

УДК 782/785

СЕВДА ГУСЕЙНОВА\*

ПРОБЛЕМА МНОГОГОЛОСИЯ В АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ  
НАРОДНОЙ МУЗЫКЕ

*Ашугская музыка – древний жанр профессиональной азербайджанской народной музыки. Ашугские интонации легли в основу творчества современных азербайджанских композиторов. Кара Караев в третьей симфонии, Акшин Ализаде в пьесе «Ашугская» для камерного оркестра очень ясно, с исключительным мастерством, свойственным почерком, использовали ашугские интонации. Одним из основных украшений этих произведений являются многоголосие и ее виды, которые являются достоянием ашугских напевов, мугамов, чем воспользуясь композиторы, создают гениальные произведения. По этой причине источником многоголосия в профессиональной азербайджанской народной музыке являются мелодии для саза, ашугские напевы и дастаны. Ашугская музыка, мугамы, зерби мугамы, ренги, теснифы, народные песни и танцы глубоко пронизаны различными видами многоголосия. В этих произведениях очень ярко, иногда и скрыто, со своими естественными особенностями выявляются виды многоголосия. Не будь многоголосия и ее видов в природе самого мугама, невозможно было бы обработать, создать симфонические и вокальные мугамы, вызвавшие большой интерес в международном музыкальном мире. Многоголосие и ее виды – одна из ценностей всего богатства, которым обладает профессиональная азербайджанская музыка.*

**Ключевые слова:** ашугская музыка, многоголосие, азербайджанская народная музыка, мугам, гомофонный вид многоголосия, подголосочный вид, гармоническая разновидность, мелодия.

В своем научно-теоретическом произведении «Основы азербайджанской народной музыки» Узеир Гаджибеков писал: «Азербайджанская музыка по своей природе одноголосна. Но это не доказывает, что азербайджанская музыка должна оставаться навеки веков одноголосной. Стройная система азербайджанских ладов и строгие законы образования осмысленной мелодии не только не препятствует введению многоголосия, а наоборот, представляет собой крепкий фундамент для строительства крупных многоголосных форм» [1]. Это говорит о том, что, несмотря на то, что основоположник профессиональной азербайджанской музыки выдвигает идею об одноголосности азербайджанской музыки, одновременно говорит и о проблеме многоголосия. Отсюда можно утверждать, что Узеир Гаджибеков выдвигал идею одноголосности именно в то время потому, что проблема многоголосия в азербайджанской народной музыке не была разрешена, над чем он сам работал. Гаджибеков предполагал, что только теоретически разрешив эту проблему, можно говорить о многоголосии, которым обладает профессиональная азербайджанская народная музыка.

На практике многоголосие в азербайджанской народной музыке открыто выявляет себя. Особенно мелодический, опорно-органный и фигуративно-ритмический голоса, не говоря еще о других. Опорно-органный голос, без которого не исполняется и не исполнялось ни одно азербайджанское народное музыкальное произведение. Исключение составляют лишь мелодии для саза, где местами мелодия исполняется одноголосно, то есть часто другие голоса паузируют. Опорно-органный и фигуративно-ритмические голоса, без которых немислимо исполнение азербайджанских народных музыкальных произведений, отрицает их одноголосность [2]. А если включить к этим и другие голоса, и их виды, то без противоречия, с уверенностью можно сказать, что профессиональная азербайджанская народная музыка многоголосна.

Необходимо отметить, что в профессиональной азербайджанской народной музыке используются следующие виды многоголосия: подголосочный, гомофонный, гармонический и полифонический разновидности. Вкратце опишем каждую из этих разновидностей.

Подголосочный вид многоголосия в ашугской музыке проявляется в отличительном интересном виде. При использовании мелодии для саза ашуг местами играет лишь мелодический голос и порой часто смешивает свободные струны со струнами, на которых исполняется мелодия. Ашуг смешивает то одни свободные струны с мелодическим голосом, то все свободные струны. В первом случае образуется двухголосие, во втором – трехголосие. Наряду со смешиванием голосов возникает и расхождение голосов на интервалы. Причем при расхождении образуются одновременно различные интервалы, а это зависит от строя саза. Саз настраивается в зависимости от исполняемой мелодии. При исполнении таких мелодий, как «Яныг Керем», «Дилгам», «Баш дубейти» первые три струны, на котором исполняется основная мелодия, настраиваются звуком «До» первой октавы, вторые три струны звуком «Ре» первой октавы (причем одна из этих струн для бархатного звучания настраивается на октаву ниже, то есть звуком «Ре» малой октавы), а третьи три струны звуком «Си $\square$ » ( $\square$ -бемоль) малой октавы [3]. При смешивании всех струн во время исполнения образуются следующие интервалы:

«Си $\square$ –До»; «Си $\square$ –Ре»; «До–Ре»; «Ре–Ре»; «Ре–До»; «Ре–Си $\square$ ».

Одновременно образуются и различные интервалы между основным мелодическим голосом и голосами, исполняемыми на свободных струнах. Звуки в основном голосе движутся в различных направлениях, а аккомпанирующие звуки, исполняемые на вторых и третьих струнах, расположены в стабильном, горизонтальном направлении, то есть изложены приемом остинато. В этом примере одновременно образуются три подголосочные линии. Первая подголосочная линия – это опорно-ритмический голос, исполняемый на свободной струне, настроенный звуком «Ре» первой октавы, вторая – на свободной струне, настроенной звуком «Ре» малой октавы и третья – исполняется на свободной струне, настроенной звуком «Си $\square$ » малой октавы. Итак, вместе с мелодией эти голоса составляют всего 4 голоса. Необходимо отметить, что кроме главной мелодии, остальные три голоса играют роль опорного, ритмического голоса. Эти голоса то паузируют, то сливаются все вместе с мелодическим голосом. В данном произведении главная мелодия исполняется в той тональности тоническим голосом, которой настроена одна из свободных струн саза. Свободные струны настраиваются наиболее опорно-основными ступенями тональности данной мелодии. Голос, текущий по струнам, настроенных тоникой главной тональности данного произведения, является главным опорно-ритмическим голосом, а остальные свободные струны, настроенные другим строем, тоже играют роль опорно-ритмического голоса, но не главного. Остинатный голос, состоящий из звуков «Ре» и «Си $\square$ », является главным по отношению к другим сопровождающим голосам, так как этот голос выявляет опорную главную тональность данного произведения. Но главной отличительной чертой подголосочного склада в этом примере является то, что каждый голос, исполняемый на свободных струнах, до конца произведения состоит из одних и тех же звуков, которыми настроены струны. Эти голоса представлены полифоническим приемом остинато, что и характерно ашугской музыке. Благодаря не столь богатым аккомпанирующим голосам, основная мелодия получает возможность более проще и шире показать все свои достоинства. Остальные же аккомпанирующие голоса «с уважением» создают все условия для представления мелодического голоса. И эта форма представления естественна для ашугского творчества.

Этот же пример можно рассмотреть и как проявление гомофонного склада. В данном

примере мелодия до конца произведения ведется на верхнем голосе, то есть на первых струнах саза, а нижние голоса только сопровождают ее. Это гомофонный склад. Значит на одном и том же примере за одним складом скрывается другой. Но гомофонный склад более четко просматривается в ашугских напевах, когда исполняет его ашуг-певец, играя одновременно на сазе, и сопровождающие его балабанисты. Первый балабанист исполняет с певцом-ашугом мелодический голос, то вместе с ним, то точь-в-точь имитируя его, как бы повторяя, поддерживая певца. А второй – до конца произведения держит опорно-органный голос. Между партиями певца-сазиста, первого и второго балабанистов отчетливо прослеживается гомофонный склад. В данном случае гомофонный склад проявляется в четырехголосии. Для наглядности рассмотрим любую ашугскую песню в исполнении ансамбля ашугов, в состав которых входят сазисты, два балабаниста, бубнист и гоша-нагарист. Первый балабанист одновременно с сазистами играет главную мелодию проигрыша песни. Второй балабанист ведет опорно-органный голос, а ударные инструменты – ритмический рисунок. После проигрыша начинает петь певец-ашуг. Это первый голос. Первый балабанист имитирует певца, иногда не давая ему возможность закончить фразу. Это второй голос. Одновременное сопровождение сазистов ритмическим рисунком является третьим голосом. Причем так как в аккомпанементе сазистов преобладает ритмическое сопровождение, то к этому голосу присоединяется партия бубниста и гоша-нагариста. Несмотря на то, что партии этих инструментов схожи благодаря ритмическому рисунку, одинаковой фактуры, только при внимательном подходе ко всему звучанию вместе, можно выявить высоту звуков бубена и гоша-нагары, которые скрываются за высотой опорно-органного и ритмически сопровождающего голоса сазистов. И наконец четвертым голосом в этом примере является опорно-органный голос, с которым до конца произведения не расстается второй балабанист. В этом примере гомофонный склад рассматривается между партией второго балабаниста с партиями певца-ашуга, первого балабаниста и сазистов. В данном случае одновременно есть и подголосочный склад. Подголосочный склад выявляется при ритмическом сопровождении сазистами основной мелодии. В этом отрывке можно очень ясно проследить и гармонический склад. Сазисты и первый балабанист исполняют в проигрыше главную мелодию. Затем они передают мелодию певцу-ашугу, сами же аккомпанируют ему. Местами опять сазисты и первый балабанист принимают мелодию, при этом певец-ашуг паузирует. Итак, повторяется несколько раз. Мелодия переходит от одного голоса к другому. Это проявление гармонического склада. Необходимо уделить внимание на то, что мелодия проходит не во всех голосах. Второй балабанист не расстается со своим опорно-органном голосом, выдерживая как бы «фундамент» всего произведения. Итак, в одной ашугской песне мы рассмотрели слияние подголосного, гомофонного и гармонического видов многоголосия. Такой синтез многоголосия еще раз показывает в простой, понятливой ашугской песне естественную сложность, которая ждет своего анализа [4].

В этом синтезе участвует и следующий вид многоголосия – полифонический. Полифония – это ансамбль самостоятельных мелодий. Именно эта самостоятельность характерна для профессиональной азербайджанской народной музыки. Если внимательно всмотреться, то можно встретить в одном и том же произведении наряду с вышеуказанными видами многоголосий применение видов полифонии. А именно контрапункта, полиметрии, имитации, канона и их разновидностей. Рассмотрим две разновидности полифонии: контрастную и имитационную.

Различные виды контрапункта и полиметрии относятся к контрастной полифонии. Контрапункт в ашугских песнях выглядит следующим образом: когда в середине или в

конце песни ашуг-певец исполняет отрывок из мугама, то есть самостоятельную мелодию в различных переменных метрах и размерах, одновременно аккомпанирующий ансамбль играет или первоначальную мелодию, или ритмическими рисунками сопровождает солиста. Если солист исполняет отрывок из мугама при завершении песни, то слияние основной мелодии и аккомпанирующего голоса происходит в последнем такте. И это слияние играет роль совместного завершения произведения, а не слияние голосов для дальнейшего развития темы. В конечном итоге есть простой контрапункт. А при исполнении отрывка из мугама в середине песни прослеживается сложный контрапункт, так как при соединении этих голосов они заключают в себе возможность и обязательность нового соединения. И после исполнения отрывка из мугама соединяются партии солиста и аккомпанирующего состава, продолжая развитие темы песни. Различные виды сложного контрапункта – подвижной, вертикально-подвижной (двойной), вдвойне-подвижной в основном характерны зерби-мугамам, народным песням и теснифам. Проявление контрапункта неотделимо связано с полиметрией. Полиметрия одновременно выявляется вместе с контрапунктом при исполнении отрывка из мугама внутри или в конце ашугской песни. Ашуг-певец исполняет этот отрывок произвольно в переменных метрах и размерах при опорно-ритмическом сопровождении инструментального состава, которые аккомпанируют солиста в первоначальном стабильном метре и размере. Происходит одновременное слияние различных метров и размеров. И таким образом полиметрия и контрапункт в данном примере прослеживаются между основным солирующим голосом и аккомпанирующими четырьмя голосами.

Имитационная полифония – следующая, вторая разновидность полифонического многоголосия. В вышеуказанном примере имитация выглядела в следующем виде. Ашуг-певец имитировал сам себя в сопровождении саза и причем имитировал свободно, то есть небольшими мелодическими рисунками вокруг тоники данного отрывка. А первый балабанист имитировал ведущий голос, в основном так как она есть, то есть на той же высоте, в том же ритме, теми же мелодическими рисунками, а иногда в варьирующем виде, то есть свободно, своеобразно, как бы ломая мелодические и ритмические рисунки основной мелодии. Значит одновременно ведется имитация и в прямом, и в варьирующем движениях. Имитирование сазистом певца и местами имитирование певца первым балабанистом, есть варьирующий вид. Точнее имитирование первым балабанистом певца – это прямой вид имитации. На этом примере имитация ведется в трех голосах одновременно. При имитации основной мелодии первый балабанист то строго имитирует ее, то местами паузирует. Свободное продолжение имитирующего голоса – это простая имитация. В ашугских песнях часто происходит повторение имитирующего голоса, то есть каноническая секвенция [5]. Но отличительно то, что второй голос повторяет первый на той же высоте, давая возможность первому голосу закончить свою фразу. После повторения вторым голосом, первый голос исполняет ту же фразу, но на другой высоте, а затем также, как и в первый раз, второй голос на той же высоте имитирует первый голос. Такой вид секвенции в ашугских песнях рассматривается не только как повторение, но и как бы «Состязание» (дейишме), что свойственно ашугской музыке. Вместе с указанными голосами велика и роль опорно-органного голоса, с которым до конца песни не расстается второй балабанист и роль сопровождающего голоса, которую ведут сазисты, бубнист и гоша-нагарист. На этом примере происходит слияние имитации с сопровождением, которая называется имитация с сопровождением. Но следует отметить, что в ашугских песнях, когда ашуг-певец исполняет отрывок из мугама, имитирующий голос на сазе не очень активен, так как в этом голосе просматриваются только тонические звуки и небольшие мелодиче-

ские рисунки вокруг этого звука. Этот голос становится активнее лишь тогда, когда ашуг-певец передает главную мелодию ашугу-сазисту, а сам, как певец, паузирует. Если рассмотреть партию саза, в этот момент, как отдельный голос, то можно говорить о пятиголосии в ашугской музыке. Но необходимо учесть, что этот голос пронизывает не все произведение, а только часть ее, когда при ритмическом сопровождении ансамбля ашугов исполняется отрывок из мугама.

В жанре ашугской музыки есть и такой вид ашугского творчества, как дастан, где преобладает речитативное исполнение ашуга. В дастанах ашуг с собственным сопровождением на сазе исполняет целый рассказ о героях, вышедших из народа и на другие темы. Дастан состоит из нескольких разделов. В основу сопровождающей мелодии на сазе входят ашугские напевы и отрывки из мугамов. А речитативное исполнение ашуга, местами незначительно переливается в свободное мелодическое, мугамнообразное исполнение. Если внимательно всмотреться в дастан, то в нем мы увидим предок мугама, который схож с дастаном приблизительно и количеством разделов. А переход местами, будь и незначительное, речитативного исполнения в мугамнообразное, убеждает, что дастан является первым шагом в истории зарождения мугама. И кроме того мы знаем, что ашугская музыка древнее мугамов [6, 7].

Многоголосие и ее разновидности наиболее и ярче выглядят в мугамах, зерби-мугамах, теснифах, ренгах, народных песнях и танцах. Так как эти произведения взяли все ценное, прекрасное из ашугской музыки, дополнили и дополняют своими достопримечательностями клад профессиональной азербайджанской народной музыки.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Гаджибеков Уз. Основы азербайджанской народной музыки. Б.: Язычы, 1985
2. Скребков Ф. Учебник полифонии. М.: Музыка, 1982
3. Кулиев Т. 15 азербайджанских народных танцев. Б.: Азербайджанское Государственное Музыкальное Издательство, 1955
4. Бобровский В.П. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978
5. Рустамов С. Азербайджанские ашугские песни. Б.: Азмузгиз, 1938
6. Мамедов Н. Азербайджанские мугамы «Чаргях» и «Хумаюн». Б.: Азербайджанское Государственное Музыкальное Издательство, 1962
7. Мамедов Н. Азербайджанский мугам «Дестгях-Раст». М.: Советский композитор, 1978

*Нахчыванский Государственный Университет  
E-mail: chinashka89@yahoo.com*

## SEVDA HÜSEYNOVA

### AZƏRBAYCAN XALQ MUSIQISINDƏ ÇOXSƏSLİLİK PROBLEMLƏRİ

Məqalədə Azərbaycan xalq musiqisində çoxsəsliliyin problemlərindən bəhs olunur. Hər bir xalqın musiqisi, həmin xalqın tarixinin səslər vasitəsilə əks etdirilməsidir. Azərbaycan xalq musiqisi həqiqətən, xalqın həyata fəlsəfi baxışının əks etdirilməsidir. Azərbaycan xalq musiqisi yaradıcılığı mədəniyyətimizin özülüdür. Aşiq musiqisi peşəkar Azərbaycan xalq musiqisinin

qədim bir janrıdır. Bu sənətin abidələrindən olan dastanlarımız əsasında onun forması və fəlsəfi mahiyyəti üzərində dərin məzmunlu musiqimiz yaranıb. Qeyd etmək lazımdır ki, peşəkar Azərbaycan xalq musiqisində bir necə növdə çoxsəslilikdən istifadə olunur. Çoxsəslilik və onun növləri muğamlarda, zerbi-muğamlarda, təsniflərdə, xalq mahnıları və rəqslərində özünü daha parlaq biruzə verir. Bu əsərlər aşıq musiqisindən dəyərli və gözəl hər məqamı götürdüyü üçün peşəkar Azərbaycan xalq musiqisi xəzinəsini tamamlayır. Təcrübədə Azərbaycan xalq musiqisindəki çoxsəslilik özünü açıq şəkildə göstərir, xüsusilə melodik və məcazi-ritmik səslərdə. İstisna yalnız saz üçün melodiyalara aiddir, burada bəzi yerlərdə melodiya birsəslə ifa olunur, digər səslər tez-tez dayandırılır. Azərbaycan xalq musiqi əsərlərinin ifasını məcazi-ritmik səslərsiz təsəvvür etmək mümkün deyil və bu da onun təksəsliliyini inkar edir. Digər səsləri və onların növlərini daxil etsək, ziddiyyət olmadan deyə bilərik ki, peşəkar Azərbaycan xalq musiqisi çoxsəslidir.

**Açar sözlər:** *aşıq musiqisi, çoxsəslilik, Azərbaycan xalq musiqisi, muğam, homofonik çoxsəslilik növü, alt səs növü, harmonik müxtəliflik, melodiya.*

**Sevda Huseynova**

## THE PROBLEMS OF POLYPHONY IN AZERBAIJANI FOLK MUSIC

The article discusses the problems of polyphony in Azerbaijani folk music. The music of each nation is the reflection of the history of that nation through sounds. Azerbaijani folk music is a reflection of the truth, the people's philosophical view of life. Azerbaijani folk music is the foundation of our culture. Ashug music is an ancient genre of professional Azerbaijani folk music. On the basis of our epics, one of the monuments of this art, we have a music with a deep meaning on its form and philosophical essence. It should be noted that several types of polyphony are used in professional Azerbaijani folk music. Polyphony and its forms are more pronounced in mughams, zerbi-mughams, classifications, folk songs and dances. These works complement the treasury of professional Azerbaijani folk music, as they take every valuable and beautiful moment from the music of ashugs. In practice, the polyphony in Azerbaijani folk music is obvious, especially in melodic and figurative-rhythmic sounds. The only exception is melodies for saz, where in some places the melody is played in unison, while other sounds are often stopped. It is impossible to imagine the performance of Azerbaijani folk music without metaphorical-rhythmic sounds, which denies its monotony. If we include other sounds and their types, we can say without contradiction that professional Azerbaijani folk music is polyphonic.

**Keywords:** *ashug music, polyphony, Azerbaijani folk music, mugham, homophonic type of polyphony, sub-voice type, harmonic variety, melody.*

*(Sənətşünaslıq elmləri doktoru İnarə Məhərrəmovə tərəfindən təqdim edilmişdir)*

**Daxilolma: İlkin variant: 07.01.2021**

**Son variant: 19.02.2021**