

**Айдын АЗИМОВ**

Профессор, заведующий кафедрой композиции

БМА им. Узеира Гаджибейли

Адрес: Баку, улица Ш. Бадалбейли 98

Email: [azimaydin18@gmail.com](mailto:azimaydin18@gmail.com)

DOI: 10.62440/AMK2024-1.s.16-40

## К ВОПРОСУ ОБ АШЫГСКИХ ТРАДИЦИЯХ В ОПЕРЕ УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ “КОРОГЛУ”

***Резюме:** Статья посвящена анализу музыкального языка оперы Узеира Гаджибейли, в частности, ашугской сюиты из 4-го действия и песни Короглу из 3-го действия. В противовес принятому термину «лад», автор выдвигает определение “макам”, более адекватно отражающее логику развертывания музыкальной формы. В статье акцентируется идея об отличиях ашугских макамов от макамов, присущих дастгяху. Также исследуются истоки характерного для оперы лейт-ритма; при этом анализируются стихотворные размеры, которыми пользуется композитор в указанных но-мерах. Автор обращает внимание на одну из важнейших лейт-интонаций оперы, связанную с ашугским макамом “Qaraşı” («Гарашы»). В статье приводятся схемы музыкального анализа и расшифровки ашугской музыки, сделанные автором.*

***Ключевые слова:** Восточная профессиональная система, макаменные принципы мышления, правило, Дивани, Кесме, Дёйме, военные марши – Мехтери, аруз*

На сегодняшний день приходится констатировать, что творчество такого гения как Узеир Гаджибейли изучено весьма недостаточно. Да, о нем очень много говорится, какой он великий, но, когда дело доходит до серьезного анализа его творчества, главенствуют умозрительные обобщения, далекие как от живой музыки, так и от знания национальной традиции. Между тем, подобное исследование весьма актуально для любого поколения музыкантов, тем более что на горизонте перед нами новый этап развития азербайджанского музыкального искусства. Считаю необходимым еще и еще раз напомнить, что Узеир бек является наследником восточной профессиональной музыкальной системы, получившей теоретическое обоснование в трудах многих ученых, в частности, Абу Насра аль Фараби, Абу Али ибн Сина, Сафий ад Дина Урмеви и Абдул Кадыра Марагаи, которые были, конечно, прежде всего, композиторами. И если представить азербайджанское композиторское творчество как некое включение в эту древнюю систему, то именно Узеир Гаджибейли наглядно показал, что можно следовать восточным (*makam`* ным) принципам построения музыкального текста и при этом

находить точки соприкосновения с европейской традицией.

Говоря об этапе развития азербайджанского композиторского творчества после Узеир бека, следует отметить тот неоспоримый факт, что здесь превалировала логика европейских жанров и форм. Это было обусловлено просветительскими задачами времени и сыграло, безусловно, свою положительную роль. Препятствием же в обращении к традициям восточной музыкальной системы являлась и продолжает являться недостаточная теоретическая изученность ее закономерностей и базирующейся на ней композиторской техники. И в этом смысле обращение к опере “*Koroğlu*“, которая, с одной стороны, демонстрирует следование данной традиции, а с другой, - очень смелый индивидуальный подход к ней, может стать огромным подспорьем в применении ее молодым поколением музыкантов.

В пору моей работы на Радио и ТВ мне довелось записывать лучшие образцы *tuğam`*ной и *aşığ`*ской музыки; это стало для меня своеобразной лабораторией изучения секретов этих двух основных направлений нашего музыкально-поэтического наследия. И вот сейчас, с высоты этих знаний плюс собственного опыта сочинения музыки в данной технике, мне есть что сказать об опере “*Koroğlu*“, музыкальный язык которой в огромной мере базируется на *aşığ`*ских традициях. Сразу оговорюсь, что в опере представлены блестящие образцы творческого, невероятно смелого подхода и к *tuğam`*у: взять хотя бы Увертюру, вступление которой представляет не что иное как спрессованный вариант *bərdaşt* и *maye* из *dəstgah`*а *Şur*. (Увертюра – тема, до сих пор недостаточно изученная, требует отдельного серьезного исследования, выходящего за рамки данной статьи).

Когда-то Изабелла Владимировна Абезгауз, преподававшая нам курс оперной драматургии, высказала мысль, которая в то время меня буквально потрясла. Она сказала, что в ряду мировых шедевров “*Koroğlu*“, можно поставить на один уровень с операми: “*Carmen*” *G.Bizet* и “*Don Giovanni*” *W.A.Mozart`*а. Тогда, будучи студентом, кажется, третьего курса, я даже позволил себе иронию по этому поводу. И только впоследствии оценил, что это высказывание, как и многие суждения еще одного безмерно почитаемого мною Учителя и музыкального Наставника – Сюзанны Федоровны Шейн, задали ту высокую планку оценки музыки, которой я стараюсь следовать всю свою жизнь.

Начну, пожалуй, с самой общей классификации азербайджанской музыки с точки зрения способов изложения музыкального материала, которые, в свою очередь, неотделимы от национального мышления. Прибегну к *aşığ`*ской терминологии – весьма меткой и, к сожалению, недооцененной нашими исследователями. Это:

1. – свободное от метра пение – *boyati* (не путать с *bayati*), то, что Узеир Гаджибейли называл *bəhrsiz*;

2. – пение в такт, в рамках метро-ритма – *kəsmə* – то, что Узеир бек называл *bəhrli*; что обозначают эти термины подробно изложил мне *aşığ Şamil* из *Təğləbiyan`a* (Исмаиллинский район) - (*Кстату аналогичны выводы выдающегося учёного М. Sarisözen`a, о турецком музыкальном мышлении: и там два направления – “Uzun hava” – свободное, протяжное – и “Kırık hava” – строго метро-ритмическое*) [6];

3. – одновременное сочетание метро-ритмического, оstinатного сопровождения и свободного от метра распева – *döymə* (аналогия с *zərbi-miğam`om*). Эти основные элементы музыкального мышления проявляются, естественно и в инструментальных жанрах: танцах (*oyun havalari*), рянгах (*rəng və diringələr*), пещровах, халайях (*pəşrov və halaylar*) и др.

При том, что в *aşığ`ской* музыке встречаются все три типа изложения, нередко сочетаясь в одном жанре, в опере “*Koroğlu*” композитор прибегает в основном к одному из них – *kəsmə*, и это неудивительно для жанра европейской оперы, к каковому она собственно и относится. Вместе с тем, истоки того метрического оstinато, который проходит, можно сказать через всю оперу, разворачивая действие – страницу за страницей – и превращаясь в своего рода лейт-ритм, лежат именно в *aşığ`ских döymə*.

Но прежде, чем говорить о специфике ритмов в “*Koroğlu*”, хотелось бы подчеркнуть, что Узеир бек был в такой же мере гениальным композитором, в какой гениальным драматургом. Достаточно вспомнить “*Leyli və Məcnun*”: перевести огромную поэму Физули в жанр оперы – для этого нужно было обладать недюжинным драматургическим чутьем. Как не упомянуть в этой связи, написанные композитором либретто для музыкальных комедий. Что касается драматургии “*Koroğlu*”, то главным двигателем драматического сюжета, за перипетиями которого следишь, буквально затаив дыхание, является отнюдь не кто-то из главных героев, а... конь. Ведь именно *Qirat* присутствует в каждом действии, и вокруг него разворачивается вся интрига. Здесь Узеир бек, пожалуй, как никто другой, выступает продолжателем традиции Мирза Фатали Ахундова, который в своих пьесах воплотил одну из характерных черт восточного театра, когда двигателем драматического действия является какой-то конкретный предмет. Вспомним того же “Визиря Ленкоранского ханства”, который начинается с поручения о покупке “*nimtənə*” – пеньюара для любимой жены. И далее в каждом действии появляются все новые предметы: “*xəlbir*”, “*fələqqə*” и другие, вплоть до финального “*lodkə*”, которые выступают причиной всех перипетий этой великолепной комедии. Уверен, что пресловутый платок у шекспировского Отелло (мавра) – из той же серии.

В опере “*Koroğlu*” вороной конь *Qirat* является, можно сказать, центральным живым предметом, разворачивающим события, происходящие на сцене, и это прекрасно иллюстрирует музыка. Вполне возможно, что именно

конский шаг в разных видах выступает здесь своеобразной моделью того ритма, который стремительно направляет действие в опере. Убежден, что именно этот образ ярко воплощен в Увертюре, начиная с заглавной темы: прямая ассоциация с вставшим на дыбы конем! И далее мотивы главной партии – по сути разные аллюры коня. Такие вот образные ассоциации. Что же касается чисто музыкальных традиций, то укажу на три источника. Во-первых, метро - ритм одной из сквозных тем оперы напоминает ритмы военных маршей – *mehtəri*. Вспомним вариант той же ритмической фигуры у *Mozart* а в его *a la Turca*; и если великий австриец услышал и уловил специфику этой музыки, то можно предположить, что и Узеир бек взял эту метро – ритмическую особенность на вооружение.

 Второй фактор, который конкретно прослушивается в ритмике оперы, это аккомпанемент саза. Саз – главный инструмент азербайджанских *aşığ* ов, и ритмические особенности игры на нем отражают его щипково-плекторную природу. Как известно, существуют три способа игры на сазе: *budarlama* – это удары по всем струнам, которые определяют сильные доли, *təkləmə* - игра на одной струне – более мелкие ритмические фигуры; еще один способ – игра двумя руками: щипки и левой, и правой, так называемый “*şəlpə*”. Но этот способ современными азербайджанскими *aşığ* ами используется крайне редко (мне доводилось слышать его только у Гусейна Сараджлы и Кямандара Эфенди).

В приведенной мною записи выдающегося поэта – *aşığ* а Зелимхана Ягуба (см. приложение) наглядно слышатся не только основные ритмические интонации “*Koroğlu*”, но и конкретная цитата из оперы:

### Пример №1



The musical score consists of two systems. The first system shows piano accompaniment for the right and left hands, with a vocal line starting at measure 142. The second system continues the piano accompaniment and the vocal line starting at measure 143. The lyrics are: "Как мне горь - ко / Ке . чә күн - дүз".

Хотелось бы остановиться еще на одной ритмической фигуре оперы:



В основе ее пунктирный ритмический ход. Как мне представляется, здесь прослеживается связь с указанным выше приемом игры на сазе

*budarlama* и потом *təkləmә*: , создающим впечатление резкого акцента на фоне оstinатного пульса. Аналогичные ритмы мы отчетливо слышим в одном из номеров “*Leyli və Məcnun*”, а именно в “Танце воинов”. Корни подобных акцентов можно также искать и в ритме *əruz*’а, которым пользовался композитор. Как говорил великий Аль Фараби, «Музыка подчиняется синтаксису употребляемого языка. Она следует равно и правилам риторики и поэзии» [2, с.218], а в *aşığ*’ском искусстве эта связь настолько нерасторжима, что порою трудно проследить, что является первоосновой – стихи или музыка. Но не следует забывать и о европейском влиянии. Ведь изначальной целью композитора было создание героической оперы; поэтому он, естественно, обратился также и к общеевропейским традициям героики, как правило, связанным с маршевыми ритмами.

Перейдем к интонационному разбору *aşığ*’ской сюиты из 4-го действия. Сразу скажу, что и в первой, и во второй песнях (в *aşığ*’ском обиходе – “*hava*”) композитор следует закономерностям развития одного из главных *aşığ*’ских макамов – а именно *Divanı*. По этому поводу расскажу существующую в *aşığ*’ской среде легенду. Мне ее рассказывал Гусейн Сараджлы как часть дастана “*Aşığ Ali Əsgərin Gəncə səfəri*”. *Aşığ Ali Əsgər* путешествовал из своих родных краёв (*Göycə mahalı*) в Гянджу. По дороге его застала непогода, и он должен был где-то переждать ее. Он постучался в первый попавшийся дом, и ему открыл пожилой человек. Он пригласил его войти, а увидев в его руках саз, стал особенно приветливым. И вот в беседе за чаем он его спрашивает: – Ты ведь *aşığ*? – Да, я *aşığ*. – Если ты *aşığ*, то скажи, где у саза голова (*baş*), а где ноги (*ayağ*)? На что *aşığ Ali Əsgər* сразу ответил: Голова (*sazın başı*) – это *Divanı*, а ноги (*ayağı isə*) – *Baş Muxəmməs*. И тогда пожилой сказал: теперь я вижу – ты настоящий *aşığ*. Как тут не вспомнить: «*Aşığ olmağına aşığdır*», произнесенное ценителем *aşığ*’ского пения Гасан ханом.

Но здесь не все так просто. Дело в том, что, при всем глубинном понимании законов национальной музыки, Узеир бек, как правило, преломляет их сквозь призму своего индивидуального стиля (в принципе, по-другому и не может быть, когда речь идет о каноническом искусстве). Так в Первой *aşığ*’ской песне композитор, опираясь в развертывании всей формы на *Divanı*, начинает ее с интонационной канвы другого, не менее важного *aşığ*’ского песнопения, а именно *Qaraşı*. Здесь позволю себе небольшое отступление.

Прежде всего, хотелось бы подчеркнуть следующее: я предпочитаю, употребляемому ныне общему понятию “лад” – как всякий “ладно” упорядоченный устойчивыми и неустойчивыми ступенями звукоряд - более конкрет-

ную формулу: *makam*, своего рода *modus*. *Makam* — это прочная основа для череды интонаций, скоординированных вокруг определенных опорных ступеней, тонов – устоев. Каждый из них превращается во временный центр специфических мелодических образований, речитаций; как справедливо отмечает Санубар Багирова, каждый из подобных устоев «имеет свое мелодическое лицо, свою мелодическую характеристику» [3, с.15].

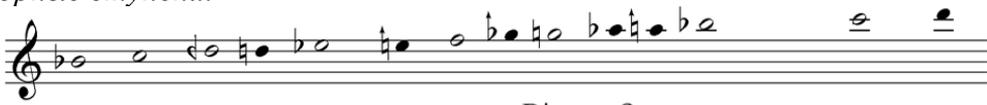
При внимательном изучении расшифрованных мною образцов *tuğam`ной* и *aşığ`ской* музыки легко было заметить, что *makam`ы*, употребляемые *aşığ`ами*, хоть и ненамного, но отличаются от *makam`ов*, которые распевают *xanəndə*, что очень важно с точки зрения музыкального мышления вообще, а композиторского в особенности. А отличаются эти *modus`ы* именно набором выше указанных тонов-устоев. К примеру, в *Şur`е* вот такой набор: 1-3-4-6-7- 8-9-я и т. д. ступени, а родственному *Divanı* присуща следующая группа ступеней: 1-2-3-4-5-7-8-я. Разница на первый взгляд небольшая, но думаю, очень важная. Или другой пример – *Rast*: 1-2-3-4-5... и т. д., родственный ему *aşığ`ский Qaraşı*: 5-3-1... и т. д. Как говорится, разница налицо. Кроме того, весьма существенные различия наблюдаются в каденционных оборотах, имеющих место в *aşığ`ских qayda, hava* или *şikəstə* и родственным им *tuğam, təsnif, zərbi-tuğam*. Так, например в *Şur`е* при выполнении заключительной каденции при движении вниз к тонике, т. е. 1-ой ступени, в конце концов употребляется 2-я низкая, а в *Divanı* – в аналогичных случаях чаще 2-я натуральная, в очень редких случаях 2-я слегка пониженная (на 25 центов). И таких явлений множество. Другой пример: в *dəstgah`е Rast* очерёдность опевания опорных ступеней *makam`а* начинается с 1-ой ступени и движется последовательно вверх 2-3-4 до 5-ой, а в родственном *Rast`у aşığ`ском Ürfanı* в наборе отсутствует 4-я ст. и т.д. (интересно, что характерная интонация *makam`а Qaraşı* (5-3) целиком перешла в виде отдела *Xocəstə* в *dəstgah Rast*).

Еще одно уточнение: в *aşığ`ской* традиции названия *Divanı* и *Qaraşı* указывают на принадлежность как к определенному жанру – гайда (*qayda*), так и к конкретному *makam*. Ниже привожу вольный перевод ссылки из *Türk Halk Müziğ Sözlüğü*: «*Qayda* – это песнопение-*canon*, сочинённое *aşığ`ом-ustad`ом*. Со временем музыка этого песнопения превратилась в своеобразный мелодический “шаблон” для определённого вида стихосложения (*gərayli, qoşma, bayatı* и т.д.). Мелодии эти, ввиду художественно-эстетических особенностей и совершенства, вызывали большое одобрение *aşığ`ов*, получали широкую известность среди слушателей и были популярны настолько, что переходили из одного поколения *aşığ`ов* в другое, сохраняя свои названия. Само слово *qayda* означает “отмеченный”, “записанный”, “традиционный”, “законный”. Названия же этих мелодий, превратившихся в классические, были разными: например, авторские (*Bəhmani, Azaflı, Xəlil İbrahimi...*),

связанные с именами героев (Koroğlu, Kəmət...), названиями стихосложений (Təsnis, Muxəttəs, Diltərpəntəs...), бытовые, географические, этнические и т.д. При этом новое поколение aşığ`ов использовали эти готовые мелодии – “шаблоны” для распевания уже своих стихов» [5, с.195, 196, 275].

Важно отметить, что *qayda* предполагает не только определенный стихотворный размер, но и конкретную интонационную канву. Например, *qayda “Qaraşı”*, согласно правилам, завершается каденцией в мажоре “*Divanı*”. И вот именно этот интересный ход использовал Узеирбек в начале *aşığ`ского* дивертисмента 4-го действия. Остановимся на этом вопросе подробнее. Ниже приводится моя запись *qayda Qaraşı* и рядом аналогичный отрывок из оперы.

Пример №2: Здесь и в аналогичных случаях целыми нотами обозначены опорные ступени.



звукоряд Divanı - Qaraşı

Qarayazılı Söyün Saraçlıdan  
8. Qaraşı

açılması  
Aydın K. Azim

♩=135  
qıvrığ, yorğa yorğa...

1 saz, in c

B2304 1976

6 saz, bağ.

9 saz, bağ.

12 saz, bağ.

15 saz, bağ.

Коль назвал ся ты мель . ни . ком , кру . ти жер . нов  
Чун . ки ол . дун дэ . јир . ман . чы , ча . гыр кэл . син

314 Allegro moderato  $\text{♩} = 75$   
свой Кор-ог . лы!  
дин Кор-ог . лу!

Интонационно первая песня *Koroğlu* берет начало с реплики в сторону: “*Çunki oldun dəyirmançı...*”. Здесь в басу задается тоника *b* (*Qaraşı*), на фоне которой следует долгое поочередное опевание квинты лада *f* и спуск к терции *d*. *Aşığ* и называют этот ход *Zarınçı* или *Kəram* (аналогия – раздел *Sarənc v Şur`e*). Далее в оркестровом отыгрыше типичное для *Qaraşı* чередование квинты *f* и тоники *b* с завершением на второй ступени *c*, которая становится тоникой *Divanı*. Вся эта интонационная линия с завершением на каденции в *Divanı* закрепляется в оркестровом отыгрыше: ц.ц.119-123. То есть перед нами как бы проекция последующего интонационного развертывания.

Почему композитор решил подойти к *Divanı* через *Qaraşı*? Думается, что указанный ход (от квинты к терции *Qaraşı*) играет в опере роль своеобразной лейт-интонации, достаточно сравнить первую арию *Nigar*, арию *Koroğlu*, речитатив *Ali* и др. (тема отдельного исследования). Так или иначе, это лишний раз доказывает творческий подход композитора к канонам национальной музыки.

Если рассматривать интонационную логику соотношения трех строф, то она наглядно иллюстрирует следование чередности устоев, характерных для макама *Divanı*: первая строфа заканчивается на тонике «с»; вторая строфа – опевается квинта «g»; третья строфа – опевается септима «b» и спуск к «g». Весьма показательно, кстати, что эту логику *Divanı* – от тоники к ответу на септима, а далее спуск к кварте – композитор использует в хоре *Çənlibel* (ответы основной теме фугато):

### Пример №3

**38** *Alla marcia*

С  
А.  
Хор  
Т.  
В.  
СТАРИКИ  
ГОЧАЛАР

Чен - ли - бель, кре - пость, гор - до сто - ншь у - те - сом,  
Чен - ли бел, ол - ком, хәр е - ри мөһ - кам, мөһ - кам

*Alla marcia*

**39**

так вы - со - ка ты, что не ре - ять здесь и ор - лам, так да - ле - ка ты,  
гуш ке - че бил - маз бу сөн - кәр - ла - рин ус - тун - дан, гәсд е - до бил - маз

**40**

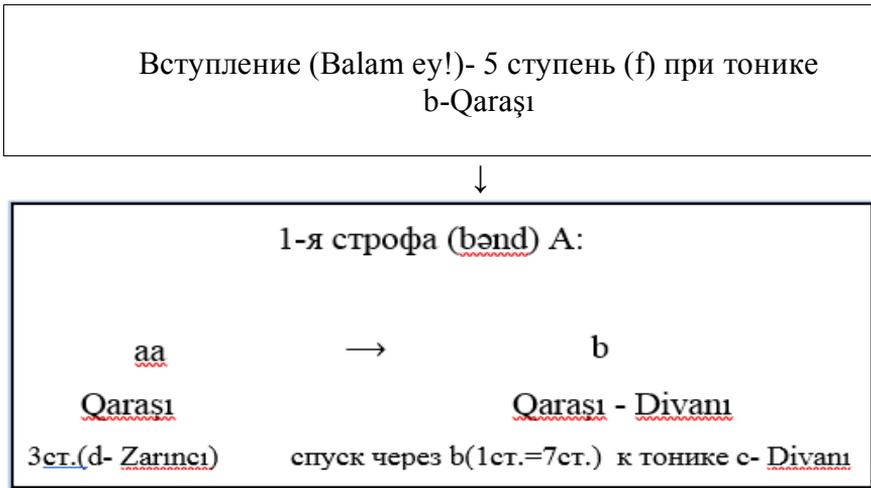
Т.  
В.  
Чен - ли - бель, кре - пость, гор - до сто - ншь у -  
Чен - ли - бел, ол - ком, хәр е - ри мөһ - кам,  
что не быть здесь злоб - ным вра - гам.  
бу ер - ло - ра һеч бир душ - ман.

**41**

Т.  
- те - сом, так вы - со - ка ты, что не ре - ять здесь и ор -  
мөһ - кам, гуш ке - че бил - маз бу сөн - кәр - ла - рин ус - тун

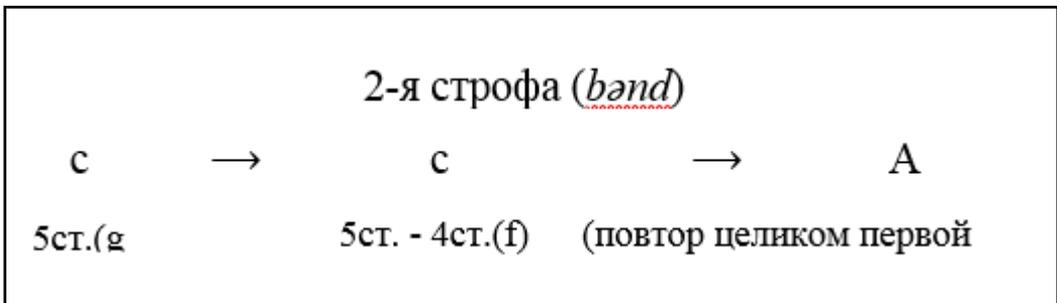
В своем фундаментальном труде, посвященном опере “*Koroğlu*”, Абезгауз отмечая нерасторжимость синтаксиса и мелоса в азербайджанской музыке (вспомним тезис аль Фараби!), вводит понятие «мелосная форма», определяя ее как «процесс последовательного становления мелодических фаз» [1, с.66]. Этот принцип наглядно иллюстрирует вся *aşığ* ская сюита. Остановимся на этом подробнее.

Схема первой песни (*hava*) с указанием опорных тонов:



Далее все идет в Divanı:

Орк. Отыгрыш - опевание нового устоя – 5 ст.(g)



Орк. отыгрыш (*Zilləmə*) - опевание 8-й ступени (с) и ход через 7-ю (b) к пятой (g)

3-я строфа (*bənd*) С (*Zilləmə*):

e	→	c1	→	B	→	A
7ст. (b)		спуск к 5ст. (g)		повтор 2-й строфы		повтор 1-й строфы

Как видим, логика продвижения формы объясняется *makam`*ными канонами *Qaraşı* и *Divanı*.

В целом, руководствуясь европейской классификацией, всю форму первой песни условно можно определить как вариантно-строфическую. При этом важную роль в формообразовании играет рефренность, поскольку и вторая, и третья строфы, начинаясь с нового материала, возвращаются к точному повторению предыдущих строф. Абезгауз метко определяет эту «особенность азербайджанского национального синтаксиса» [1, с.74] как «объединение двух или нескольких построений (равных или приблизительно равных по масштабам) на основе общности окончаний при различии начал» [1, с.73].

Та же интонационная и синтаксическая закономерность развития по канве макаменных устоев наблюдается в *Gözəlləmə*, построенном на основе *makam`*а *Divanı* с тоникой g.

Схема *Gözəlləmə* с указанием опорных ступеней:

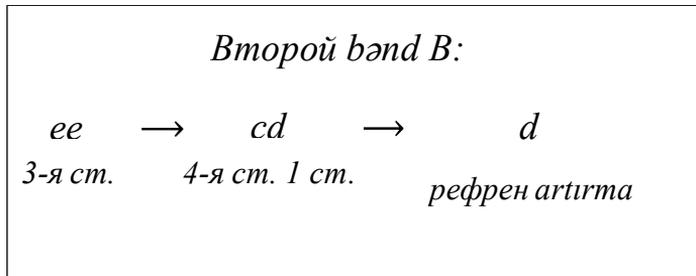
Оркестровое *Moderato*: экспонируется *makam g-divanı*– в аккордах тоника(g), квинта (d), кварта (с).



Первый *bənd*

a	b	aa	→	c	→	d
7-я ст.(f)	5-я ст. (d)	7-я ст.(f)		5-й ст. - 4-я(с) -1-я(g)		1-я(g) = рефрен ( <i>artırma</i> )

Artırma – в аşığ`ских песнопениях это своеобразная форма рефрена в виде дополнений-украшений, или маленьких допевов, завершающих *bənd*



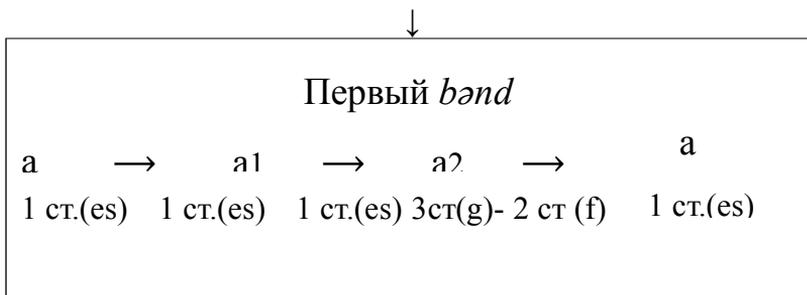
Как видим, в обоих первых номерах аşığ`ской сюиты особенности как интонационной, так и синтаксической структуры легко объясняются, если рассматривать их с точки зрения *makam`a Divanı*.

Точно таким методом проанализируем третий номер – *Şikəstə*, в основе которого аşığ`ский *makam` Ürfan*. Его можно считать родственным *makam`u Rast*, с той разницей, что функцию опорных, опеваемых ступеней выполняют здесь 2-я, 3-я и 5-я и далее, но никак не 4-я (отдел *Hüseyni* в *Rast`e*). Ниже

Оркестровое вступление (ц.189) (*a la Şirvan döyməsi*)

акцентирует 1, 5, 2, 3 ступени макама *Ürfanı*

приводится схема:



Оркестровый отыгрыш

Второй *bənd* – точное повторение первого

Важно отметить, что в басу все время акцентируются 1-я и 2-я ступени – характерные опорные звуки макама *Ürfanı*.

Как видим, так называемые «загадки» становления формы во всех трех номерах *aşığ`ской* сюиты объясняются очень просто, если рассматривать его с точки зрения *aşığ`ских makam`ов*.

Подобная же логика следования *makam`ным* устоям, на этот раз *tuğam`a Dügah* (родственного *Rast`у*) наблюдается в песне *Koroğlu* из 3-го действия “*Mərd igidlər*”. Считаю уместным проанализировать ее в рамках рассматриваемой темы. Интересно, что оркестровое вступление к этому номеру, написанное в *makam`е Rast*, базируется сплошь на лейт-интонациях оперы: сначала главная тема Увертюры – опеваётся 8 ст. (f) *İrak`a* (отдела *Rast*), а затем интереснейший момент – цитируется указанная выше характерная лейт-интонация оперы, в основе которой ход 5ст. → 3ст.

*Qaraşi*=отдел`а *Xocəstə*. В этой интонации отчетливо слышится мотив: “*Oldun sən Koroğlu*”:



(ср.: “*Səni qördüm*”).

Далее следует сольный номер в *Dügah*, особенность которого состоит в наличии двух (!) тоник: f и d. (Кстати, в этом *makam`е* сочинены любимые народом песни, такие как “*Qalanın dibində*”, “*Bu gələn yar olaydı*” и др).

Приводим схему “*Mərd igidlər*”:

Звукоряд *Dügah*:



Из всего вышеизложенного следует, что мелодическое развертывание в указанных номерах объясняется не столько «синтезом различных *ладо-интонаций*» (Şur, Rast, Segah и т.д.) – традиция, к сожалению, прочно укоренившаяся в азербайджанском музыковедении, сколько логикой развития одного определенного *takam`a* (не важно, *aşığ`ского* или *tuğam`ного*) как целостной системы интонаций.

Теперь – о жанрах. Вопрос о следовании Узеир бекем специфике *aşığ`ских* жанров требует детального изучения. Выскажу здесь только некоторые соображения.

Вновь отмечу, что жанровая система *aşığ`ского* творчества базируется, как уже упоминалось, на нерасторжимой взаимозависимости музыки и стихотворного текста, причем, не только (и не всегда) его образного содержания, но и стихотворной формы. Зачастую именно стихотворная форма диктует те или иные особенности метроритма. В свою очередь, метроритм становится важным маркером жанра.

Самый наглядный пример воспроизведения специфических особенностей *aşığ`ского* жанра мы наблюдаем в *Gözallamə*. Здесь и содержание – хвалебная песня, и трехдольный размер соответствуют первоисточнику. *Makam`ная* основа может быть самой разной. К. Дадашзаде в своей книге справедливо указывает на конкретный первоисточник *Gözallamə* в опере – а именно – *Cəngi Koroğlu* [4, с.154]. Даже в тех вариантах, которые распеваются сейчас (в том числе, и на различных шоу), широкому слушателю нетрудно уловить это сходство. Но при этом, не нужно ломать копий и выискивать некий синтез «героического» с «лирическим». Дело в том, что название «*Cəngi Koroğlu*» указывает на адресат восхваления и относится главным образом к стихам, посвященным храброму воину *Koroğlu*, а по музыке – это жанр *Gözallamə*. Кстати, в упомянутом уже турецком словаре терминов народной музыки упоминаются существующие в тюркском наследии *Gözallamə* под названиями: *Koroğlu Gözallaməsi*, *Qirat Gözallaməsi* и др [5]. Последнее представляется интересным и свидетельствует о том, что композитор имел весьма обширные представления об *aşığ`ском* наследии.

Касательно *şikəstə*, этот жанр не предполагает какого-то определенного типа содержания, здесь композитор взял за основу специфический, пунктирный ритм, типичный для этого жанра. Но важно отметить, что для *aşığ`ского* *şikəstə* характерно сочетание оstinатного аккомпанемента с импровизированной, согласно определённой модели, мелодией, т.е. – *Döymə*; Гаджибейли же обращается здесь к *kəsmə* – регламентированному метро-ритму. Конечно, все это влияет на жанровое содержание, здесь, по-видимому, включаются законы оперной драматургии (тема, выходящая за рамки данной статьи).

Некая стилизация под *döymə* наблюдается в песне “*Mərd iqidlər*”, ритм которой соответствует жанру ширванского *şikəstə*.

Самое сложное – определить жанр первого номера. Казалось бы, названия макамов *Qaraşı u Divanı*, а главное, логика интонационного развития, нацеливают на жанр *qayda*, где существуют формы с одноименными названиями. И действительно, как уже было сказано, композитор во вступлении и первой строфе четко следует *makam`*ной линии *qayda Qaraşı*, для которой характерна в конце модуляция в *Divanı*, соответственно, в последующих строфах – опять же к *makam`*у *Divanı*. То есть вроде бы можно говорить о соединении двух *qayda*. Но жанру *qayda* не соответствует в данном случае стихотворная форма.

Дело в том, что Узеир бек обращается здесь, как и в последующих номерах, к...*əruz`*у. Скорее всего, это тоже объясняется условиями помещения *aşığ`*ских жанров в систему европейской оперы, а именно, особенностями текста оперного либретто (проблема, требующая своего отдельного изучения). Ниже привожу стихотворные размеры *əruz`*а:

**Rəməl**

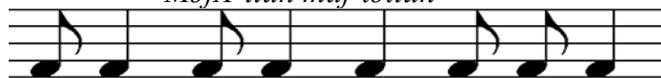
*Səni gördüm aşiq oldum dərdə saldım canımı*  
*Ala gözlər, dadlı sözlər,*  
*qara qaşlar, işvə nazlar*  
*Can alan yar tökdü nahaq qanımı*  
*fəilAtun fA`ilAtun fA`ilAtun fA`ilün*



\*\*\*

**Rəcəz**

*Eşitsin xanlar paşalar*  
*Eşitsin bəylər ağalar*  
*Eşitsin arif atalar*  
*Eşitsin şanın Qıratın*  
*MəfA`ilün müf`təilün*



\*\*\*

**Rəməl**

*Nazlı yarım vəslə çatdım keçti hicran günləri*  
*Aşiqəm mən kuyi dilbər vəsli canan istərəm*  
*fA`ilAtun fA`ilAtun fA`ilAtun fA`ilün*



\*\*\*

**Rəməl+ Səri`**

*Mərd igidlər nə`rə çəksin davada*  
*Şikar etsin tər lan kimi havada*  
*Devran etsin misri qılinc davada*  
*Bağır sağ cəmdəyə dolanmaq gərək.*  
*fA`ilAtun fA`ilAtun fA`ilün məfA`ilün məfA`ilün fA`ilün*



Исходя из вышеизложенных стихотворных особенностей, первая песня представляет собою свободный, композиторский вариант формы, основанной на *makam`* ной логике *aşığ`* ских *qayda Qaraşı u Divanı*, но отходит от стихотворного канона жанра.

Как видно из данной статьи, круг проблем, связанных с темой отношения Узеира Гаджибейли к национальным традициям, охватывает множество аспектов, требующих подробного изучения. Здесь и проблемы национальной (именно национальной, а не европейской!) жанровой специфики тех или иных оперных номеров; здесь и тема творческого преломления *makam`* ного канона как *tuğata*, так и *aşığ`* ской музыки; здесь и особенности синтаксиса и метро-ритма. Только ответив на подобные вопросы, можно приблизиться к главной проблеме и загадке творчества Гаджибейли: равноправного (!) взаимодействия двух профессиональных традиций в индивидуальном композиторском творчестве. В фундаментальном труде И.В. Абезгауз, созданном около полувека назад, сделана очень серьезная попытка разобраться в музыкальном языке композитора, попытка, осуществленная исследователем извне, с точки зрения законов европейских жанров и форм. Но тот феномен, который представляет собой опера “*Koroğlu*”, как следует из всего вышеизложенного, явно не укладывается в европейские схемы и определения и требует глубокого изучения со стороны специалистов, находящихся «внутри»

национальной традиции. Приведенный в данной статье анализ некоторых примеров из оперы представляет собою именно такую попытку, указывающую, в том числе, и на необходимость дальнейших исследований в подобном направлении.

Приложение:

# Divanı

Zəlimxan Yaqub

deşifrə  
Aydın K. Azim  
B09052021

♩=110

Saz

Saz

Saz

Saz

Saz

Saz



Saz

Saz

Saz

Saz

Saz

Saz

Saz

Saz

♩=120

Saz

♩=110

Saz

Saz

♩=140

Saz

Saz



Saz



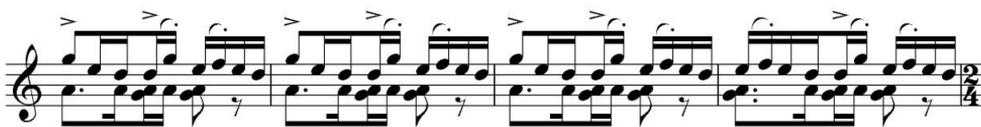
Saz



Saz



Saz



Saz



Saz



Saz



Saz

Saz

Saz

Saz

Saz

Saz

Saz

**ЛИТЕРАТУРА:**

1. Абезгауз, И. В. Опера «Кероглы» Узеира Гаджибекова (о художественных открытиях композитора). – Москва: Советский композитор, 1987. – 232 с.
2. Аль-Фараби. Естественно-научные трактаты. Перевод с арабского. Изд. «Наука» Казахская ССР. Алма-Ата-1987, 496 с.
3. Багирова, С. Азербайджанский мугам. Статьи, исследования, доклады. Баку, Элм, 2007, 289 с.
4. Дадаш-заде, К. Восхождение (Узеир Гаджибейли и ашыгское искусство: интертекстуальный диалог). Баку, AMF, 2014, 232 с.
5. Duygulu, M. Türk Halk Müziği Sözlüğü Balgat- Ankara, Pan Yayınevi, 2014, 515 s.
6. Sarısözen, M. Türk Halk Müziğinin Usulleri. - Ankara, Resmli Posta Matbaası, 1956, 315 s.

**Aydın ƏZİMOV**

Professor,

Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının

bəstəkarlıq

kafedrasının müdiri

**ÜZEYİR HACIBƏYLİNİN “KOROĞLU” OPERASINDA  
AŞIQ ƏNƏNƏLƏRİNƏ DAİR**

***Xülasə:** Məqalə Üzeyir Hacıbəylinin “Koroğlu” operasının 4-cü pərdədəki aşıq süitəsinin və 3-cü pərdədəki “Koroğlunun nəğməsi”nin musiqi dilinin təhlilinə həsr olunmuşdur. Qəbul edilmiş “lad” terminindən fərqli olaraq, müəllif musiqi formasının inkişaf məntiqini daha adekvat əks etdirən “makam” anlayışını irəli sürür. Məqalədə aşıq məqamları ilə dəstgahlara xas olan məqamlar arasındakı fərq göstərilmişdir. Eləcə də, operanın xarakterik leytritminin mənsəyi də araşdırılmışdır. Eyni zamanda, bəstəkarın göstərilən cədvəllərdə istifadə etdiyi poetik mətnlər də təhlil edilmişdir. Müəllif operanın ən mühüm leytintonasiyalarından birini aşıq havası kimi tanınan “Qaraşı” havası ilə də əlaqələndirir. Məqalədə müəllifin hazırladığı aşıq musiqisinin musiqi təhlili və deşifrə sxemləri verilmişdir*

***Açar sözlər:** Peşəkar Şərq sistemi, təfəkkürün makam prinsipləri, qayda, “Divani”, “Kəsmə”, “Döymə”, hərbi yürüş havası – “Mehtəri”, “Əruz” vəzni*

**Aydın AZIMOV**

Professor, Head of the Department of Composition

Baku Music Academy named after Uzeir Hajibeyli

**ON THE QUESTION OF ASHUG TRADITIONS IN UZEYİR HAJIBEYLI'S  
OPERA “KOROĞLU”**

***Abstract:** The article is devoted to the analysis of the musical language of Uzeyir*

*Hajibeyli's opera, in particular, the Ashug suite from the 4th act and the Koroglu song from the 3rd act. In contrast to the accepted term “mod”, the author puts forward a definition of “makam”, which more adequately reflects the logic of the development of the musical form. The article emphasizes the idea of differences between Ashug maqams and maqams inherent in destgah. The origins of the opera's characteristic leit rhythm are also explored; At the same time, the poetic meters used by the composer in the indicated numbers are analyzed. The author draws attention to one of the most important leit intonations of the opera, associated with the Ashug maka “Garashi”. The article provides diagrams of musical analysis and decoding of Ashug music made by the author.*

**Keywords:** Eastern professional system, makam principles of thinking, rule, “Divani”, “Kesme”, “Doyme”, military marches – “Mehteri”, “Aruz”

**Rəyçilər:** sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Leyla Abdullayeva  
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, dosent Sənubər Bağirova