

ПРОБЛЕМЫ ТРАДИЦИОННОЙ КУЛЬТУРЫ

PROBLEMS OF TRADITIONAL CULTURE



УДК 781.7

DOI: 10.52469/20764766_2023_04_22

И. В. ПАЗЫЧЕВА

Бакинская музыкальная академия им. У. Гаджибейли

АЗЕРБАЙДЖАНСКИЙ ЗЕРБИ-МУГАМ В КОНТЕКСТЕ СРАВНИТЕЛЬНОГО АНАЛИЗА

Статья посвящена исследованию проблемы вариантности жанрового канона зерби-мугама в исполнительской практике азербайджанских музыкантов. Материалом для сравнительного изучения послужили две исполнительские версии четырех зерби-мугамов: «Мансурия», «Эйраты», «Аразбары», «Карабах шикестеси». При подготовке настоящей публикации были использованы записи известного азербайджанского ученого-этномузыковеда Р. Зохрабова и тариста-профессионала А. Бакиханова. Особенности «полислойного» (С. Галицкая) звукового поля зерби-мугама определяются наличием двух интонационных пластов – мугама и ренга, а также их характерными связями, которые создают интегративные качества жанра. Данные качества предъявляют свои требования к слагающим названный жанр художественным элементам, подчиняя их целостности: в зерби-мугаме импровизационные эпизоды мугама подчиняются тактометрической системе и координируются с четкой ритмической организацией ренга. В импровизационных фрагментах зерби-мугама оформляется мелодно-вариантная структура, где мерой членения являются неравные по величине фазы опевания опорного тона лада.

В процессе сравнительного исследования были выявлены особенности индивидуальной интерпретации одного зерби-мугама, а также зафиксирована вариантность жанрового канона в композициях различных ладовых семейств. Канонизированная ладоинтонационная схема в каждой исполнительской трактовке приобретает различное морфологическое и структурное оформление. Особую роль здесь играют отличия исполнительского состава и индивидуальное мастерство музыкантов, создающих собственную версию жанровой модели зерби-мугама. В одночастной композиции зерби-мугама форма рондо приобретает сложный и оригинальный облик, обогащаясь вариантным развитием тематизма, перестановкой частей, переменностью их состава и хронологии последования, а также изменением композиционной схемы жанрового канона. Изучение проблемы вариантности жанрового канона в интонационном пространстве зерби-мугама имеет большое значение для понимания его композиционной структуры и в целом особенностей мышления, присущих восточной традиционной музыке.

Ключевые слова: азербайджанский зерби-мугам, «Мансурия», «Эйраты», «Аразбары», «Карабах шикестеси», жанровый канон, исполнительский состав, интерпретация, сравнительный анализ, вариантность.

Для цитирования: Пазычева И. В. Азербайджанский зерби-мугам в контексте сравнительного анализа // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 4. С. 22-29.

DOI: 10.52469/20764766_2023_04_22

I. PAZYCHEVA

Uzeyir Hajibayli Baku Music Academy

AZERBAIJANI ZARBI-MUGHAM IN THE CONTEXT OF COMPARATIVE ANALYSIS

The article deals with the study of the problem of variation in the genre canon of Zarbi-mugham in the performing practice of Azerbaijani musicians. The material for the comparative study was two performance versions of four Zarbi-mughams – “Mansuriya”, “Heyrati”, “Arazbari”, “Karabakh shikestesi”.

The recordings by the famous Azerbaijani ethnomusicologist R. Zohrabov and professional tar player A. Bakihanov were used in the article. The peculiarities of the “multi-layered” (S. Galitskaya) sound field of Zarbi-mugham are determined by the presence of two intonation layers in it – mugham and reng, and their characteristic connections, which create the integrative qualities of the genre. These qualities make their demands on the artistic elements that compose it, subordinating them to their integrity: improvisational episodes – mugham – are subject to the measure and metric system in Zarbi-mugham and are coordinated with a clearly rhythmic organization of reng. A melos-variant structure is formed in the improvisational fragments of Zarbi-mugham, where the measure of articulation is the unequal phases of the singing of the reference tone of the mode.

The peculiarities of the individual interpretation of one Zarbi-mugham were observed during the process of comparative research, and the variation of the genre canon in compositions of various mode families was also recorded. The canonized mode intonation scheme in each performing interpretation receives a different morphological and structural arrangement. A special role here is played by the differences in the performing composition and the individual skills of the musicians, who create their own version of the genre model of Zarbi-mugham. The rondo form acquires a complex and original appearance in the one-part composition of Zarbi-mugham, which is enriched by the variant development of thematism, rearrangement of parts, variability of their composition and chronology of succession, as well as changes in the compositional scheme of the genre canon. The studying of the variation problem of the genre canon in the intonation space of Zarbi-mugham is of great importance for understanding its compositional structure and in general, the peculiarities of thinking in Eastern traditional music.

Keywords: Azerbaijani Zarbi-mugham, “Mansuriya”, “Heyrati”, “Arazbari”, “Karabakh shikestes”, genre canon, performing staff, interpretation, comparative analysis, variance.

For citation: Pazycheva I. Azerbaijani Zarbi-mugham in the context of comparative analysis // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 4. Pp. 22-29.

DOI: 10.52469/20764766_2023_04_22

Пути исторического развития азербайджанской профессиональной музыки устной традиции обусловили разветвленность ее жанровой структуры. Один из разделов традиционного искусства представляют зерби-мугамы¹ – одночастные композиции с равнозначной функцией вокального и инструментального начал и особой ролью ударных инструментов. Определяя характерные признаки указанного жанра, Р. Зохрабов пишет: «...в противоположность метроритмической свободе мугама-дестях² в зерби-мугаме вокальная импровизация дается на фоне метрически четкого остинатного инструментального сопровождения» [2, с. 170]. Благодаря этому самостоятельно существующие жанры – мугам и ренг³ – вступают в органическое взаимодействие, образуя новое художественное качество. С одной стороны, здесь чередуются построения, репрезентирующие тот или иной жанр, с другой, – «скрещиваются» различные исполнительские особенности, а именно «ударное» сопровождение и пение. В результате при исполнении вокальной партии зерби-мугама «...на ее свободный метроритм накладывается четкий метроритм ренга, т. е. мугам <...> поется в сопровождении строго организованного ритма ренга» [1, с. 39].

Самобытность исполнительских трактовок зерби-мугамов обуславливает не только возмож-

ность их сравнительного анализа, но и перспективы дальнейшего обобщения аналитических наблюдений с целью уяснения специфики жанра в целом. В процессе сравнительного исследования представляется возможным выявить особенности индивидуальных интерпретаций одного зерби-мугама, а также зафиксировать вариантность жанрового канона в композициях различных ладовых семейств. Материалом для изучения в данной статье послужили записи четырех зерби-мугамов, принадлежащие Р. Зохрабову и А. Бакиханову: «Мансурия», «Эйраты», «Аразбары», «Карабах шикестеси». Оригинальные записи известного ученого-этномузыковеда Р. Зохрабова основываются на исполнительских версиях певцов-мугаматистов Сеида и Хана Шупшинских, Ягуба Мамедова, а также фондовых материалах телевидения и радиовещания⁴. Зерби-мугамы в записях Р. Зохрабова представляют собой инструментально-вокальные формы, в которых пение солиста сопровождается звучанием тара, кеманчи и бубна-дефа⁵. Прославленный тарист А. Бакиханов опубликовал в своем сборнике инструментальные версии зерби-мугамов [3].

Научная оценка вариантных процессов в зерби-мугаме требует выработки четких критериев их изучения. Два приоритетных составляющих – мугам и ренг, в единстве и «противоборстве» которых заключено содержание зерби-мугама, –

наделяют жанр особыми свойствами. Как следствие, здесь функционирует вариантность двух типов – вариантное прорастание интонации, связанное с импровизационными разделами мугама, и обновляемая повторность моделей с рефренным замыканием, присущая танцевальной музыке. Особенности «полислойного»⁶ звукового поля зерби-мугама определяются не столько наличием двух интонационных пластов, сколько их характерными связями и отношениями, которые формируются благодаря интегративным качествам жанра. Названными качествами обуславливаются и специфические требования к художественным элементам, образующим данный жанр и приводимым к устойчивой целостности: в зерби-мугаме импровизационные мугамные эпизоды подчиняются тактометрической системе и координируются с четкой ритмической организацией ренга.

В импровизационных фрагментах зерби-мугама оформляется мелодно-вариантная структура, где мерой членения выступают неравные по величине фазы опевания опорного тона лада. Во всех зерби-мугамах устоем является майе⁷, и в конце произведения, как правило, мелодия возвращается к этому звуку. Будучи фактором высшего порядка, принцип опевания утверждает соответствующие закономерности в процессе развертывания мугамных соло. Вариантное прорастание характерной ладоинтонационной попевки может привести к увеличению мелодического диапазона, формированию широкого распева при помощи включения новых тонов, использования разнообразных мелизмов и фиоритур. В процессе высвобождения динамических возможностей темы зачастую происходит расширение контуров мелодической фразы, способствующее изменению масштабов мугамного раздела. Так, в «Карабах шикестеси» Р. Зохрабова четыре проведения вокальной партии не совпадают по масштабам: 21 т. – 24 т. – 13 т. – 22 т. В «Эйраты» А. Бакиханова три мугамных соло характеризуются еще более значительными расхождениями: 12 т. – 42 т. – 22 т.

В другом тематическом пласте зерби-мугама, ренговых разделах, вариантность сближается с вариационностью тождественного порядка, при которой материал, подвергаясь изменениям, сохраняет исходную протяженность и интонационный состав. В зерби-мугамах повторения ренговых разделов сопровождаются незначительными ритмическими и интонационными видоизменениями попевок, секвенцированием мотивов, их орнаментально-фигуративным обогащением. Такого рода вариантность доминирует на самых различных уровнях формообразования – мотива, отдельного раздела

и структуры в целом. Обновление мелодии происходит, как правило, в начальной стадии развивающегося построения, к моменту его завершения возвращается первоначальный кадансовый оборот – микрорефрен.

Одночастная композиция, формирующаяся в зерби-мугаме на основе взаимодействия равнозначных инструментальных и вокальных фрагментов, характеризуется довольно сложной и многомерной организацией. Сущность последней заключается в том, что на различных уровнях данной структуры действует более или менее явно выраженный принцип изоморфизма. Именно он свидетельствует о взаимосвязанности частей и целого в музыкальном организме зерби-мугама. Тематизм зерби-мугама обычно предопределяется интонациями вступительного раздела, основу вокальной партии составляет музыкальная фраза-двухтакт. В своей импровизации певец-ханенде стремится к выявлению «...новых смысловых граней одного и того же ладоинтонационного звена, расцветивая его, стягивая к нему новые интонационные образования, перекрашивая исходный материал в новые тона» [5, с. 189].

Монотематичен по своему строению зерби-мугам «Мансурия». Источником для формирования тематизма в данном мугаме является инструментальное вступление. В записи Р. Зохрабова вокальная партия зерби-мугама «Мансурия» произрастает из темы рефрена, который излагается в партии тара и кеманчи. Вокальная мелодия опирается на типичную квартовую попевку лада чаргях с тоникой h^8 – опевание тоники в асимметричном объеме малой секунды сверху и большой терции снизу (Пример 1).

Экспрессию данной попевки, ее ярко национальный характер определяет окружение тоники двумя вводными тонами в пространстве уменьшенной терции, которая расширяется в каденции до объема чистой кварты. Показательный вариант ладовой модели «Мансурии» представлен в записи А. Бакиханова. Наличие образных и смысловых параллелей в сопоставляемых примерах подтверждается видимым интонационным родством, общностью типовых мелодических оборотов. Специфика второго варианта обусловлена импровизационным обогащением звукового состава (в частности, симметричным двусторонним обрамлением тоники увеличенными секундами), а также свободным метроритмическим варьированием интонаций. Вместе с тем, ладофункциональный смысл попевки полностью сохраняется – это опевание тоники h чаргях (Пример 2).

В «Эйраты» тема ханенде развивается на основе прорастания интонационного комплекса,

опирающегося на главный устой *h* лада раст⁹. Два варианта ладовой модели в мугамных соло «Эйраты» Р. Зохранова и А. Бакиханова свидетельствуют о широких возможностях принципа опевания, о мастерстве звуковой комбинаторики в исходной группе попевок, которые сосредоточиваются вокруг заданного опорного тона (Пример 3).

Лейтинтонация «Аразбары» формируется в процессе типического функционального взаимодействия кварты и тоники *fis* лада шур¹⁰. Вокальное соло в записи Р. Зохранова строится на речитации-опевании квартового тона с последующим нисхождением мелодии (Пример 4). Последовательно раздвигаемый звуковысотный диапазон вокально-инструментальных эпизодов «Аразбары» в ходе развития насыщается мелизматическими фигурами, которые динамизируются в кульминационной зоне благодаря внедрению новых интонаций. Сравнение двух исполнительских версий «Аразбары» (в записях Р. Зохранова и А. Бакиханова) демонстрирует особенности перемещения мугамного вокального соло в инструментальную партию. В интерпретации А. Бакиханова приведенная выше тема звучит в «ренговом» варианте, приобретая ярко выраженный танцевальный оттенок (Пример 5).

В «Карабах шикестеси» начальные музыкальные фразы вступительного раздела являются истоком развития всех последующих частей формы. Вариантное опевание опорного тона *h* лада сегях с тоникой *gis*¹¹ совмещается в этой композиции со свободой синтаксического развертывания попевки в партии ханенде (Пример 6). Активизация мелодического начала в дальнейшем осуществляется путем учащения ритмической пульсации, использования триольного рисунка, вокализованных пассажей, нерегламентированных повторов кратких узкообъемных ячеек, сконцентрированных в рамках среднего тетра хорда лада. Интонационная близость двух вариантов «Карабах шикестеси» в записях Р. Зохранова и А. Бакиханова контрастно оттеняется отсутствием мугамного соло в исполнительской версии тариста.

Вариантное движение формы в зерби-мугамах организовано «билинейностью» тематического процесса. Одно русло преобразований ведет к появлению новых тематических зерен, другое – к раскручиванию «энергии» повторяющегося звена. Система взаимодействия интонационных блоков в зерби-мугаме отличается функциональным разнообразием, возникающим благодаря разветвленной сети вариантных связей. Своего рода «рассредоточенный» вариационный цикл образуют вокально-инструментальные фрагменты и отдельные инстру-

ментальные эпизоды, в том числе рефрен. В «Эйраты» А. Бакиханова рефренное построение представлено тремя различными вариантами, что дополняется регистровыми перемещениями и комбинаторикой составных построений. В «Эйраты» Р. Зохранова также образуются варианты цепи на основе нескольких мелодических построений, в которых наблюдаются обновление попевок, их перегруппировка и секвенцирование.

Форма рондо подчас приобретает в зерби-мугамах весьма сложный и оригинальный облик, обогащаясь благодаря вариантному развитию тематизма. Хронология интонационных событий в зерби-мугаме изменчива и нестабильна. Варианты тем, новые мелодические построения и рефрен могут появиться раньше или позже, их нестабильное возвращение отражает импровизационное течение музыкальной композиции. В основу последней положен принцип перестановки частей, что способствует относительно равной степени «ожидания» рефрена и эпизода. Форма каждого зерби-мугама самобытна и неповторима, она обуславливается определенным количеством тематических моделей и оригинальным порядком их чередования. Важным аспектом, благоприятствующим пониманию специфики музицирования в традиционных культурах Востока, являются два взаимосвязанных решения творческой задачи, а именно «выбор конкретной исполнительской модели из сложившегося набора вариантов и их индивидуальная интерпретация, а также необходимость предвидения и планирования того, что будет возможно в развертывании композиции при воплощении “здесь и сейчас” неожиданных и новых творческих задач» [7, с. 373]. При сравнении двух исполнительских версий одного зерби-мугама можно обнаружить изменения в композиционной схеме жанрового канона. Укажем в качестве примера на зерби-мугамы «Эйраты» и «Карабах шикестеси» в записях Р. Зохранова и А. Бакиханова.

Проведенный сравнительный анализ позволяет сделать следующие выводы. Канонизированный ладоинтонационный стержень в записях Р. Зохранова и А. Бакиханова получает различное морфологическое и структурное оформление. Отличия исполнительского состава обуславливают приоритет ренговых разделов в трактовке А. Бакиханова. Речь идет не только о большей масштабности, увеличении общего количества четко ритмованных эпизодов, но и той драматургической роли, которую они выполняют в композиции зерби-мугама. Более того, в сборнике А. Бакиханова можно встретить зерби-мугамы, характеризующиеся

отсутствием мугамного соло. В «Карабах шикестеси» канонизированная мелодическая сетка изложена целиком в стиле ренга, в «Аразбары» – всего один импровизационный фрагмент, который открывает инструментальную форму зерби-мугама.

Степень сходства исполнительских версий при сравнении зерби-мугамов одного вида в каждом конкретном случае различна. В «Эйраты» А. Бакиханова, в отличие от записи Р. Зохрабова, интонационный комплекс более подвижен, при этом он подвергается разнообразным вариантным изменениям. «Мансурия» Р. Зохрабова завершается вокально-инструментальной кодой, где «на основе припевных слов мелодия расширяется до семи разномеричных тактов» и охватывает в своем нисхождении разделы мухалиф, бастя-нигяр, хасар, замыкаясь майе [8, с. 43]. В зерби-мугаме «Мансурия» А. Бакиханова заключительное мугамное соло представлено только разделом хуззал, после чего следует краткий спуск к нижней тонике лада.

Исходя из инструментальной специфики, мугамные соло в записях А. Бакиханова отличаются яркой виртуозностью, широтой диапазона мелодической линии, контрастными перемещениями фраз из одного регистра в другой, свободой метроритма. По своему мелодическому типу они напоминают сольные каденции инструменталистов, отличающиеся «...максимальной демонстрацией импровизационных возможностей инструмента, обилием стремительных пассажей, токкатных фрагментов и длительных секвенционных звучаний» [9, с. 124]. Если в записях Р. Зохрабова зерби-мугам в большинстве случаев открывается инструментальным вступлением с четкой ритмической организацией, то в трактовке А. Бакиханова началом композиции зачастую выступает непосредственно мугамное соло («Мансурия», «Аразбары»). Наиболее стабильным разделом в сравниваемых исполнительских версиях оказывается рефренное построение, нередко – с идентичным мелодическим оформлением.

В записях Р. Зохрабова рефрен включает в себя не только инструментальный фрагмент, но и вокально-инструментальный раздел. Зерби-мугам «Аразбары» в этих записях характеризуется двойными рефренными связями, которые образуются на уровне ренговых разделов (инструментальная «рифма») и в контексте формы целого (стабильное возвращение вокально-инструментального раздела).

Предпосылки для развития вариантных отношений в зерби-мугаме определяются характером исполнительского состава, сопряженным с индивидуальным воплощением типовой модели, с теми или иными возможными отклонениями от нее. Системно-интегративные особенности вариантной формы зерби-мугама регулируются свойствами и отношениями жанровых категорий в его составе. При этом специфика музыкального мышления в зерби-мугаме обуславливается не только синтезом данных категорий, но и принципом моделирования структурно-стилевых параметров. Разные зерби-мугамы относятся, при всех их индивидуальных отличиях, к одной жанровой группе и конструируются по заданному композиционному типу. Строго регламентированная художественная система определяет выбор формулы содержания, его трактовку, форму воплощения, вплоть до характерного типа музыкально-выразительного языка. «Познания музыканта-макомиста позволяют ему трактовать форму-принцип и реализовать форму-процесс согласно своему видению, получив как результат форму-данность», – отмечает Ф. Азизи [10, с. 66]. Вариантное моделирование является постоянным, исторически устойчивым признаком зерби-мугама, составляя глубинную сущность системы «макамат» в восточной традиционной культуре. Исследование проблемы вариантности жанрового канона в интонационном пространстве зерби-мугама имеет, на наш взгляд, большое значение для понимания его композиционной структуры и в целом особенностей мышления, присущих восточному музыкальному искусству.

•—————• ПРИМЕЧАНИЯ •—————•

¹ В переводе с азербайджанского языка *zərb* означает «удар». Зерби-мугам, или ритмический мугам, исполняется в сопровождении ударного инструмента, отсюда и название «зербли мугам» – букв. «мугам с ударом». В музыкальной науке «широко распространена иранизированная форма этого названия как зерби-мугам, хотя в персидской музыке такой жанр отсутствует» [1, с. 38–39].

² Мугам-дестях – вокально-инструментальная циклическая композиция, состоящая из импровизационных и метроритмически четких разделов – теснифов (песенных) и ренгов (танцевальных).

³ Ренг – виртуозно разработанный танец, который исполняется в составе мугамного цикла и в качестве самостоятельной инструментальной пьесы.

⁴ В статье использованы записи Р. Зохрабова, опубликованные на страницах его книги [2].

⁵ В Азербайджане традиционное вокально-инструментальное исполнение мугама предполагает трио музыкантов, в которое входят струнно-щипковый плектронный инструмент тар, струнно-смычковый инструмент

кеманча и певец-ханенде, играющий одновременно на ударном инструменте типа бубна (гавал, деф).

⁶ С. Галицкая разделяет монодийные фактурные склады на два вида – монослойный и полислойный. Полислойный склад «сопряжен с вертикальным расслоением хотя бы по одной из трех составляющих – звуковысотной, тембровой или ритмической...» [4, с. 83].

⁷ Майе – тоника лада и раздел мугама, связанный с ее утверждением.

⁸ Лад чаргях относится к числу основных ладов азербайджанской народной музыки. Звукоряд данного лада образован соединением трех тетракордов, построенных по формуле: $\frac{1}{2} - 1\frac{1}{2} - \frac{1}{2}$; тоникой лада является IV ступень. В рассматриваемом примере лад чаргях с тоникой *h* имеет следующий вид: *fis - g - ais - h - c - dis - e - fis - g - ais - h*. О строении ладов азербайджанской народной музыки см. в книге У. Гаджибеги [6].

⁹ Лад раст – это основной лад азербайджанской народной музыки, звукоряд которого строится посредством слитного соединения трех мажорных тетракордов, IV ступень – тоника лада. В музыкальном примере представлен лад раст с тоникой *h*: *fis - gis - ais - h - cis - dis - e - fis - gis - a*.

¹⁰ Лад шур также является основным ладом азербайджанской народной музыки. Данный лад образуют три минорных тетракорда, соединенные слитно, тоника – IV ступень лада. В приведенном музыкальном примере использован шур с тоникой *fis*: *cis - dis - e - fis - gis - a - h - cis - d - e*.

¹¹ Лад сегях – один из основных ладов азербайджанской народной музыки, который строится на основе слитного соединения трех тетракордов: $\frac{1}{2} - 1 - 1$; тоника – IV ступень лада. В музыкальном примере представлен лад сегях с тоникой *gis*: *dis - e - fis - gis - a - h - cis - d - e - fis*. По своему звучанию лад сегях близок мажору с его опорой на III ступень.

•—————• ПРИЛОЖЕНИЕ —————•

Пример 1
Зерби-мугам «Мансурия» (зап. Р. Зохрабова)

Пример 2
Зерби-мугам «Мансурия» (зап. А. Бакиханова)

Пример 3
Зерби-мугам «Эйраты»
зап. Р. Зохрабова

зап. А. Бакиханова

Пример 4
Зерби-мугам «Аразбары» (зап. Р. Зохрабова)

De dim, ey gül, be-lə, sal lan ma. Bur-da be-lə yax-şı var,
ya - man var. De-dim, ey gül, dər-din mən al-lam.

Пример 5
Зерби-мугам «Аразбары» (зап. А. Бакиханова)

Moderato

Пример 6
Зерби-мугам «Карабах шикестеси» (зап. Р. Зохрабова)

El ey ke-çir Qa-ra-bağ- dan, gah o dağ - dan, gah bu dağ -
dan fə-lək vay, vay, ə - la - cim fə - lək vay, vay ya-zıq ol - mu - şam.

ЛИТЕРАТУРА

1. Челебиев Ф. И. Морфология дестгяха: автореф. дис. ... д-ра иск. (17.00.02). СПб., 2009. 45 с.
2. Зохрабов Р. Ф. Азербайджанская профессиональная музыка устной традиции: мугамы-дестгях и зерби-мугамы. Баку: Марс-Принт, 2010. 458 с.
3. Бакиханов А. М. Азербайджанские ритмические мугамы. Баку: Азернешр, 1968. 47 с.
4. Галицкая С. П. К проблеме фактуры монодии // Вестник музыкальной науки (Новосибирск). 2015. № 4. С. 81–85.
5. Фархадова С. М. Исторические корни азербайджанского мугам дестгяха. Баку: Фонд Развития Науки, 2018. 224 с.
6. Гаджибеили У. А. Основы азербайджанской народной музыки. URL: <http://musbook.musigidunya.az/> (дата обращения: 15.09.2023).
7. Ульмасов Ф. А. Восточная монодия: сущностный аспект // Azərbaycan etnomusiqişünaslığı 1921–2021. Bakı: OL MMS, 2021. S. 364–376.
8. Zöhrabov R. F. Zərbi-muğamlar (musiqi-nəzəri tədqiqat). Bakı: Mars-Print, 2004. 406 s.
9. Пазычева И. В. Мугам Раст: от общего к разному в трактовке жанрового канона // Научный вестник Московской консерватории. 2013. № 4. С. 122–131.

10. Азизи Ф. А. К вопросу о логике макомной композиции // Проблемы музыкальной науки (Уфа). 2019. № 2. С. 63–75.

REFERENCES

1. *Chelebiev F.* Morfologiya destgyakha [Morphology of dastgah's]: Abstract of Dr. Sci. Thesis (Art). St. Petersburg, 2009. 45 p.
2. *Zokhrabov R.* Azerbaydzhanskaya professional'naya muzyka ustnoy traditsii: mugamy-destgyakh i zerbi-mugamy [Azerbaijani professional music of oral tradition: mugham-dastgah and zarbi-mugham]. Baku: Mars-Print, 2010. 458 p.
3. *Bakikhanov A.* Azerbaydzhanskies ritmicheskie mugamy [Azerbaijani rhythmic mughams]. Baku: Azerneshr, 1968. 47 p.
4. *Galitskaya S.* K probleme faktury monodii [On the problem of monodic texture]. In: Vestnik muzykal'noy nauki (Novosibirsk) [Bulletin of Musical Scholarship (Novosibirsk)]. 2015. No. 4. Pp. 81–85.
5. *Farkhadova S.* Istoricheskie korni azerbaydzhanskogo mugam destgyakha [Historical roots of Azerbaijani mugham dastgah]. Baku: Fond Razvitiya Nauki, 2018. 224 p.
6. *Gadzhibeyli U.* Osnovy azerbaydzhanskoy narodnoy muzyki. [Principles of Azerbaijan folk music]. URL: <http://musbook.musigi-dunya.az/> (date of application: 15.09.2023).
7. *Ul'masov F.* Vostochnaya monodiya: sushchnostnyj aspekt [Eastern monody: essential aspect]. In: Azərbaycan etnomusiqişünaslığı 1921–2021 [Azerbaijani ethnomusicology 1921–2021]. Baku: OL MMS, 2021. Pp. 364–376.
8. *Zöhrabov R.* Zərbi-muğamlar (musiqi-nəzəri tədqiqat) [Zarbi-mughams (music-theoretical study)]. Baku: Mars-Print, 2004. 406 p.
9. *Pazycheva I.* Mugam Rast: ot obshchego k raznomu v traktovke zhanrovogo kanona [Mugham Rast: from general to different in the interpretation of the genre canon]. Nauchnyj vestnik Moskovskoy konservatorii [Journal of Moscow Conservatory]. 2013. No. 4. Pp. 122–131.
10. *Azizi F.* K voprosu o logike makomnoy kompozitsii [Towards the problem of logic in Maqom Composition]. In: Problemy muzykal'noy nauki (Ufa) [Music Scholarship (Ufa)]. 2019. No. 2. Pp. 63–75.

Пазычева Инна Валерьевна

доктор философии по искусствоведению, доцент кафедры истории музыки
Бакинская музыкальная академия им. У. Гаджибейли
Азербайджан, AZ 1014, Баку
kristina.baku@yandex.ru
ORCID: 0000-0001-9515-6750

Inna V. Pazycheva

Ph. D. (Art), Associate Professor at the Department of Music History
Uzeyir Hajibayli Baku Music Academy
Azerbaijan, AZ 1014, Baku
kristina.baku@yandex.ru
ORCID: 0000-0001-9515-6750