

З. А. Ахундова-Дадашзаде

**Тембровые поиски
в творчестве современных азербайджанских композиторов
(к вопросу применения народного инструментария)**

Аннотация:

Обогащение состава академических оркестров и ансамблей за счет привлечения народного инструментария — одна из примет современной музыки. В этот процесс внесли свой вклад и композиторы Азербайджана. Творчески развивая традиции Узеира Гаджибейли, они на новом этапе развития композиторской школы ведут активные поиски в области создания самобытных звуковых образов. В статье рассматриваются сочинения Ф. Караева, Ф. Али-заде, Дж. Кулиева, Ф. Аллахверди, наиболее ярко иллюстрирующие разнообразие тембровых решений в азербайджанской академической музыке последних десятилетий.

Ключевые слова: азербайджанские композиторы, Узеир Гаджибейли, народные инструменты, тар, саз, зурна, мугам, семантика тембра, ансамбли нетрадиционного состава.

Z. A. Akhundova-Dadashzadeh

**Searching for timbre
in the works of contemporary Azerbaijani composers
(on the question of using folk instruments)**

Summary:

The article is devoted to the enrichment of the composition of academic orchestras and ensembles through the use of folk instruments. Representatives of the composers' school of Azerbaijan also contributed to this process. Continuing the traditions of Uzeir Hajibeyli, feeding on the ideas and expressive resources of the European avant-garde, inventively using the timbre possibilities of folk instruments, the Azerbaijani authors in their best works were able to achieve freshness of instrumental-timbre solutions, interesting sonorities, timbre expression, and originality of sound images.

Having analyzed a number of works by contemporary Azerbaijani composers (F. Karayev, F. Ali-zade, J. Kuliev, F. Allahverdi), the author identifies three main trends in the use of folk instruments: imitation of specific sounds of folk instruments with European orchestral instruments; equal participation of folklore instruments in non-traditional ensembles, establishment of a dialogue between instruments - representatives of different sound worlds; the inclusion of a folk instrument with "its own" music, the interpretation of it as a symbol, a sign.

The article also focuses on the impact of the performer's personality on the creative experiments of contemporary composers.

Keywords: Azerbaijani composers, Uzeyir Hajibeyli, folk instruments, *tar, saz, zurna, mugham*, semantics of timbre, ensembles of non-traditional composition.

Искания в тембровой сфере создателей *Новой и Новейшей* музыки (Ю. Холопов) отличаются небывалым масштабом и изобретательностью. На протяжении всего XX века наблюдается расширение состава оркестров, формировавшихся в течение длительного исторического периода, появляются ансамбли качественно иного типа, представляющие самые неожиданные, порой причудливые тембровые комбинации. Процесс новой трактовки оркестровых инструментов, привлечение в академические составы инструментов, вышедших из употребления, или экзотических, неевропейских инструментов приобретает невероятный размах. В поисках свежих тембров и звучаний авторы Новой музыки обращаются к цимбалам (Дж. Адамс, Д. Куртаг, В. Тарнопольский), пипе, эрху (Ган Дун), биве и сякухати (Т. Такэмицу), баяну (С. Губайдулина), тару (А. Волконский).

Пристальный интерес к фольклорным инструментам связан и со стремительным развитием национальных композиторских школ. Их представители предлагали свое решение сложившихся в европейской музыке жанров и форм: сохраняя репрезентативные свойства этнического музыкального мышления, они уделяли особое внимание достижению самобытности музыкального языка и воплощению национальной звуковой специфики.

В этой связи небезынтересно высказывание Франгиз Али-заде: «Для меня тембр имеет иногда большее значение, чем мелодия. Интонации, известные из азербайджанской музыки, сами по себе являются настолько расхожими, что ничего не могут сообщить. Важно то, как и в каком ракурсе их подать. Их сочетание, подача, тембр и являются тем, что составляет произведение» [8. С. 201]. В этих словах еще одно подтверждение возможностей тембра в трансляции определенной семантической информации¹.

Традицию применения народных инструментов в азербайджанской академической

музыке заложил Узеир Гаджибеков (Гаджибейли; 1885—1948) — композитор, ученый, общественный деятель, открывший новый этап в истории национального музыкального искусства. В поисках органичного взаимодействия двух типов мышления — восточного и западного, композитор создает симбиоз различных жанров (*мугамная опера, романс-газель*), стремится привести к «общему знаменателю» европейскую тональную и восточную мугамно-ладовую системы, а также последовательно применяет народные инструменты в своих оркестровых сочинениях, демонстрируя их значительные тембровые возможности.

Как известно, в советский период истории Азербайджана некоторые деятели пролетарской культуры выступали с лозунгами о необходимости «сдать в архив» наряду с чадрой, арабским алфавитом и традиционную музыку, в частности, главный инструмент мугамного исполнительства — тар. Возникла реальная угроза распада целостной этнокультурной системы, содержащей основополагающие коды азербайджанской ментальности. И тогда в защиту прав мугама выступили Узеир Гаджибеков и его соратники — писатели, ученые. Например, отметим стихотворение Микаила Мушфига (1908—1938) с красноречивым названием «Оху, тар!» («Пой, тар!») — своеобразный манифест художественной интеллигенции, или рассказ Маameda Арифа (1904—1975) «Тар çalınır» («Звучит тар»). Именно в разгар дискуссий о судьбах национального искусства создается оркестр народных инструментов, играющий по нотам (1931), а также открывается научно-исследовательский кабинет музыки (НИКМуз, 1932) при Азербайджанской государственной консерватории, призванный консолидировать ранее разобщенные попытки изучения азербайджанской народной музыки и разработки принципов применения ее богатств в современном профессиональном музыкальном искусстве. В 1935 году увидел свет учебник «Школа для тара» Сеида Руста-

мова, который широко применялся в музыкальных учебных заведениях республик Средней Азии и Закавказья Советского Союза и до сих пор не утратил своей методической ценности. Что касается композиторского творчества Гаджибекова, то следует отметить триумф оперы «Кёроглы» (1937) на первой декаде азербайджанского искусства в Москве (1938), ставший важной вехой в процессе строительства новой национальной музыкальной культуры. В состав оркестра «Кёроглы» органично вписались и тар, и зурна, обогатившие тембровую палитру новыми яркими красками.

Этапом в «биографии» народных инструментов стало появление концертов для тара с симфоническим оркестром, среди авторов которых Гаджи Ханмамедов, Сулейман Алескеров, Тофик Бакиханов, Рамиз Миришли и др.² Обращение именно к тару было вызвано исключительными техническими, выразительно-колористическими ресурсами данного инструмента³. Далее создаются концерты и для других инструментов — кяманчи, кануна, нея.

Распространенность жанра концерта для солирующего национального музыкального инструмента и симфонического оркестра в ряде стран Востока В. Юнусова связывает с развитыми классическими традициями музицирования [11. С. 555].

Значение концертов для тара трудно переоценить. В то же время эти произведения неизменно создавались по определенным лекалам, на основе модели, сформированной и успешно применяемой в европейской музыке. Все они, решенные, как правило, в жанрово-колористическом ключе, имели трехчастную структуру, основанную на темповом контрасте «быстро-медленно-быстро», с обязательной сонатной формой в первой части, с виртуозными каденциями, аналогичными европейским. Опора только на виртуозность лишала инструмент самобытности, ограничивая его возможности в плане воплощения какой-либо оригинальной авторской концепции.

В 60-е годы минувшего столетия вторая волна авангарда «достигла берегов» Советско-

го Союза, способствуя кардинальному обновлению музыкального языка, в том числе тембрики. Как это ни парадоксально, сериализм и алеаторика открыли невиданные возможности для претворения сущностных свойств азербайджанской традиционной музыки: вариантности, импровизационности, микрохроматики, тембровой сонорности и т. д. С другой стороны, многое из арсенала авангардного искусства скрывалось в глубинных пластах фольклора традиционной восточной музыки.

Можно выделить три основные тенденции представления народных инструментов в современной азербайджанской композиторской музыке:

1. Имитация специфических звучаний народных инструментов европейскими оркестровыми инструментами, создание при помощи средств академической музыки художественного образа того или иного этнического инструмента.

2. Равноправное участие фольклорных инструментов в ансамблях нетрадиционного состава как установление диалога между двумя «музыкальными мирами», инструментами, представляющими различные историко-культурные традиции.

3. Трактовка специфического звукообраза этнического инструмента как знака, символа в контексте академической музыки.

В качестве иллюстрации этой тенденции можно привести сочинения Фараджа Караева “Xütbə, muğam və surə” («Проповедь, мугам и молитва», 1997) и “Babylonturm” («Вавилонская башня», 2002), написанные соответственно для крупных мультикультурных проектов голландских “Nieuw Ensemble” и “Atlas Ensemble”.

Если в крайних частях “Xütbə” звончатый тембр тара сливается со звучанием других струнно-щипковых инструментов (гитары, мандолины, банджо), имеющих в составе ансамбля, то средняя часть — «Мугам» построена исключительно на импровизации тара. В отличие от предшественников, по-разному воплощающих свои концепции на основе ин-

терпретации мугама, Ф. Караев отказывается от идеи какой-либо творческой переработки традиционной музыки. В данной композиции, в противостоянии хаоса и гармонии, преходящего и вечного, мугам *Шуштер*, аутентично воспроизводимый исполнителем на таре, выступает как символ красоты, духовности, вечных ценностей (партия тара зафиксирована в нотах, однако допустимы и отклонения от текста, неизменно возникающие во время концерта). Здесь же отмечу, что лишь в рамках эстетики постмодернизма возможно, соединив музыку, написанную в манере Веберна, импровизацию тара, пение аятов 75-й суры Корана “*al-Qiyamā*” — «Воскресение» (*tape*), создать совершенно новое художественное целое.

Композиция с многозначительным названием «Вавилонская башня» еще более ясно отражает позицию Ф. Караева, его понимание проблемы взаимодействия, вернее, «не-взаимодействия» [1. С. 355] этнических и оркестровых инструментов⁴. «Вавилон...» — это необычный полилог, где, как верно подмечено М. Высоцкой, «каждому дано высказаться в привычной, естественной манере, без насилия над природой инструмента и личностью музыканта» [1. С. 357]. В этом своеобразном вариационном цикле на звук *d* — так определяет форму сочинения сам Ф. Караев — «не-европейцы» импровизируют в заданных временных рамках, в то время как партии оркестровых инструментов строго выписаны. Возникающая причудливая сонорно-алеаторическая ткань — еще один звуковой мир, отмеченный «лица необщим выраженьем». В настоящее время ситуация меняется в направлении создания композиций авангардного плана, демонстрирующих специфику инструмента в рамках свободного мугамного развертывания.

В симфониях Арифа Меликова (Четвертая, 1977), Агшина Ализаде (Четвертая «Мугамная», 1984), камерных опусах Рахили Гасановой во главу угла ставится «исполнительский контекст» традиционной профессиональной музыки [2. С. 20]. На европейских инструментах различными способами имитируются

тембровые краски, специфические исполнительские приемы таких национальных инструментов, как тар и кяманча, одновременно моделируя импровизационность, свойственную народному исполнительству.

Отметим, что, претворяя звучание фольклорных инструментов в академической музыке, композиторы предпочитают работать с компактными, мобильными, предоставляющими простор для тембрового изобретательства камерными составами. Именно в таких ансамблях удается представить индивидуальные качества каждого инструмента, раскрыть их новые возможности в необычном тембровом окружении.

Обратимся к двум сочинениям, наглядно отражающим поиски азербайджанских авторов в тембровой сфере — “*Nabilsayağı*” («В стиле Габилы») Франгиз Али-заде и Сонате для скрипки и саза Джаваншира Кулиева.

Идея “*Nabilsayağı*” (1979) для виолончели и препарированного рояля Ф. Али-заде (род. 1947) была рождена под впечатлением уникального исполнительского искусства кяманчиста Габилы Алиева (1927—2015). Известный виолончелист Иван Монигетти, потрясенный мастерством Г. Алиева, обратился к Ф. Али-заде с просьбой создать произведение, преобразующее итальянский инструмент виолончель в азербайджанскую кяманчу. Главная задача заключалась в том, чтобы воспроизвести манеру игры Габилы, чего композитор в тесном сотрудничестве с исполнителем попыталась добиться посредством детализированной артикуляции, агогики, тончайших динамических оттенков. На протяжении всего сочинения фортепиано, специальная препарация которого приближает его звучание к тембру тара, находится в диалоге с кяманчой-виолончелью (на струнах рояля в диапазоне от *gis* большой октавы до *gis* первой октавы размещена гирлянда из стеклянных бус). Одновременно пианист играет на струнах рояля плектром и палочками. В эпизоде, следующем за кульминацией и выполняющем функцию рянга⁵, рояль превращается в своеобразный ударный инструмент: пианист

опускает крышку инструмента, отбивая на ней характерные для народной музыки ритмоформулы. Иными словами, композитор добивается блистательного эффекта благодаря введению элементов «инструментального театра» путем заимствования из народной исполнительской практики, принаравливая их к академической концертной сцене.

В последующие годы, развивая открытия, сделанные в “Nabilsayađı”, Ф. Али-заде создает произведения для разных составов с широким применением этнических инструментов, при этом не ограничиваясь лишь азербайджанским инструментарием. В частности, в композиции “Sabah” задействована китайская пипа, в “Deyishme II” — табла.

“Dervish” (2000), сочиненный для трансконтинентального проекта “Silk Road” Йо-Йо Ма, предназначен для септета, в котором представлены инструменты широкого тембрового спектра: струнно-смычковые — виолончель (соло), скрипка, альт; плектронный — канун; духовые — ней/тутек, ударный — гоша-нагара. Подключение певца-ханенде, читающего нараспев газель Насими в соответствии с арузным ритмом размера рамаль, придает звучанию септета особый колорит. Индивидуализация каждой партии, каждого голоса ансамбля приводит к возникновению неожиданных ритмических, тембровых комбинаций, порождая своеобразную «мугамно окрашенную сонорность» (термин Р. Фархадова) музыкальной ткани [7. С. 62].

В Сонате для скрипки и саза (1980) Джаваншир Кулиев (род. 1950) с авангардистской смелостью соединяет инструменты — символы европейского и тюркского миров — смычковый хордофон — скрипку и плектронный хордофон — саз. Свою творческую задачу композитор обозначил так: «Я стремился к достижению гармонии между двумя отдаленными в географическом и культурно-историческом отношении инструментами на основе нахождения единой платформы — общности в музыкальном мышлении, эстетике. Тем самым я хотел доказать, что дистанция между Востоком и Западом не так уж велика» [3].

Выбор саза продиктован и конкретной художественной задачей, а именно желанием воплотить мир тюркской архаики. Дж. Кулиев вовсе не стремится переиначить природу скрипки или саза, глубоко осознавая, что за каждым из них стоят богатые многовековые традиции. Он бережно сохраняет характерные опознавательные «знаки» инструментов, находит между ними точки соприкосновения, «общий язык» для возможности ведения диалога. Разница в типах звукоизвлечения участников этого струнного дуэта (саз — щипковый инструмент, а скрипка — смычковый), с одной стороны, усложняет поиск, а с другой — открывает невиданные возможности для интересных с точки зрения сонорики творческих экспериментов. На протяжении всего произведения инструменты почти всегда звучат одновременно: звонкий, серебристый голос саза, его краткие, отрывистые фразы гармонично сочетаются с плавной кантиленой скрипки. Иными словами, участники «диалога» оттеняют достоинства друг друга.

Автору в некоторой степени пришлось смягчить тембровое различие между сазом и скрипкой. Так, скрипка по своему звучанию приближена к восточным смычковым инструментам — кяманче, гиджаку, смычковому танбуру, благодаря использованию, наряду с *glissando* и *pizzicato*, приема *false flageolet*. В эпизодах же, где саз лидирует, аккомпанирующая скрипка напоминает балабан: при движении смычка от грифа (*sul tasto*) к подставке (*sul ponticello*) протянутый звук приобретает окраску, схожую с тембром этого старинного народного духового инструмента (см. примеры 1а, 1б). При этом примечательна архетипическая трактовка тембра саза.

Решение вопроса сочетания равномерно-темперированного и неравномерно-темперированного строев Дж. Кулиев видит в строгом избегании переченья, т. е. одновременного звучания одноименных тонов у европейского и этнического инструментов.

Соната Дж. Кулиева представляет собой яркий образец композиции, созданной по «инди-

видуальному проекту». Выбор инструментов влияет и на форму произведения (двухчастный цикл, названия частей которого — “Gəzişmə” (азерб. — опевание) и “Deyişmə” (азерб. — состязание) — заимствованы из ашыгской музыки), и на его музыкальный язык. Что же касается жанровой атрибуции произведения, то Дж. Кулиев, по всей видимости, исходил из этимологии слова «соната» (итал. *sonata* — звучать). Таким образом, жанровое название согласуется с сонорной концепцией сочинения, в котором ярко проявлен параметр экспрессии (В. Холопова).

К народным инструментам Дж. Кулиев обращался и в своих оркестровых произведениях, например, в Увертюре для большого симфонического оркестра с зурной (1979). Опираясь на давно утвердившиеся в Европе жанр и форму (увертюра написана в сонатной форме), Дж. Кулиев направляет всю свою творческую энергию на разработку музыкальной ткани и оркестровое воплощение сочинения. В его

тембровой палитре уникальный голос зурны становится ослепительно яркой краской, а семантика и традиции, связанные с этим древним ритуальным инструментом, вызывает у слушателя определенные ассоциации, которые помогают композитору создать глубоко самобытный образ.

Несмотря на то, что зурна выполняет в произведении сразу две функции — акустическую и темброво-образную, автор вовсе не злоупотребляет мощным звучанием народного инструмента, а выдвигает его на передний план только в моменты, оправданные с точки зрения драматургии. При этом, благодаря различным фактурным и тембровым трансформациям, меняется сам эмоциональный строй сочинения: в нем высвечивается то воинственное, то праздничное, а то и почти пасторальное настроение. В окружении инструментов оркестра зурна сверкает словно драгоценность, ее солнечная энергия придает общему звучанию осязаемый заряд жизнерадостности. Когда же к зурне при-

The image shows a musical score for Violino and Saz. It is divided into three systems. The first system, labeled '1a', covers measures 1 to 3. The Violino part starts with a tempo marking of 140 and includes performance instructions: 'sul pont.' (measures 1-2), 's.p.' (measures 3-4), and 'sul tasto' (measures 5-6). Dynamics range from *pp* to *mp*. The Saz part has two measures of *mp*. The second system, labeled 'B.Z.T.', covers measures 7 to 15. It features a *mf* dynamic and includes triplets. The third system, starting at measure 16, shows the Violino part with 's.p.' and 's.t.' instructions and dynamics from *sub pp* to *pp*. The Saz part has a *f* dynamic and a second ending marked 'II.'.

соединяются ударные и медные духовые, это впечатление значительно усиливается (см. примеры 2а, 2б).

С появлением контрастного второго образа «декорации» меняются: освободившись от оков акцентированной ритмической организованности, музыкальная ткань «модулирует» в зону сонорных звучаний и алеаторики. Этот переход решен оригинально: блестящее *glissando* изящно вуалирует границу между двумя «мирами» (см. пример 3).

Достижение единства всех компонентов — интонационного, тембрового и ритмического — главная заслуга Дж. Кулиева. Композитор виртуозно чередует оркестровые *tutti* и «выступления» отдельных инструментальных групп, мастерски подключая блестящие возможности ударных инструментов в узловые моменты драматургического развития.

В последующие годы Дж. Кулиев еще не раз обратится к народным музыкальным инструментам. Но они никогда не будут им эксплуатироваться или служить для создания своего рода экзотики, привлекательной для некоторой части аудитории. Обращаясь к национальным

музыкальным тембрам, композитор, прежде всего, решает определенные художественные задачи, а именно — усиления выразительности, создания свежей образности. К тому же, Дж. Кулиев хорошо знаком с конструктивными особенностями народных инструментов, владеет тонкостями игры на таре и сазе.

Одна из причин, стимулирующих творческие искания композиторов, — появление интересных исполнительских индивидуальностей. Среди таких музыкантов-экспериментаторов — Шахрияр Иманов, победитель III Международного конкурса «Мир Мугама» (2013), раз в два года проводимого в Баку⁶. Ш. Иманов, свободно ориентирующийся в разнообразных макаменных традициях, владеющий игрой на различных плекторных хордофонах (уд, саз, гитара) и мастерски применяющий освоенные навыки на практике, истинный музыкант-творец, которому удалось поднять искусство исполнения на таре на качественно новый уровень. Непрестанно работая над поиском оригинальных звучностей, обогащая арсенал штрихов, Иманов возрождает традиции сольного инструментального музицирования,

2a

Allegro moderato ♩=120

Zurna in H solo

4 Corni in F

3 Trombe in B I II III

Timpani

3 Tom-toms

3 Bonghi

Gr. Cassa

26

4

Piccolo

2 Flauti

2 Oboi

Corno inglese
in F

2 Clarinetti
in B

Basso Clarinetto
in B

2 Fagotti

C. Fagotto

Zurna in H

4 Corni in F

3 Tr-be in B
con sord.

3 Tromboni
e Tuba
gliss.

Timpani

Cassa

Violini I
pizz.

Violini II
pizz.

Viole
pizz.

Violoncelli

Contrabassi

в последние годы несколько утратившего свои позиции. В его руках тар становится многоголосным инструментом, способным к передаче тончайших звуковых оттенков. Музыкант умело применяет игру плектром у подставки и выше — на струнах от большой чаши до малой (своеобразное *sul tasto* и *sul ponticello*), в ритмических секциях виртуозно аккомпанируя себе, постукивая пальцами по деке инструмента.

Именно артистическая экспрессия Ш. Иманова вдохновила Фирудина Аллахверди (род. 1980) на создание композиции "Sigalama" (2016) — эффектной пьесы для соло тара и мини-оркестра⁷, которую можно рассматривать как своеобразную альтернативу упомянутым ранее концертам для тара⁸. «Инакость» партии тара проступает уже в самом начале, со вступлением которой резко меняется заданный оркестром настрой, что подчеркнуто к тому же неожиданной модуляцией: на смену напряжению, неустойчивости начального раздела (мугам *Чахаргях* с майе⁹ *a*) приходит просветление (мугам *Махур-Хинди* с майе *c*). Вся композиция построена на чередовании различных по настроению и ладотональности разделов, в которых основополагающая, как конструктивная, так и тембровая, роль принадлежит тару-корифею. Не выходя за рамки мугамной стилистики, композитор деликатно привносит в фактуру элементы из джазовой и новейшей академической музыки, увенчивая произведение блистательной кодой, прообразом которой является зерби-мугам «Мансурийя». Итак, композитор сочиняет свой дастьях, упорядочивая его разделы в соответствии с регистрами тара. Роль оркестра заключается в том, чтобы придать созданной композитором мугамной абстракции европейское концертное обличье.

При всех различиях представленных нами примеров несомненно одно: использование народного инструментария приводит к возникновению зоны нового сонора, расширению общезвукового сонористического поля.

Один из лидеров постмодернизма Л. Берно как-то заметил: «Мне хотелось бы верить, что

между всеми музыкальными языками можно найти глубокие связи» [Цит. по: 1. С. 356]. Будучи представителями Востока, хорошо усвоив достижения западной культуры, азербайджанские композиторы уже не одно десятилетие ведут поиски этих связей, в том числе и в области тембрики, стремясь к раскрытию возможностей сонористической традиции, конечная цель которых — создание новых образных и звуковых миров на пересечении академического и этнического, темперированного и нетемперированного инструментария. Думается, что на этом пути нас еще ждут неожиданные художественные открытия.

Примечания

- ¹ Здесь уместно вспомнить и мысль Бартока, подчеркивающего, что своеобразие мелодии того или иного региона нередко таится в ее тембре и характере исполнения.
- ² Автор первого концерта для тара с оркестром (1952) — Гаджи Ханмамедов (1918—2005). Перу этого композитора принадлежат еще четыре концерта для тара, а также первый концерт для кяманчи с оркестром (1990).
- ³ Во второй половине XIX века музыкант из Карабаха Мирза Садыг Асад оглы (1846—1902) произвел реконструкцию старинного пятиструнного тара: после определенных изменений корпуса и грифа инструмента поднял его на грудь (до того на таре играли, держа его на коленях), увеличил количество струн, доведя их до одиннадцати. Народ называл тар Мирза Садыга (Садыгджана) волшебным, а его самого — отцом тара. Азербайджанское искусство исполнения на таре в 2012 году было включено в список нематериального культурного наследия ЮНЕСКО.
- ⁴ Babilonturm сочинен для многоязычного Atlas Ensemble, в составе которого представлены на равных оркестровые и неоркестровые этнические (китайские, иранские, турецкие, азербайджанские...) инструменты. С этим ансамблем сотрудничали также Ф. Али-заде («Zikr», 2004), Дж. Кулиев («Bayati», 2004).

- ⁵ Рянг (*rəng*) — метрически строго организованная инструментальная часть циклической мугамной композиции (*дастгях*), выполняющая роль своеобразной интерлюдии между ее основными разделами (*шобё*).
- ⁶ Назовем также представителя молодого поколения — Сахиб Пашазаде, завоевавшего в 2017 году на XI Международном фестивале «Шарк тароналари» (Самарканд) Гран-при.
- ⁷ Термин Радвилевича, подразумевающий применение оркестровых инструментов одинарного состава.
- ⁸ Автор опирается на циклическую макаменную форму *дастгях*, родственную иранскому редифу. Редиф переводится как «ряд», «упорядочивание», что соответствует азербайджанскому слову *siralama*.
- ⁹ Майе (букв. «основа») — тонический устой лада в азербайджанской музыке.

Список литературы

References

1. *Высоцкая М. С.* Между логикой и парадоксом: композитор Фарадж Караев. — М.: Моск. гос. консерватория, 2012. — 568 с. [*Vysocskaya M. S.* Mezhdū logikoj i paradoksom: kompozitor Faradzh Karaev. — M.: Mosk. gos. konservatoriya, 2012. — 568 с.]
2. *Земцовский И. И.* Фольклор и композитор. Теоретические этюды. — М.: Советский композитор, 1978. — 174 с. [*Zemcovskij I. I.* Fol'klor i kompozitor. Teoreticheskie ehtyudy. — M.: Sovetskij kompozitor, 1978. — 174 s.]
3. *Кулиев Дж.* Письмо Зумруд Ахундовой-Дадашзаде от 11 ноября 2010 года. Рукопись [*Kuliev Dz.* Pis'mo Zumrud Ahundovoj-Dadashzade ot 11 noyabrya 2010 goda. Rukopis']
4. *Маклыгин А. Л.* Сонорика и проблема национально-фольклорных традиций в музыке советских композиторов // Национальное и интернациональное в музыкальном искусстве: Материалы межресп. науч.-теор. конференции. — Алма-Ата: Б. и., 1983. — С. 10—14 [*Maklygin A. L.* Sonorika i problema nacional'no-fol'klornyh tradicij v muzyke sovetskikh kompozitorov // Nacional'noe i internacional'noe v muzykal'nom iskusstve: Materialy mezhrесп. nauch.-теор. konferencii. — Alma-Ata: B. i., 1983. — S. 10—14].
5. *Мамедова А. Р.* Оркестровое письмо азербайджанских композиторов в симфонической музыке 60—80-х годов: Автореф. дис. ... д-ра философии. — Баку, 2010. — 30 с. [*Mamedova A. R.* Orkestrovoe pis'mo azerbajdzhanskih kompozitorov v simfonicheskoj muzyke 60—80-h godov: Avtoref. dis. ...d-ra filosofii. — Baku, 2010. — 30 s.]
6. *Радвилевич А. Ю.* Инструментарий новой музыки второй половины XX века (на примере камерных жанров в творчестве зарубежных композиторов 1960—1980 гг.): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — СПб., 2007. — 21 с. [*Radvilovich A. Yu.* Instrumentarij novoj muzyki vtoroj poloviny 20 veka (na primere kamernyh zhanrov v tvorchestve zarubezhnyh kompozitorov 1960—1980 gg.): Avtoref. dis. ... kand. isk. — SPb., 2007. — 21 s.]
7. *Фархадов Р. Я., Бабаева Ф. Р.* Рафик Бабаев. От темы к импровизу. — Баку: ООО Letterpress, 2010. — 244 с. [*Farhadov R. Ya., Babaeva F. R.* Rafik Babaev. Ot temy k improvizu. — Baku: ООО Letterpress, 2010. — 244 s.]
8. Франгиз Али-заде. Триумфальные пересечения Востока и Запада / Сост. Х. Ордуханова. — Баку: Şərq-Qərb, 2009. — 416 с. [*Frangiz Ali-zade.* Triumfal'nye peresecheniya Vostoka i Zapada / Sost. H. Orduhanova. — Baku: Şərq-Qərb, 2009. — 416 s.]
9. *Холопов Ю. Н.* Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века // Наука без границ: Сборник статей к 15-летию журнала “Musiqi dünyasi”. — М.: Композитор, 2015. — С. 244—266 [*Holopov Yu. N.* Novye paradigmy muzykal'noj ehstetiki XX veka // Nauka bez granic: Sbornik statej k 15-letiyu zhurnala “Musiqi dünyasi”. — M.: Kompozitor, 2015. — S. 244—266].
10. *Холопова В. Н.* София Губайдулина. — М.: Композитор, 2008. — 400 с. [*Holopova V. N.* Sofiya Gubajdulina. — M.: Kompozitor, 2008. — 400 s.]
11. *Юнусова В. Н.* Музыкальная культура Азии и Северной Африки (обзор) // История зарубежной музыки. XX век. — М.: Музыка, 2005. — С. 518—573 [*Yunusova V. N.* Muzykal'naya kul'tura Azii i Severnoj Afriki (obzor) // Istoriya zarubezhnoj muzyki. XX vek. — M.: Muzyka, 2005. — S. 518—573].