „Сегях“, тоника которого является третьей ступенью тоники лада „Раст“.

Хроматизм в восходящем направлении не применяется.

Ступени остальных ладов не допускают хроматических изменений.

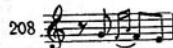
МЕЛОДИЧЕСКИЕ УКРАШЕНИЯ (МЕЛИЗМЫ)

Украшение мелодий разными мелодическими средствами является характерной особенностью музыки народов Востока, в частности Азербайджана. При украшении следует отказаться от всякого вида условных знаков и выписывать полностью все ноты (мелким шрифтом). Обычное украшение состоит из быстрого следования двух нот, из которых первая является главной, а вторая — верхней вспомогательной.

Если главная нота и вспомогательная образуют интервал большей секунды, то для большего эффекта вспомогательная нота понижается на полтона, например:



Часто вторая украшающая нота является не вспомогательной, а верхней терцией главной ноты

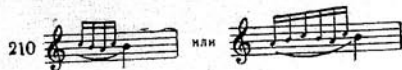


Этот способ украшения особенно удобен для исполнения на клавишных инструментах.

Как украшение, практикуется и трель



В импровизациях звуки украшаются посредством группы нот (группы нот)



ПРИЛОЖЕНИЕ

Образцы народной музыки

Эти образцы требуют музыкального анализа.

Для примера приводится подробный анализ двух образцов.

1

2



Первый образец является народной песней, построенной в ладе „Раст“ с тониковой *до*.

Особенности построения

Вопреки обычному направлению снизу вверх, т. е. от „Майе-раст“ к „Ирак“ (как к кульминации), данная песнь имеет направление сверху вниз, т. е. от „Ирак“ к „Майе-раст“.

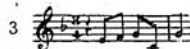
Первая фраза относится к отделу „Ирак“, она кончается в начале второго такта на октаве тоники, что является признаком отдела „Ирак“.

Вторая фраза оформляет переход в отдел „Гаран“ с остановкой в начале четвертого такта на квинте тоники. Из этих двух фраз образуется первое четырехтактное предложение. Ответное предложение также состоит из двух фраз и в начале восьмого такта кончается на терции тоники. Соответствующие фразы (первая — первая, вторая — вторая) начального и ответного предложений построены симметрично. Вместо обычного повторения ответной фразы следует самостоятельное предложение, первая фраза которого является повторением второй фразы ответного предложения с маленьким изменением, а вторая фраза в начале четвертого такта этого предложения приводит к тонике. Далее следует подготовка к отделу „Вилайети“, выраженная в одном тоне (квинта тоники) на протяжении двух тактов. Затем следует отдел „Вилайети“, состоящий из двух трехтактных предложений, из которых второе предложение является точным повторением первого. В конце последнего такта второго предложения следует гаммообразный ход, который связывает „Вилайети“ с „Усейни“. „Усейни“, который приводит к тонике (завершению песни), также состоит из двух трехтактных предложений, из которых второе предложение является точным повторением первого.

Второй образец „Арасбары“, форма „Рянг“ („Рянк“), построен в ладе „Шур“ с тониковой *ре*.

Особенности построения

Построение данного образца в смысле метро-ритмического расположения фраз и их соответствия друг другу (как вопрос и ответ) представляет большую свободу. Эта свобода выражается в частых повторениях содержания одного такта, в уклонении построения остальных фраз от ритмической структуры начальной фразы, которая обыкновенно является ритмической темой произведения. Например: начальная фраза, относящаяся к отделу „Шур-шахназ“



начинается с паузы, ответная фраза также должна быть начата с паузы но, во втором образце ответная фраза не имеет паузы, например:



Кроме того, эта ответная фраза появляется не в третьем такте как обычно, а в пятом, так как третий и четвертый такты заняты повторением содержания второго такта.

Ответная фраза начальной фразы отдела „Баяти-кюрд“ (27 такт), следует, вместо третьего (как обычно), в шестом такте и т. д.



„Арасбары“ начинается в отделе „Шур-шахназ“. Первое предложение заканчивается на терции основного тона (шестой такт). После повторения первого предложения следует ответное предложение (12 такт), которое закрепляется на тонике лада „Шур“ (19 такт). Ответное предложение повторяется в точности и в дальнейшем принимает форму припева. С 27 такта начинается отдел „Баяти-кюрд“. Первое предложение этого отдела повторяется в точности. Ответное предложение (41 такт) заканчивается верхней квартой тоники (48 такт). Вместо повторения ответного предложения следует самостоятельное предложение с окончанием на терции основного тона (52 — 53 такт). После этого следует вышеописанный припев. Последним отделом является „Замин-хара“, который начинается с 70 такта, образует один период с завершением на терции основного тона, после чего опять следует двухкратное повторение припева.

В дальнейших образцах ограничиваемся указанием лада и отделов.

Рянг и ладе „Раст“ с тоникой соль

Allegretto

6

Рянг в ладе „Сарынж“

Moderato

7

Рянг в ладе „Баяти-шираз“ с тоникой соль

8 *Andante* *tr*

Рянг в ладе „Баяти-шираз“ с тоникой соль

9 *Allergo*

Рянг в ладе „Чаргах“ с тоникой соль

Allegro

10

Рянг в ладе „Чаргах“ второго вида с тоникой до

Moderato

11

12

12

13

13

СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
Предисловие	5
Введение	7
Исторические сведения	10
Первая часть	
Основные положения	13
I. Звуковая система	15
II. Способы соединения тетрахордов	15
III. Правила построения звукорядов азербайджанских ладов	20
IV. Правила образования азербайджанских ладов	27
Вторая часть	
Правила сочинения музыки в азербайджанских ладах в народном стиле	35
I. Строй чистых кварт	37
II. Строй чистых квинт	67
III. Строй малых секст	78
IV. Строй больших секст	84
Ритмические особенности азербайджанской музыки	98
Допускаемые хроматические ходы	100
Мелодические украшения (мелизмы)	101
Приложение	102

Редактор *К. Сафаралиева*
Художник *М. Власов*
Корректор *Ш. Керимова*

Подписано к печати 5/XI-56 г. Формат
бумаги 70×108¹/₁₆. Печатных листов 7,25.
Заказ 573. Тираж 3000.

Типография им. 26 комиссаров Министерства
культуры Азербайджанской ССР.
Баку, ул. Али Байрамova, № 3.

1957

316