

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 тетрахордов.
- 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 (шө'бэ) лада „Сегях“ („Секях“), 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 „Замин-Хара“, 5—в отделе лада „Сегях“ под названием „Шикестен Фарс“

(Шикэстеи Фарс), 6—в отделе лада „Шур“ под названием „Баяти Курд“ (Бяяти Күрд), 7—есть пример модуляции из лада „Сегях“ в лад „Чаргях“ („Чарках“).

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

Пример 8 целиком относится к ладу „Баяти Шираз“, пример 9—„Шуштэр“ („Шүштэр“), пример 10—„Чаргях“ и пример 11—„Хумаюн“ („Һумаюн“).

„Раст“, „Шур“, „Сегях“, „Шуштэр“, „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“, „Шуштэр“, „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, „Шуштэр“—чувство глубокой печали, „Чаргях“—чувство возбуждения и страстности, „Баяти Шираз“—чувство грусти, „Хумаюн“—глубокой или, по сравнению с „Шуштэр“, более глубокой печали.

Кроме перечисленных основных ладов, имеются еще достаточно популярные побочные лады и не менее популярные отделы ладов, как-то: „Шахназ“ („Шаһназ“), „Сарэндж“ („Сарэнч“), „Баяти Курд“, „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 Урмеви (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 двенадцатиколонного 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-Няср-Фараби—энциклопедист и знаток древнегреческой музыкальной теории, Абу-Али-Сина—ученый мыслитель, известный в Европе под именем Авиценна, Аль-Кинди и др.

12 колонн, на которых, казалось, прочно держалось музыкальное „сооружение“, представляли собою 12 основных макамов, а 6 башен—6 авазат. 12 основных макамов были следующие: Ушшак, Нава, Буселик, Раст, Ирак, Исфаган, Зирафкянд, Бозург, Зангуле, Рахави, Хусейни 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'бэ"—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". Устои 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:	По арабо-ирански:
1. <i>ми</i> —Луна	1. Нава
2. <i>фа</i> —Меркурий	2. Буселик
3. <i>соль</i> —Венера	3. <i>Раст</i>
4. <i>ля</i> —Солнце	4. Ирак
5. <i>си</i> —Марс	5. Ушшак
6. <i>до</i> —Юпитер	6. Зирафкянд
7. <i>ре</i> —Сатурн	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, тяснифов, дрингя, 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 относятся и азербайджанскую музыку) кроме целого тона и полутона существует еще $\frac{1}{3}$ 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 октав в азербайджанской музыке также считаются темперированными, но неравномерно. Поэтому при исполнении азербайджанских мелодий на темперированных инструментах (особенно на фортепиано) чувствуется некоторое несоответствие в высоте тонов, особенно терцовых и секстовых; в азербайджанской музыке большая терция уже темперированной, малая терция—шире темперированной. Полутон шире темперированного. Разница—приблизительно одна комма.

Из остальных тонов особенно кварта и квинта 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 дизных и 5 бемольных, а всего $7 + 5 + 5 = 17$. Дизные и бемольные звуки выражаются посредством одной клавиши.

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

Звукоряды азербайджанских ладов строятся из соединений тетрахордов, т. е. из поступенных следований четырех диатонических ступеней.

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

Тетрахорды могут быть соединены четырьмя способами:

Первый способ—цепное соединение, т. е. такое соединение, когда последний тон нижнего тетра хорда 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 тетра хордов 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 тетра хордов образуется интервал малой терции.

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

Соединенные тетра хорды могут быть равными и неравными по построению.

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

Например:



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



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