

ИЗ РАБОТ ЛАУРЕАТОВ МЕЖДУНАРОДНОГО КОНКУРСА МОЛОДЫХ УЧЕНЫХ-МУЗЫКОВЕДОВ «МУЗЫКА СТРАН ЕВРАЗИИ В МИРОВОМ КОНТЕКСТЕ»

DOI: <https://doi.org/10.26176/МАЕТАМ.2024.15.2.004>

Фидан Алиярзаде
Первое место в категории "Студенты"

АШЫГСЯЯГЫ В КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ АЗЕРБАЙДЖАНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Аннотация. Статья посвящена исследованию проблемы взаимодействия композиторского творчества с ашыгской музыкой на примере камерно-инструментальных произведений У.Гаджибейли, Ф.Амирова и Э.Дадашевой. Как показал сравнительный анализ, использование выразительных средств ашыгской стилистической модели связано с передачей приемов игры на сазе. Композиторы применяют кварто-квинтовые созвучия, длительные органные пункты, упругие четкие ритмы, переменную метрическую организацию, повторность звуков на одной высоте, вариантность мотивных ячеек. Рассмотренные произведения позволяют сделать вывод о том, что в азербайджанском композиторском творчестве создана национальная жанровая разновидность миниатюры – ашыгсаягы – с присущими ей особенностями образного содержания и музыкального языка.

Ключевые слова: азербайджанское композиторское творчество, Узеир Гаджибейли, Фикрет Амиров, Эльнара Дадашева, ашыгская стилистическая модель, национальный тип.

Осмысление взаимодействия композиторского творчества и музыки устной традиции началось в азербайджанском музыкознании первой половины XX века и было связано с трудами основоположника азербайджанской композиторской школы, ученого-теоретика и фольклориста Узеира Абдул-Гусейн оглы Гаджибейли (об этом: [1]). «Народное искусство таит в себе неисчерпаемые богатства стиля. Язык его многогранен. Народ – первый композитор, создатель прекрасных песенных и танцевальных мелодий. Народные песни, которые служат нам образцами, шлифовались столетиями и только теперь получают истинно художественное оформление», – писал Гаджибейли [4]. Его отношение к народному музыкальному творчеству характеризует стремление композитора осознать фольклор как особую систему музыкального мышления, проникнув в ее закономерности.

Заимствование и разработка фольклорных материалов применяются в азербайджанской академической музыке на протяжении всего XX века и продолжают до настоящего времени, что стало причиной значительного интереса к данной теме со стороны музыковедов. Цели и задачи настоящей статьи заключаются в стремлении исследовать проблему взаимоотношения композиторского творчества с ашыгской

музыкой, его опосредованного преломления в системе разнообразных средств музыкальной выразительности, а не прямого цитирования фольклорного материала.

В азербайджанском композиторском творчестве создан национальный жанр ашыгсаягы, преломляющий особенности ашыгской стилиевой модели. Исследование истории формирования и развития этого жанра на протяжении XX века становится одной из актуальных и малоизученных проблем музыковедения, что позволяет говорить о научной новизне заявленной темы. Материалом для изучения на данном этапе стали камерно-инструментальные произведения, принадлежащие Узеиру Гаджибейли (1885–1948), Фикрету Амирову (1922–1984) и Эльнаре Дадашевой (род. 1952). В процессе исследования автор опиралась на принципы сравнительного анализа, который способствовал выявлению общих приемов для анализируемых текстов и позволил выйти на уровень обобщения понимания средств воплощения ашыгских образов в композиторском творчестве.

Ряд пьес в жанре ашыгсаягы открывает произведение Гаджибейли для скрипки, виолончели и фортепиано, написанное в 1931 году и ставшее одним из первых образцов азербайджанской камерно-инструментальной музыки. В период создания фортепианного трио композитор уделял особое внимание изучению ашыгского искусства, он написал об этом несколько статей. В 1928 году, выступая с докладом на I съезде ашыгов, Гаджибейли отметил: «Ашыг – правильное ашык, происходит от арабского слова „ашык“, что означает – влюбленный. Но настоящими ашыками назывались не теперешние ашыги, а легендарные лица, одаренные... поэтически и музыкально. Впоследствии название „ашык“ перешло к тем, которые передавали легенды о настоящих ашыках, иллюстрируя свой рассказ пением под аккомпанемент саза» [3]. Говоря об отличиях ашыгов от сазандаров¹, он подчеркивает, что ашыги появились раньше сазандаров, они выступают в основном в одиночку, включают в свой репертуар эпические и лирические произведения. При этом композитор добавляет, что искусство ашыгов – «это творчество самого народа: народное творчество развивается не при помощи технических или методических приспособлений, а само по себе, параллельно с культурным и социально-политическим ростом самого народа» [3]. По мнению Гаджибейли, проводимый съезд должен дать большой музыкально-общественный, музыкально-этнографический и музыкально-научный материал, который будет способствовать обогащению научных трудов, посвященных исследованию данного вида творчества.

Гаджибейли был в числе организаторов и II съезда ашыгов, проводимого в 1938 году. Композитор придавал большое значение исследованию данной области азербайджанской музыки устной традиции и в своем докладе говорил: «... мы должны заняться глубоким изучением истории и современного состояния этого искусства. В музыкальных школах следует уделить особое место ашыгской музыке и ашыгскому искусству. Если мы сумеем добиться этого, то это во многом поможет развитию азербайджанской музыки по пути народности» [Цит. по: 10, 23].

Рожденное под впечатлением I съезда ашыгов трио «Ашыгсаягы» для скрипки, виолончели и фортепиано Гаджибейли стало первым произведением в азербайджанском композиторском творчестве, в котором на программной основе были отражены некоторые особенности ашыгского стиля. Речь идет о повторности мотивных ячеек, длительных органичных пунктах, терпких кварто-квинтовых созвучиях, характерном для ашыгской музыки ладе шур, мелодических украшениях. Вместе с тем исследователи творчества композитора отмечают, что в фортепианном трио «органично переплетены стили ашыгского и мугамного искусства. Впервые Гаджибейли с подлинно творческой глубиной и новаторской свободой разрабатывает во взаимодействии две различные сферы азербайджанской профессиональной музыки устной традиции» [5]. Это сказывается в

¹ Сазандары – участники народных музыкальных ансамблей у кавказских народов.

первую очередь на особенностях фактуры изложения, истоки которой находятся в национальной вокально-инструментальной ансамблевой музыке. Если первая тема трио, звучащая в фортепианной партии, ассоциируется с ашыгскими напевами, то мелодическая линия в партии скрипки и виолончели – с мугамной импровизацией. Т.Кулиев пишет, что имитационные приемы, встречающиеся в отдельных фрагментах произведения Гаджибейли, «напоминают исполнение мугама ансамблем сазенде (мелодию тара с «опозданием» повторяет кеманча)» [6, 10].

Представим схему строения трио «Ашыгсаягы» Гаджибейли:

А	А ₁ А ₂	А ₃ А ₄
I часть	II часть	III часть

Пьеса имеет трехчастное строение с развивающим средним разделом и модуляцией из лада шур в лад сегях. Жанровый характер тематизма, возвращение первой темы, выполняющей функцию своеобразного рефрена, придает целому черты рондо. Каждый из разделов открывает тема в партии фортепиано, которая соединяется в полифоническом сложении с выразительной мелодией струнных инструментов. При этом трехчастная форма в трио Гаджибейли далека от классического образца названной структуры, общее заключается в наличии трех разделов и идентичности функций, которые они выполняют в структуре целого (экспонирование темы – ее развитие и удаление в ладовую сферу сегях – возвращение репризного варианта).

Главная тема слагается из нескольких тематических элементов. Ее образует каденционная попевка лада шур с тоникой «е», которая звучит в партии фортепиано и играет в форме роль рефрена.

Нотный пример № 1



Практически на всем протяжении композиции партия фортепиано пронизана характерной для ашыгской музыки ритмической формулой в размере 2/8, образованной фигурой четырех шестнадцатых и двух восьмых. Основное тематическое содержание пьесы сконцентрировано в начальной каденции. Дальнейшее развитие, используя отдельные мотивы каденции и их варианты, ведет к динамическому подъему и созданию насыщенной музыкальной ткани. С первой темой контрапунктически сплетается мелодия виолончели, построенная на той же каденционной попевке. Увлекает свобода и гибкость мотивного развития, рождающего новые варианты первоначальной темы-импульса.

Нотный пример № 2



A musical score snippet for a cello and piano. The cello part is in the upper staff, marked *pizz.* and *f*. The piano accompaniment is in the lower staff, marked *sfz* and *p*. A bracketed number '2' is placed above the piano staff.

Ладовая многозначность темы подкрепляется длительным сопоставлением двух устоев «e» и «h» в партии фортепиано на фоне линии *pizzicato* у виолончели. Отметим, что гармонической опорой основной темы является неразрешенная доминанта к D-dur. С цифры 4 начинается новый этап интонационного развития, приводящий в ладовую сферу сегях с тоникой «fis». Именно в этой ладотональности вступает партия скрипки, мелодия которой строится на опевании звука «a» – квинты основного тона лада.

Нотный пример №3

Musical score example №3, titled "Moderato assai". It consists of two systems. The first system shows a violin part (upper staff) and a piano accompaniment (lower staff). The violin part has a measure number '8' above it. The piano accompaniment has a measure number '8' above it. The second system shows the violin part (upper staff) and piano accompaniment (lower staff). The violin part has a measure number '9' above it. The piano accompaniment has a measure number '9' above it. Dynamic markings include *pizz.*, *f*, *sfz*, and *f*.

Скрипичная тема открывает средний раздел трехчастной формы, который насыщен имитационными переключками солирующих голосов. Стремление к внутреннему единству композиции, органической связи его частей как этапов непрерывно развивающегося процесса сочетается здесь со стремлением дифференцировать его грани. В фортепианном трио в качестве скрепляющего средства выступает тема рефрена, которая становится фоном для импровизационного распева в партии струнных инструментов.

Реприза трио синтезирует тематический материал двух предшествующих разделов (8 такт после цифры 20). Новый вариант первой темы звучит в ладе шур с тоникой «h», после чего вступает новая для ладовой драматургии трио сфера лада раст с тоникой «d», которая окрашивает образ в светлые мажорные тона. «Функциональное значение «d» раст – синтез, поскольку «e» шур и «fis» сегях параллельны «d» раст и получают в этой ладотональности свою высшую тонику», – пишет Р. Мамедова [8, 222].

Фортепианное трио Гаджибейли является примером яркого самобытного претворения народных принципов. Вполне определенный национальный колорит тематизма, опора на исполнительские традиции вокально-инструментальной ансамблевой музыки сочетаются в этом произведении с поисками новых композиционных и драматургических приёмов. Сочинение подготовило появление ашыгских сцен в опере «Кёроглы», а также заложило традиции воплощения ашыгской тематики в творчестве композиторов последующих поколений – К. Караева, Ф. Амирова, А. Ализаде, Э. Дадашевой и многих других.

Фикрет Амиров создал в 1952 году «Ашыгсаягы» для флейты и фортепиано. Свообразие художественного мышления композитора является результатом глубокого и разностороннего постижения особенностей музыки устной традиции. Во всех компонентах стиля – мелодике, гармонии, ладовой организации, метроритме – ярко ощущается национальное начало. Значительное воздействие на формирование его творческого облика оказало общение с Гаджибейли, под руководством которого Амиров изучал народную музыку в период учебы в Азербайджанской консерватории. «Благодаря Узеир-муаллиму мне удалось усвоить чистоту народной музыки», – скажет впоследствии композитор [2].

В годы учебы в консерватории молодой композитор принимал участие в работе научно-исследовательского кабинета музыки (НИКМУЗ), теоретически постигая фольклор. В это время формируется его горячая приверженность творческим принципам Гаджибейли. Как и многие азербайджанские композиторы, Амиров занимался сбором, записью и обработкой азербайджанского фольклора. Вслушиваясь в музыкальную речь своего народа, глубоко постигая ее природу, композитор по-своему, самобытно переплавлял народные интонации в язык профессионального музыкального искусства.

Камерно-инструментальная композиция «Ашыгсаягы» для флейты и фортепиано Амирова стала одним из ярких образцов воссоздания характерных особенностей ашыгской музыки. Небольшая миниатюра написана в простой трехчастной форме в ладе шур с тоникой «с». Пьеса открывается звучанием фортепиано, экспонирующим основную тему.

Нотный пример №4

The image shows the first five measures of the piece 'Ashyg Sayagi' for piano. The tempo is marked 'Allegretto'. The score is in 3/4 time and the key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first measure is a whole rest for the piano. From the second measure, the piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *ff*. The melody in the upper voice begins in the second measure with a quarter note, followed by eighth notes. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Динамичная напористая тема определяет облик красочной жанровой картинки, созданной композитором. Мелодия начинается с опевания квинтового тона и далее движется вниз к тонической опоре лада шур «с». Она проходит на фоне тонического органного пункта в басу и ритмически остинатной линии среднего голоса. В отличие от Гаджибейли, Амиров передал в своей пьесе и такую типическую черту ашыгской музыки

как метрическая переменность. О значении метроритмической вариантности в ашыгских напевах пишет Т. Мамедов, отметив, что «в процессе становления напева та или иная метрическая конструкция переходит в другую», причем «такой переход не создает у слушателя впечатления простой смены метра (это явление ашыг никогда не подчеркивает), а, скорее всего, за счет плавного переключения достигается непрерывное вокально-инструментальное движение» [7, 26]. В рассматриваемой пьесе Амирова плавное переключение размеров 2/4 и 3/4 происходит с самого начала во вступлении, а далее фортепианная партия, имитируя звучание саза, насыщается секундовыми созвучиями, квартовыми и квинтовыми ходами.

Отметим, что использование выразительных средств ашыгской музыки часто связано с передачей приемов игры на сазе, который является традиционным инструментом ашыгов. Строй саза ведет к образованию своеобразных кварто-квинтовых комплексов, часто с ненормативными удвоениями звуков. В миниатюре Амирова после вступительного построения в фортепианной партии устанавливается характерный фон сопровождения, слагающийся из сопряжения двух басовых опор – Т и D – с - moll и кварто-квинтовых созвучий, которые имитируют звучание саза.

С пятого такта звучит тема флейты, которая прорастает из интонационного материала вступительного раздела:

Нотный пример №5

Мелодия перемещается в ладовую сферу шур с тоникой «g», в гармоническом острове темы важную роль играют VII натуральная ступень, тоника и субдоминанта. Подобное диатоническое сопряжение характерно для лада шур и называется «системой двух кварт» (g – с – f). В этой системе, по словам Абезгауз, «тоника оспаривается субдоминантой, которая в свою очередь тяготеет к VII натуральной» [1, 196]. Гармонизация мелодий в творчестве Амирова обусловлена мелодико-ладовыми тяготениями, что нередко создает предпосылки для создания красочных аккордовых комплексов. Так, во втором предложении в фортепианной партии особая колористическая нагрузка приходится на последование $K_{64} - D_9$ в тональности b-moll. После повтора темы фортепианного вступления начинается средняя часть пьесы:

Нотный пример №6

Сопоставленные в пьесе темы первой и средней частей заключают в своей основе признаки двух жанров азербайджанской музыки устной традиции: если первая тема ассоциируется с ашыгскими напевами, то вторая – с мугамным распевом. Композитор соединяет в одновременном звучании ашыгский оstinатный пласт фортепианной партии и мугамную импровизацию в партии солирующего инструмента. От мугама во многом идет широко использованный композитором принцип мелодического орнамента, связанный с опеванием ладовых устоев. В теме средней части мелодия первоначально концентрируется на опевании квинты лада шур «с» с постепенным расширением амплитуды опевания. После достижения предельного тона следует постепенный секвенционный спуск к тонике, который сопровождается опеванием опорных тонов лада. Введение мелизматических украшений придает мелодии большую «текучесть», мягкость и лиричность при эмоциональной насыщенности.

Фортепианный ригурнель готовит наступление репризы простой трехчастной формы, где материал первой части представлен в варьированном и сокращенном виде. Для завершения миниатюры потребовалось небольшое расширение, основанное на повторении последней мелодической фразы. Поиски новых выразительных средств приводят Амирова к индивидуализированному использованию фольклорного начала. Стройность и лаконизм формы, пленительная простота и естественность мелоса, национальная характерность звучания ставят рассматриваемую пьесу Амирова в один ряд с лучшими образцами произведений, посвященных ашыгской теме.

Интересным примером творческого преломления традиций ашыгского музицирования стала пьеса «Ашыгсаягы» для двух фортепиано и лагутти Дадашевой, написанная в 1991 году. В первоначальном варианте она предназначалась для хорового исполнения. Произведение представляет собой свободную виртуозную обработку азербайджанской народной песни «Ай бэри бах», решенную в ашыгском стиле. Композитор сделала её концертную транскрипцию для двух роялей и лагутти по совету музыковеда Аиды Тагизаде².

Произведение Дадашевой отличается интересными находками в области собственно ансамблевого звучания, где, прежде всего, и выявляется индивидуальный почерк автора. Дадашева – знаток народной музыки и именно это позволяет ей найти

² Об этом интересном факте упоминает в своей работе З. Дадашзаде. [11].

оригинальные средства музыкального воплощения ашыгской темы. Усваивая народные интонации, композитор преобразует их, усложняет их ладогармоническую природу, проявляет к ним свое личное, индивидуальное отношение. Партии двух роялей в произведении задуманы как взаимодополняющие друг друга, потому в звучании мелодии народной песни ощущается единство и цельность интонационной линии.

Народно-песенный материал открывает для Дадашевой большие возможности обогащения ее музыкального языка, гармонических средств и структурных закономерностей. Композитор нередко обращается к фольклорным цитатам, которые получают самобытную авторскую трактовку и служат творческой лабораторией кристаллизации признаков ее национально-самобытного стиля. Разнообразные приемы музыкального письма, тонко найденные интонационные, гармонические и ритмические штрихи сообщают азербайджанской народной песне в ансамблевой композиции Дадашевой образную рельефность и новизну.

«Ай бәри бax» принадлежит к числу азербайджанских лирических народных песен. В разные годы были сделаны нотные записи этой песни. В сборнике «Азербайджанские народные песни» под редакцией Бюль-Бюля Мамедова песня опубликована в нотной записи Сеида Рустамова с пения Джаббара Карягды. Поэтический текст песни написан в форме баяты, (четверостишие, построенное по принципу ааба). Мелодия песни развивается в ладе сегях с тоникой «fis». Песня написана в куплетно-припевной форме: а а₁ а а₁ в. Каждое построение завершается рефреном, тема которого замыкается характерной нисходящей интонацией (опевание тоники в объеме нисходящей секунды и скачком к основному тону)³.

Нотный пример № 7

Allegretto

Pən-cə-rə-dən daş gə - lir, ay_ bə-ri bax, bə-ri bax. Xu-mar göz-dən. yaş gə- lir, _ ay bə-ri bax. bə - ri bax. Sə-ni mə-nə ver-sə - lər, ay_ bə-ri bax, bə - ri bax, hər_ göz-rə nə_ xoş gə-lər, ay_ bə-ri bax, bə - ri bax, bə-lam, ay_ bə-ri bax, bə - ri bax, bə-lam, ay_ bə-ri bax, bə - ri bax, gü-lüm, ay_ bə-ri bax, bə - ri bax.

Подходя свободно к народной теме, Э. Дадашева видоизменяет ее мелодически, окружает сложной, подчас изысканной фигурацией, делая все это в соответствии с идейно-художественной и виртуозно-пианистической задачей. Композитор развивает тему вариационным путем, перенося ее в различные регистры, окружая каскадом виртуозных пассажей, созвучиями-кластерами. Автор смело вторгается в интонационный строй народной песни, раздвигая ее композиционную структуру и насыщая непрерывным развитием, привнеся в нее приемы музыкальной выразительности, характерные для ашыгского стиля. О связях с ашыгским инструментализмом свидетельствует особая роль секундовых созвучий, характерный ритмический рисунок в размере 6/8, вариантность мелодических ячеек, упорные повторы октав и квинт, типичные «сазовые ритурнели».

³ Отметим, что «в большинстве азербайджанских песенно-танцевальных формах варианты изменения сосредоточены в начале построения с характерным возвратом тонической каденции», что определяется азербайджанскими учеными как принцип «рефренности» или «фондальности» [9, 196].

Первое проведение темы выполняет роль вступления, провозглашая основной тематический тезис композиции:

Нотный пример № 8

The musical score consists of three systems. The first system includes Piano I (treble clef), Piano II (bass clef), and blocco di legno (percussion). The tempo is marked 'Allegretto'. The key signature has one flat. The first system shows a melodic line in Piano I with a fermata and a trill, and a rhythmic accompaniment in Piano II. The second system continues the melodic line in Piano I and the accompaniment in Piano II. The third system shows the blocco di legno part with a steady eighth-note pattern.

Внося некоторые изменения в мелодию песни, Дадашева сделала ее более изысканной. Обращают на себя внимание тонкие хроматические скольжения звуков, наслаения секунд на основную интонационную линию, регистровые перебросы мотивных ячеек, капризность ритма в партии фортепиано и, одновременно, оstinатность типической ритмоформулы в партии тальшского народного ударного инструмента – лаггути. С девятого такта звучит новое проведение темы, которое характеризуется более насыщенной фактурой изложения, тема обрастает подголосками, сохраняющими в ее дальнейшем развитии мелодическое значение. К примеру, в тринадцатом такте в партии второго фортепиано выделяется поступенный мотив в пределах тонической терции. В следующей вариации темы замечательный колористический эффект создается благодаря ее изложению в виде кластеров (т.19-25).

С 26 такта повторяется первый раздел, который сохраняет свои масштабные пропорции (7+8+9 тактов). В процессе вариационного развития тема свободно перемещается из одной партии в другую, ее каркас обрастает более густыми фигурациями и секундовыми комплексами. Завершается этот раздел восходящим глissандо к звуку «а», выполняющему роль ладовой опоры. После небольшого переходного раздела с цифры 7 начинается новый этап развития музыкального материала, который характеризуется более свободной разработкой основных интонаций народной песни. Если первоначально в мелодии активно утверждалась квинта основного тона (звук «а»), то теперь на новом этапе развития с ней в соперничество вступает верхний вводный тон тоники (звук «g»). В тематическом отношении данный раздел соответствует интонационному содержанию

припева народной песни. Дальнейшее развитие путем варьирования приводит к большому нарастанию и новому кульминационному изложению темы.

Нотный пример № 9

The musical score is for three parts: Piano I, Piano II, and Blocco. It is in 3/4 time. The first system consists of three staves. Piano I (top) starts with a melody in the right hand, marked *mf*, and continues with a triplet of eighth notes marked *f*. Piano II (middle) provides harmonic support with chords and moving lines, marked *mp* and *f*. Blocco (bottom) plays a steady eighth-note accompaniment, marked *mp* and *f*. The second system continues the piece, with Piano I featuring a *Solo* section marked *espress.* and *f*, and Piano II marked *mf* and *f*. Blocco continues with a similar accompaniment, marked *mf* and *f*. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings.

Раздвигаясь в своем объеме и протяженности, захватывая полный диапазон лада, замыкаясь характерной попевкой (скачок от тоники вниз к основному тону), тема звучит в последний раз в более насыщенном фактурном изложении. Рассмотренная концертная композиция строится на многообразных вариационных изменениях одной темы в соответствии с композиционным строением народной песни: А А₁ В. «Ашыгсаягы» Дадашевой представляет собой свободную фантазию на тему народной песни, которая обогащается каскадом блестящих виртуозных пассажей и усложняется средствами, типичными для ашыгской музыки.

Проведенный анализ трех произведений, названных авторами «Ашыгсаягы», позволяет прийти к следующим выводам. Использование выразительных средств ашыгской музыки часто связано с передачей приемов игры на сазе. Основная настройка саза кварто-квинтовая: «d¹ – g – c¹». Неслучайно, кварто-квинтовые созвучия, сопровождающие пение ашыгов, часто применяются в музыкальных образцах, связанных с ашыгской тематикой. Имитируя звучание саза, композиторы используют соответствующие приемы игры на инструментах (например, *pizzicato*), а также упругие чеканные ритмы, переменную метрическую организацию, повторность звуков на одной высоте, вариантность мотивных ячеек, длительные органные пункты, лад шур. Ашыгские интонации широко используются при воплощении скерцозных, жанрово-танцевальных образов, синтезируясь с особенностями других жанров музыки устной традиции и средствами современной техники письма.

Таким образом, ашыгское искусство, так же, как и другие жанры музыки устной традиции, служит одним из важных истоков становления и развития азербайджанского композиторского творчества. Черпая в традиционных напевах ашыгов источник творческого вдохновения и вводя в свои произведения их стилевые особенности,

азербайджанские композиторы создали свой национальный тип жанровой миниатюры под названием «Ашыгсаягы» с присущими ему стилевыми особенностями.

Литература

1. Абезгауз И. Опера «Кероглы» Узеира Гаджибекова (о художественных открытиях композитора). – М.: Советский композитор, 1987, – 232 с.
2. Амиров Ф. Школа Узеира // Слово об Узеире Гаджибекове. Сост. А. Исазаде. Баку: Элм, 1985. URL: http://uzeyir.musigi-dunya.az/ru/about_uzeyir4.html
3. Гаджибейли У. Искусство ашыгов. URL: <http://uzeyir.musigi-dunya.az/ru/article5.html>
4. Гаджибейли У. О народности в музыке. URL: <http://uzeyir.musigi-dunya.az/ru/article15.html>
5. Гаджибеков Узеир. Электронная энциклопедия URL: <http://uzeyirbook.musigi-dunya.az/ru/data.pl?id=136&lang=RU>
6. Кулиев Т. Азербайджанская камерно-инструментальная и концертная музыка для смычковых инструментов. – Баку: Азернешр, 1971, – 125 с.
7. Мамедов Т. Традиционные напевы азербайджанских ашыгов. – Баку: Ишыг, 1988/ – 350 с.
8. Мамедова Р. Азербайджанский мугам. – Баку: Элм, 2002/ – 282 с.
9. Пазычева И. Жанровая специфика вариантности в азербайджанских песенно-танцевальных формах // Проблемы музыкальной науки, 2021, №1 (42) – С.193-202.
10. Эльдарова Э. Искусство ашыгов Азербайджана/ – Баку: Ишыг, 1984 – 120 с.
11. Dadaşzadə Z. Elnarə Dadaşova //Azərbaycan musiqi tarixi. 5 cilddə, V c. – Bakı: Elm, 2020/ – S..541-571.

Fidan Aliyazade

Ashygsayagy in chamber and instrumental music by Azerbaijani composers

Abstract. The article is devoted to the study of the problem of interaction of composer's creativity with ashig music on the example of chamber-instrumental works of U. Hajibeyli, F. Amirov and E. Dadasheva. As the comparative analysis showed, the use of expressive means of the ashig stylistic model is associated with the transfer of techniques of playing the saz. Composers use quart-fifth consonances, prolonged organ points, elastic clear rhythms, variable metric organization, repetition of sounds at one pitch, variability of motivic cells. The works examined allow us to conclude that in Azerbaijani composers' creativity a national type of genre miniature called "Ashiqsayagy" has been created with its inherent features of figurative content and musical language.

Keywords: "Ashiqsayagy", Azerbaijani composer's creativity, Uzeyir Hajibeyli, Fikret Amirov, Elnara Dadasheva, Ashiq style model, national type, genre miniature

Сведения об авторе:

*Алиярзаде Фидан Эминовна – магистрантка историко-теоретического факультета Бакинской музыкальной академии имени У. Гаджибейли
e-mail: fidanaliyazade@gmail.com*

Information about the author:

*Aliyazade Fidan Eminovna – undergraduate student of the Historical and Theoretical
Faculty of the Baku Uzeir Hajibeyli Music Academy
e-mail: fidanaliyazade@gmail.com*