olmalıdır.

Polifonik repertuarın öyrənilməsinin ilkin mərhələsində ən sadə növlərə istinad olunması metodik baxımdan daha məqsədəuyğundur. Bu qəbildən olan pyeslərə ritmik ostinato, uzun səslənən bas ahəngi, ən sadə kanon, səsaltı və təzadlı polifoniya nümunələri aid edilə bilər. Yalnız polifonik qavrayış və ifa bacarıqlarının kifayət edəcək səviyyədə inkişaf etdirildiyindən sonra imitasiyalı polifoniya nümunələrinin mənimsənilməsinə keçid almaq məqbuldur. "Fortepiano təliminin ilk illərində tədris olunan sadə polifoniya nümunələrini üç qrupa bölmək olar. Birinci qrupa səsaltı quruluşla səciyyələnən xalq mahnıları aiddir. Burada ikinci səs (yaxud bir neçə səs) müstəqil deyildir. Ikinci səs melodiyanı yalnız zənginləşdirir, dəstək rolunu oynayır. Ikinci qrupa iki təzadlı səsdən ibarət pyeslər aid edilir. Bu nümunələrin əksəriyyətində ifadəlilik baxımından əsas melodiya yuxarı səsin payına düşür. Müstəqil, intonasiya cəhətdən daha az əhəmiyyət kəsb edən bas xətti (təzadlı polifoniya) əsas melodiyaya qarşı qoyulur. İfa və qavrayış üçün imitasiya quruluşlu pyeslər daha çox çətinlik doğurur "(2,s.149).

Polifonik repertuarın tam mənimsənilməsi üçün tədris prosesinə musiqi fəaliyyətinin dinləmə, ifa, improvizə etmə və bəstələmə kimi növləri daxil edilməli, şagirdə polifoniya üzərində işin sadə, rasional üsulları və onların tətbiq yolları öyrədilməlidir.Polifonik repertuarın öyrənilməsinə yaradıcı yanaşma şagirdləri maraqlandırmaqla yanaşı, musiqi materialının mənimsənilmə prosesini də səmərəli edir.

S.İbrahimovanın üç polifonik pyesinin öyrənilməsi pianoçunun qarşısına mürəkkəb vəzifələri irəli sürür. Bu mürəkkəb məqamlara hər iki səsin keçidi və dinlənməsi, həmçinin sağ və sol əllərin fərqli hərəkətlərinin uyğunlaşdırılması aid edilə bilər. Yetərincə inkişaf etmiş eşitmə qabiliyyəti və polifonik əsərlərə xas ifa təcrübəsinin olmaması səbəbindən şagird çox zaman yalnız yuxarı səsi eşidir, aşağı səs xəttini isə qeyri-iradi və təxmini ifa edir. Digər halda, şagirdin eşitmə diqqəti bir səsdən digər səsə yönələrək, yalnız ayrı-ayrı, nisbətən daha ifadəli məqamları qabartmağa müvəffəq olur. Pedaqoq əsər üzərində işin ən ilkin mərhələsindən şagirdin eşitmə və hərəki təcəssüm arasında əlaqəni itirməsinə yol verməməlidir. Həmçinin, təlim prosesində gənc musiqiçinin polifonik qavrayışı tərbiyə olunmalı, şagirdə hər iki səsi eyni zamanda eşitmək bacarığı aşılanmalıdır. Hər üç polifonik pyes kantilena və imitasiyalı polifoniya əsasında bəstələnərək, mövzu keçidini daha diqqətlə dinləməyə sövq edir və musiqiyə parlaq emosional reaksiya oyadır.

Birinci pyes C dur tonallığında yazılaraq, mülayim Moderato tempində ifa olunur. Pyes bütövlükdə pedalsız, rabitəli legato qeydinə əsasən təfsir olunur. Belə ki, pedallama şagirdin səslərin melodik müstəqilliyini səlis eşitməsinə ciddi maneə törədə bilər.

Mövzunun ilk keçidi yuxarı səsdə, piano dinamik çalarında yer alır. Aşağı səsin giriş xanələri nisbətən dərin, tembr rəngarəngliyini qabartmaq məqsədi ilə mezzo forte dinamik işarəsində ifa olunur. Beşinci xanədə aplikaturaya məxsusi diqqət yetirilməli, səs ardıcıllığının melodik əlaqəsinin qırılmaması üçün sol əlin "do" notunda ikinci barmaq beşinci ilə əvəzlənməlidir.

7-8 saylı xanələrdə səslənmə creschendo dinamik işarəsinə uyğun bir az güclənməli, forte ahəngində olan kiçik kulminasiyaya doğru yaxınlaşmalıdır. Motivin sonrakı təkrarı piano çalarında səslənir. Daha sonra səslənmənin güclənməsi ilə müşahidə olunan dinamik inkişaf son akkordun forte ifası ilə yekunlaşır.

İkinci pyes e moll tonallığında bəstələnərək, hərəkətli Con moto tempində ifa olunur. Pyesin ilk mövzu keçidi aşağı səsdə, sol əlin partiyasında çalınır. Mövzunun piano dinamik işarəsində ifa olunduğu səbəbindən, sağ əlin uzun not ahəngi aydın və davamlı səslənməlidir. Pyes əsas etibarilə sakit dinamik nüanslarda ifa olunur. Yalnız beşinci xanədə müəllifin mezzo forte dinamik qeydi yuxarı səsin fəal və dolğunluğunu tam mənasında vurğulayır. Pyes tədricən pianoya doğru səngiyən sonluq ilə bitir.

Temp baxımından ən sürətli olan üçüncü pyes imitasiyalı polifoniyaya əsaslanır. Pyes qeydə uyğun Allegro tempində ifa olunur. Əsər dinamik təzadlı qarşılaşmaları, forte və pianonun növbələşməsi ilə səciyyələnir. Bu pyes də nəzərdən keçirilən birinci və ikinci pyeslər kimi legato qeydinə münasib rabitəli ifa olunur. Burada yuxarı və aşağı xətlərin intonasiya səsləşməsinin ifadəliliyi vurğulanır. Bu musiqi dialoqları sağ və sol əllərdə enerjili hərəkətlə ifa olunmalıdır. Pyes tədrici crescendo poco a poko dinamikasının hər iki əldə qəfil pauzalar səbəbindən qırılması və üç səsdən ibarət yığcam yekun motivin forte nüansında ifası ilə tamalanır.

Hər üç pyesin ayrı-ayrı səslərlə öyrənilməsi metodik baxımdan daha məqsədəuyğundur. Bu halda əsərləri şagird öncə tək, daha sonra isə müəllimlə ansamblda ifa etməlidir. Polifonik musiqinin ifasında gərəkli təcrübənin və kifayət qədər inkişaf etmiş pedallama bacarığının olmamasına görə, şagirdin pedaldan istifadə etməsi məsləhət görülmür. Həmçinin ifada metrik bölgü, ritmik durğunluq və dinamik passivliyə yol verilməməli, əsər irəliyə doğru məqsədli, daxili hərəkət və enerji ilə ifa olunmalıdır.

Hazırlıq səviyyəsi yüksək olan şagidlərin hər üç pyesi yeganə polifonik silsilə şəkilində ifa etmələri məsləhətdir. Pyeslərin silsilə şəkilində ifası şagirdlərə polifonik şərhin səciyyəvi xüsusiyyətləri və obraz təzadlığını daha yaxşı anlamağa imkan verəcəkdir. Ümumilikdə, bu pyeslərin öyrənilməsi gənc pianoçuların polifonik eşitmə qabiliyyəti və təfəkküründü inkişaf etdirməklə yanaşı, daha mürəkkəb əsərlərin ifası üçün hazırlıq rolunu da

oynayır.

Ümumiyyətlə, qeyd etmək vacibdir ki, məhz milli-xalq musiqi materialına əsaslanan ən sadə polifonik faktura növləri ibtidai təlim mərhələsində istinad olunan çox qiymətli və effektiv tədris-pedaqoji repertuardır. Məhz bu baxımdan, S.İbrahimovanın üç polifonik pyesi qeyd olunan aspektdə əhəmiyyətli və dəyərli görünür.

ƏDƏBİYYAT

1. .Гольденвейзер А.Б. О музыкальном исполнительстве. Из заметок старого исполнителя-пианиста. / В кн.: Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып.2, М.: «Музыка»,1958.
2. Милич Б.Е. Воспитание ученика-пианиста в 3-4 классах ДМШ. Киев: МузичнаУкрайна, 1979.

Məqalənin redaksiyaya daxil olma tarixi: 12.10.2016
Məqalənin təkrar işlənməyə göndərilmə tarixi: 14.11.2016
Məqalənin çapa qəbul olunma tarixi: 19.03.2017
Məqaləni çapa tövsiyə edən sahə redaktorunun (və ya üzvünün) adı:
sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor Nərminə Quliyeva
ADPU-nun Elmi Şurasının 15 aprel 2016-cı il tarixli 15 saylı qərarı ilə çap olunur.

УДК 78/071/1
UOT 78/071/1

Таира Керимова
Бакинская Музыкальная Академия
AZ1014, г.Баку, улица Шамси Бадалбейли 98
e-mail: tarirakerimova@mail.ru

НЕКОТОРЫЕ СООБРАЖЕНИЯ О РАННЕМ ПЕРИОДЕ ТВОРЧЕСТВА УЗЕИРА ГАДЖИБЕЙЛИ

Ключевые слова: *музыка, культура, опера, марш, восприятие музыки*

В данной статье исследуются особенности музыки Узеира Гаджибейли с точки зрения этновосприятия музыки. В этом аспекте анализ маршевой музыки Узеира Гаджибейли весьма интересен. Здесь предлагается сравнительный анализ определенных жанровых форм, обосновывающих роль этновосприятия марша в творчестве Узеира Гаджибейли.

Tahirə Kərimova

ÜZEYİR HACIBƏYLİ YARADICILIĞININ ERKƏN DÖVRÜ BARƏDƏ BƏZİ DÜŞÜNCƏLƏR

Açar sözlər: *musiqi, mədəniyyət, opera, marş, musiqini qavrama qabiliyyəti*

Bu məqalədə musiqinin etnoqavranılma qabiliyyəti nöqteyi nəzərindən Üzeyir Hacıbəyli musiqisinin xüsusiyyətləri tədqiq olunur. Bu cəhətdən Üzeyir Hacıbəyli yaradıcılığında marş musiqisinin təhlili çox maraqlıdır. Burada Üzeyir Hacıbəyli yaradıcılığında marşın etnoqavramanın rolunu əsaslandıran müəyyən janr formalarının müqayisəli təhlili təklif olunur. Məqalədə böyük Azərbaycan bəstəkarının musiqi istedadı fenomeninin sintezə əsaslanması nəzərə çarpdırılır.

Tahira Karimova

SOME CONSIDERATIONS ON THE EARLY PERIOD OF UZEYIR HAJYBAYLI'S CREATION

Key words: *music, culture, opera, march, hearing.*

Peculiarities of Uzeyir Hajybayli's music from the point of view of ethnohearing are studied in this article. In this aspect the analysis of march

music in Uzeyir Hajybayli's creation is very interesting. There is proposed the analysis of certain genre forms of march, argueing the role of ethnohearing in Uzeyir Hajybayli's creation. In the article there is accentuated the phenomenon of musical gift of the great Azerbaijan composer based on the syntesis.

Историки науки отмечают, что самые смелые открытия всегда совершаются на стыке веков. Узеир Гаджибейли – это именно та фигура, чья деятельность и творчество формировались на сломе эпох и мировоззрений. Начало ее протекало в русле становления национальной идеи, национального самоопределения азербайджанских тюрков. После 1920 года все дальнейшее развитие деятельности было направлено на сохранение этого пафоса, но уже в рамках музыкально-общественной работы и композиторского творчества.

Исследователи творчества Узеира Гаджибейли до сих пор обходили вниманием проблему композиторской оснащенности молодого Узеирбека. Вместе с тем, уникальность этой творческой личности заключалась в том, что уже первые его сочинения – опера «Лейли и Меджнун» и оперетты «Не так, так эта» (Мешади Ибад) и «Аршин мал алан» перешагнули столетний рубеж своей сценической жизни и стали памятниками культурного ренессанса Азербайджана начала XX века. Раскрытию секрета популярности этих сочинений было посвящено устное сообщение автора данной статьи. [1]

Здесь же мы кратко обозначили два положения из этого доклада, о претворении концепции этнослуха И.Земцовского в анализе стиля композитора и о проблеме маршевости в ранних сочинениях Уз.Гаджибейли.

Профессиональная оснащенность двадцатитрех летнего автора первой на мусульманском Востоке оперы [2] и оперетт состояла в следующем:

1. Полученное в детстве музыкальное образование восточного типа, знание мугамов и игра на таре;
2. Впечатления от музыкальной среды Шуши в целом и конкретно от участия в постановке А.Ахквердиева «Меджнун на могиле Лейлы»;
3. Начальное музыкальное образование европейского типа: нотная грамота, попытки записи и обработки народных песен, игра на скрипке, гобое, баритоне;
4. Впечатления от оперных постановок Тифлиса, Баку и Петербурга.

Этот список был бы неполным, если не добавить главное: талант от Бога!

Все наши исследования творчества Уз.Гаджибейли так или иначе сводятся всего лишь к подтверждению аксиомы о музыкальной гениальности этого человека.

Нам музыковедам лучше, чем другим поклонникам музыки, известно, что гениальность не расчленяется на составные части, на аккорды, мелодии, тембры, ритмы... Потому мне как этномузыковеду правильнее будет вести дальнейший разговор о тех звуковых контактах, которые делают музыку Уз.Гаджибейли близкой, родной, приносящей истинное наслаждение человеку её воспринимающему.

Такой подход созвучен концепции И.И.Земцовского, изложенной в статье «Апология слуха» [3], и которая помогла мне кое-что понять в феномене популярности нашего корифея.

Обращаясь к этномузыковедам, Изалий Иосифович рекомендует отвлечься от анализа письменных музыкальных текстов и попытаться уловить всё значимое, уникальное в сочинении в контексте социальной, акустической, исторической актуальности его функционирования.

Взяв за основу «программную» статью Б.Асафьева «Слух Глинки», И.Земцовский цитирует ученого, который рекомендует исследователям биографии композитора «изучения малейших деталей его происхождения, окружения, воспитания и образования, его контактов с музыкой и музыкантами разных стилей и т.д., обращается к становлению главного инструмента музыкального мышления – слуху композитора» [3].

Тому слуху, который И.И.Земцовский предлагает назвать этнослухом. Именно этим слухом был феноменально одарен Уз.Гаджибеили. Ведь говоря о первой опере, как о первом опусе (!) и музыкальных комедиях, невозможно делать выводы о музыкальном мышлении их автора. Оно будет складываться постепенно с освоением техники письма и обретением своего стиля. А на первом этапе творчества композитор опирался именно на свой этнослух. Это качество помогло ему ухватить в океане звукового самовыражения этноса типическое, психологически значимое, уловить те частоты, которые наилучшим образом срезонировали бы со звуко-идеалом своего этноса.

«Творец – это тот, чьё восприятие (через исключительную «поисковость» его композиторского слуха) находит как бы «слабое звено» в мелосфере и стремится заполнить его своей трансформационной силой», - пишет И.И.Земцовский. Создается такое впечатление, что эта фраза полностью адресована Уз.Гаджибейли в его смелом и рискованном

предприятии – написать оперу для азербайджанского слушателя начала прошлого века [3].

Безоговорочную и спонтанную популярность «Лейли и Меджнун» мы объясняем единой этнослуховой настройкой слушателей и создателей этой оперы. Фрекансы были настолько «унисонными», что и записывать основную ткань оперы было ни к чему: достаточно было одной договорённости композитора и исполнителей (ты поёшь такой-то раздел мугама, а ты – начинаешь с такой-то тональности). То, что в свое время музыковедам виделось как примитивизм, на деле было редким взаимопониманием между композитором – исполнителем – слушателями, таким диалогом, о котором композиторы письменной культуры могли бы только мечтать.

Конечно, следует подчеркнуть, что не Узеир-бек придумал данный тип музыкально-театральной коммуникации. Она существовала в Азербайджане в рамках траурных представлений Шабех, где новхеханы договаривались о тонально-ладовой последовательности исполняемых ими номеров, о чередовании хора и солистов в этой мусульманской литургии. Означает ли вышеобозначенная параллель, что авторы оперы Узеир-бек и Джейхун Гаджибейли всего лишь воспользовались этим клише, подменив в опере религиозное содержание на светское, столь же трогательное, как и в марсие и новха? То есть, означает ли это, что успех оперы «Лейли и Меджнун» целиком и полностью обязан этому сходству? Здесь ответ не может быть однозначным.

Конечно же, ассоциации сделали первую восточную оперу столь близкой слушателю, ибо многое в его этнослухе резонировало эстетике трагического, воспитанной ежегодными траурными ритуалами. Язык и слог газелл М.Физули, положенных в основу оперы, был знаком слушателю как по его же траурным гасиде, исполняемым в Шабех, так и по газеллам, исполняемым в светских музыкальных меджлисах.

С другой стороны, чисто театральная, а именно оперная эстетика, с успехом претворенная авторами, конечно же далеко уводят «Лейли и Меджнун» от копирования Шабех. Созданная Уз.Гаджибейли этнослуховая атмосфера оперы и первых музыкальных комедий базируется на всем многоцветии, точнее многозвучии устной традиции тогдашнего Азербайджана. Мимо его тончайшего этнослуха не проходит ничего из обрядового и городского фольклора, не говоря уже о светском музицировании. Хочу обратить внимание, что исследовательская работа Узеира Гаджибейли как этномузыковеда началась именно в «Лейли и Меджнун» и «Мешади Ибаде», а затем нашла свое продолжение в програмной статье об азербайджанской народной музыке 1924 года, в

«Основах народной музыки» и в читаемом им самим курсе народной музыки в консерватории.

При уникальной этнослуховой встроенности ранних сочинений Узеира Гаджибейли в музыкальный быт народа, композитор свободен от простого цитирования (за исключением мугамов, хотя и здесь многое было скорректировано). А причиной этого было уже чутьё и вкус композитора-драматурга.

Особо хочу остановиться на драматургической роли зерби-мугамов в опере «Лейли и Меджнун». Композиторское чутьё, тот же этнослух подсказали создателю оперы альтернативу статуарным мугамным фрагментам, которые при всей их красоте, семантической значимости для слушателя могли просто «загубить» драматургию оперы, превратить её в сценический мугамный меджлис. (Предполагаю, что так и происходило с бесчисленными копиями мугамных опер, которые, по свидетельству исследователей, возникали как грибы после дождя, стремясь повторить сценический и, конечно же, кассовый успех «Лейли и Меджнун»).

В своем замечательном исследовании «Театр и симфония» В.Ж.Конен высказала провидческую мысль о том, что симфония выросла из танца. Динамический потенциал, заключенный в азербайджанской инструментальной музыке, будь то ренги, танцы или зерби-мугамы, явились той кинетической силой, которая как локомотив справлялась с задачей поступательного развития драматургического действия в национальных операх и опереттах.

Если искрометная танцевально-ритмическая стихия сыграла решающую роль в мировой популярности «Аршин мал алана», то именно зерби-мугамы «Лейли и Меджнун» явились несущей конструкцией оперы. Развивая далее эту мысль, отметим, что раскрепощение метроритмической потенции этой пружины впоследствии дало импульс к созданию азербайджанских балетов, симфоний, симфонических мугамов, жанров инструментальной музыки (и здесь нельзя не вспомнить «Аразбары» самого Узеира Гаджибейли).

Как и в случае с песнями, теснифами, в отношении зерби-мугамов Узеир-бек занимает сходную позицию: не цитирование, а переосмысление, если надо переинтонирование традиционного жанра. Это является главным его композиторским приемом в начале творческого пути.

Так, например, зерби-мугам «Хейраты» преломляется как в инструментальном варианте (вступление к опере), так и в вокальной интерпретации (ария Нофеля). Вокализация же широкой по диапазону инструментальной мелодии нетипична для азербайджанской песенности.

Поэтому ария звучит в контексте оперы и в окружении мугамных фрагментов очень необычно, нарочито театрально. Конечно, свою роль в «инакости» арии сыграл и баритоновый тембр, нехарактерный для национального вокала.

Говоря о динамическом потенциале зерби-мугамов, мне хотелось бы обратить внимание на происхождение самого жанра и его функции в истории азербайджанской музыки устной традиции.

Специалистам по средневековой культуре известно, что при дворцах восточных правителей существовали военные оркестры, состоящие из ударных и духовых инструментов. В османских дворцах они назывались мехтерами, а при дворцах Ирана и Южного Азербайджана они именовались нагарахана. Оркестры эти сопровождали правителей во всех выходах в свет, будь то поход на войну, охоту и т.д. и были привилегией самих шахов и султанов. По великому распоряжению тот или иной правитель рангом ниже имел право содержать при своём дворе играющих у его ворот музыкантов на ударных инструментах, т.е. состав нагарахана.

Известно также, что всякая высокая традиция со временем демократизируется и затем происходит некий взаимообмен: нечто из дворцовой культуры начинает жить в фольклоре и, наоборот, некий принцип музицирования профессионализируется, становится основой для новых более развитых форм (например, мугамное музыцирование в Азербайджане).

В фольклоре азербайджанских и османских турков свое стабильное, закрепленное многовековой традицией место занимает инструментальная музыка свадьбы. Известные всем нам мелодии зурны с сопровождением ударных во время встречи и проводов невест бытуют как у нас, так и в турецкой свадебной обрядности. Функция их почти такая же, как в нагарахане – подчеркнуть социальную значимость фигур жениха и невесты, когда во время свадьбы они становятся главными фигурантами торжества. Совершенно не случайно на свадьбах существует своеобразный жанровый дубль этого – игра в Хана (место Хана поручается одному из дружек жениха). Именно её впервые зафиксировал Уз.Гаджибейли в комедии «Мешади Ибад».

На существование в прошлом искусства инструментального музыцирования не обрядового, а самостоятельного, профессионального свидетельствует укоренившаяся на Ширване развитая традиция игры на духовых и ударных инструментах. На мой взгляд это связано прежде всего с тем, что в Шемахе – столице Ширваншахов с XII века был свой двор, и соответственно атрибут дворцовой культуры – нагарахана.

Недалеко от Шемахи есть местность с названием Нагарахана, есть и материальное свидетельство, подтверждающее это предположение. Во время раскопок был найден кувшин XV века, где с одной стороны изображен правитель на троне, с другой – богатырь, побеждающий дракона, а на третьем и четвертом медальонах отлиты два исполнителя на нагаре [4].

Если историки могли бы недоумевать по поводу смысла данной символики, то этномузыковеду она говорит о наличии в это время на Ширване традиции нагарахана – придворного церемониала, включающее обязательное (и почётное!) наличие своего ударного – духового оркестра. И как об этом свидетельствуют миниатюры и дворцовые фрески, функции оркестра не сводились только лишь к демонстрации статуса правителя.

Однако, с потерей независимости и статуса шахского дворца военные оркестры в ханствах Азербайджана превратились в элемент дворцового развлечения, и далее оркестры переродились в ансамбли в составе зурны, балабана, нагара и гоша-нагара.

Предполагаю, что одна ветвь развивалась в направлении школы духового музыцирования (Шемаха, Девичи), а другая соединилась с мугамом и послужила основой для инструментальных жанров внутри дестгях – ренги, дерамед и, собственно, зерби-мугамы.

Возвращаясь к вопросу о ранних сочинениях Уз.Гаджибейли, отметим, что маршевость явилась одной из важных составляющих раннего периода творчества, в особенности оперы «Лейли и Меджнун»и комедии «Мешади Ибад).

Вспомним начало оперы. Ритмическая формула есть ничто иное, как рефрен зерби-мугама «Симаи шемс», на музыку которого композитор положил хор «Leylini qoyma mektebe getsin». А что это означает в драматургии оперы – это завязка! Именно здесь начало тому общественному осуждению, которое погубило в итоге двух молодых влюбленных. С другой стороны, это активная интонация как нельзя лучше подходит для начала увертюры, функции которой - призыв ко вниманию. Далее, как известно, звучит хор «Sabu hicran», где воплощена вторая классическая задача увертюры: смысловое предвосхищение трагедии. (Чем не увертюра к «Кармен» Бизе?).

Добавим, что все три увертюры (опера и две комедии) с блеском выполняют свою роль, предвосхищая драматургические коллизии. На вопрос – где этому мог обучиться выпускник учительской семинарии? – отвечу всё тем же. Слух. Узеир Гаджибейли получил устное образование при слушании опер в Тифлисе и Баку.

Как уже отмечалось, феномен марша имеет связь с государственностью, с городской культурой, и еще точнее – с ее мужским аспектом. Потому и неудивительно, что маршевые ритмоинтонации занимают важное место в оперетте «Мешади Ибад». Ведь за исключением Гюльназ и Сенем все остальные персонажи и масса – мужчины (параллель с «Ревизором» Н.В.Гоголя).

Сравним метроритмические формулы, положенные в основу зербимугамов и некоторых сочинений Уз.Гаджибейли (таблица 1).

Если не смотреть на названия, то можно заметить здесь все классические признаки жанра марша, описанные в учебниках элементарной теории музыки (двух- и четырехдольный метр, пунктирный ритм, ходы на кварту и т.п.). Известно, что Узеирбек по Способину не учился, и маршевость могла быть им воспринята только этнослухом. Но откуда? Имею четыре предположения, которые, впрочем, могут и взаимопроникать.

Первое. Напомню высказанную выше мысль о том, что в Азербайджане маршевая музыка была, но с потерей государственности ушла из обихода. (Хочу обратить внимание на тот факт, что одним из первых шагов правительства Азербайджанской Демократической Республики было уже в 1918 году объявление конкурса на лучший гимн/марш республики). А до того маршевые метроритмические формулы растворились в профессиональной музыке устной традиции, в тех же зерби-мугамах.

Второе. Несмотря на то, что известные нам факты биографии Уз.Гаджибейли не демонстрируют его непосредственных связей с культурой Турции (поездки, общение и т.д.), османская военная музыка повлияла на его слух вследствие общих корней ударной (военной) музыки. В XIX и начале XX века Турция и Азербайджан не были разделены «китайской стеной», сам Узеир-бек демонстрирует прекрасное знание турецкого языка, на что указывает монолог Рза-бея из «Мешади Ибада».

Для восполнения этого утерянного звена нашей музыки требуется кропотливая работа по музыкальной тюркологии, которую как мы знаем проводит в жизнь этномузыковед Рена-ханум Мамедова.

Третье. Если говорить об этнослухе Уз.Гаджибейли как о его «университетах», то неверно было бы обойти вниманием музыку русского духового оркестра, существующего в Баку с конца XIX века и дававшего концерты на открытом воздухе.

И наконец четвертое. Не довольствуясь написанными им маршами-гимнами Узеир-бек ищет и находит собственно азербайджанский,