

**Инна ПАЗЫЧЕВА**

**О ВАРИАНТНОМ РАЗВИТИИ В ТРЕТЬЕЙ СИМФОНИИ  
КАРА КАРАЕВА**

**The title of article:** About the variant development in the third Symphony of Gara Garayev

**Abstract**

*The article deals with the study of the principles of variant development in the Third Symphony by Gara Garayev. In the Azerbaijani composer's creative works, the stage of acquisition of twelve-note system by means of national tonal system is closely related to this symphony. The national sources of the symphony are determined by peculiarities of the melodic structure of thematic invention, as well as the countur designed modal sphere of Shur. In the selected serial range there are specified two incomplete tone series of the modal sphere of Shur, the keynotes of which are arranged in the distance of tritone "f-h".*

*In the third symphony we meet pitch offsets of theme-series to (the main theme of the first Part, one of the chapters of the final) and fro (the third part, symphony code). In separate cases, the composer divides the theme into two melodies and exercises them alternately (the second part), form one theme based on coupling of two versions of series (antecedent of the forth part). Gara Garauev uses widely the methods of variability of the serial order – the permutation, rotary, interpolation. He forms a special type of thematical development in his work, in which there are coupled various kinds of variation techniques. Amongst them: methods of polyphpny of strict style (inversion, cancrizans etc.); principles of variation, selected on the twelve-note system (summarization of horizontal into vertical, free moving of sounds on octaves); means of motive working out, transferred to the serial thematic invenstion; including national traditions of the melos shaping – refrain and structure of performance.*

**Key words:** Gara Garayev, symphony, dodecaphony, principles of development, variation.

**Pazicheva Inna Valeryevna** – PhD (2000), Assistant Professor (2004). Since 1994 he has taught music history at the department of Baku Music Academy named after Uzeyir Hajibeyli. He has published over 60 articles, teaching materials, training programs, and member of national and international conferences. Defended her thesis on the issue of Russian musical Orientals XIX century. Currently engaged in research into variations in the Azerbaijani music.

e-mail: [kristina.baku@yandex.ru](mailto:kristina.baku@yandex.ru)

Композиторская практика XX века выдвинула новые типы интонационности и соответствующие им виды техники, которые способствовали трансформации самого представления об изложении и развитии тематического материала. Свою определяющую роль здесь сыграло возрождение вариантного метода, «обнажение» его древнейших истоков и «открытие» новых художественно-выразительных и технических возможностей. «Своеобразной вывеской вариантности в XX–XXI веках становятся, во-первых, иные способы сотрудничества композитора с одним из древнейших видов формотворчества, дающие на выходе новый, порой, неожиданный результат; во-вторых – её территориально размытое, но тотальное воздействие на область современной опусной музыки», - подчеркивает Г. Демешко (4, с.244).

Еще в 60-е годы Л.Мазель, в докладе о путях развития языка современной музыки, выделил в композиторском творчестве два принципа мелодико-тематического развития – широко трактуемую свободную вариантность («прорастание», «свободное развёртывание») и активное варьирование, направленное на «радикальное изменение мотива или темы»<sup>i</sup> (8, с.14-15). Примечательно, что в азербайджанской музыке оба принципа развивали характерные нормативы народной музыкальной речи в современном авторском прочтении. Первый принцип обращен в своих истоках к импровизационному развёртыванию мугамной монодии, второй – вариантной «короткопевчатости» ашыгских напевов с их метрической мобильностью и смещением акцентных долей в такте<sup>ii</sup>.

Тенденция к вариантности как основополагающей закономерности развития и формообразования находит яркое отражение в творчестве выдающегося азербайджанского классика XX века - Кара Караева. С индивидуальным выражением вариантного принципа мы встречаемся в его балетах, симфонических и камерно-инструментальных сочинениях. Глубокое понимание композитором роли процессуального начала в азербайджанском мелосе объясняет то мастерство вариантных преобразований интонационного материала, которое наблюдается в его Третьей симфонии. С этой симфонией связан новый этап в

развитии азербайджанского композиторского творчества - этап освоения додекафонии средствами национально-ладовой системы. С одной стороны, Третья симфония специфична вариантной мелодической насыщенностью голосов оркестровой ткани, организованной единым интервально-тематическим комплексом. С другой, в ней формируется не только новый тип тематизма, но и приемы его развития и формопостроения. «Склонный в творчестве к строжайшему самоконтролю, приверженный с первых шагов в музыке к методу интонационного «комплексно-вариантного»... развития, оснащённый линейно-полифонической логикой, Караев нашел много созвучного складу своего музыкального мышления в технике серийной композиции», - пишет Л.Карагичева (6, с.95).

Двенадцатитоновая серийная система привлекла К.Караева возможностью разнообразных преобразований материала при интонационном единстве формы в целом. Азербайджанский композитор продумывал возможности использования технологии А.Шёнберга в новом ракурсе, который бы располагал к сочинению образно конкретной и национально достоверной музыки. По воспоминаниям Л.Карагичевой, создавая свою собственную звуковысотную модель, он пытался соединить ряды «неповторяемых двенадцати тонов» со звукорядами азербайджанских ладов (6, с.96). Караевская концепция серийной техники разносторонне исследована в трудах российских и азербайджанских музыковедов. Каждый из них выделил определенные приёмы организации звукового материала в симфонии, связав последние с закономерностями тонального мышления<sup>iii</sup>, принципами строения национальных ладов.

М.Арановский, анализируя тему-серию Третьей симфонии, отметил, что «её более глубокий стилистический слой лежит в сфере тонального мышления и традиционного синтаксиса, где «лексическими» единицами остаются мотив, фраза, тема и где различаются понятия тематизма и развития» (2, с.131). Национальные истоки симфонии, как свидетельствуют многие азербайджанские музыковеды, определяются не только особенностями мелодической структуры темы, но и контурно намеченной ладовой сферой Шур<sup>iv</sup>. Определенные аналогии с фольклорными традициями вызывают обороты опевания мелодических тонов серии, а также фрагменты секвенцирования её отдельных ячеек. *В избранном серийном ряде, на наш взгляд, обозначены два неполных звукоряда лада Шур, тоника которых расположены на расстоянии тритона.* Такое соотношение внутри серии отражает одно из специфических свойств ладового мышления в XX веке. В условиях двенадцатитоновой системы произошла эмансипация тритона, «его «перерождение» из максимально неустойчивого, «кризисного» интервала в свою противоположность – в устойчивый, тонический «костяк» лада...» (10, с.270). В теме-серии симфонии К.Караева

тритон «f – h» оказывается основополагающим конструктивным принципом ладообразования, своеобразной осью сопряжения двух ладов Шур с тониками «f» и «h»:

**пр.1**

Пример №1

К.Караев Симфония №3  
Тема -серия

Несмотря на краткость, караевская тема-серия обладает богатым внутренним потенциалом развития, являясь истоком кристаллизации тематизма всех частей симфонии. Она служит основой для формирования «классических и структурно оформленных тем» (3, с.63), хотя и организованных «по законам нетрадиционно истолкованной тональной логики и мелодического тематизма» (2, с.133). Согласно законам додекафонной системы, тема-серия претерпевает различные полифонические метаморфозы, варьируется «пространственно», перераспределяясь между голосами оркестровой ткани или вновь собираясь в горизонталь. Композитор использует «свободное размещение звуков серии по октавам» и «свертывание горизонтали в вертикаль» (13, с.354-355). В симфонии встречается транспозиция основного тезиса: полутоновое смещение вверх (главная тема первой части, один из разделов финала), перенос всего интонационного ряда на полутона вниз (третья часть, кода симфонии). В отдельных случаях К.Караев разбивает тему на две лаконичные ладово-ориентированные попевки и развивает их поочередно (вторая часть), строит одну тему на основе сцепления двух вариантов серии (тема фуги четвертой части). Композитор широко пользуется приемами варьирования серийного порядка – пермутацией, ротацией, интерполяцией. Он пропускает и переставляет звуки серии, повторяет их на той же высоте или переносит через октаву, разбивает попевки вспомогательными тонами, что в целом нарушает традиционный облик имитаций. Особого внимания заслуживает прием смены направления интервальных шагов вверх или вниз в удержанном ряду, при котором изменяется рельеф темы, а интервалы модифицируются в свое обращение. К.Караеву было чуждо педантичное выполнение всех доктрин серийной техники, потому в его симфонии изначально главенствует творческое отношение, как к самому серийному ряду, так и к реализации его потенциала в пределах крупной симфонической формы. Во всех частях симфонии можно встретить свободную вариантность высотной серии.

Полифонизация музыкальной ткани нашла широкое применение в первой и четвёртой частях Третьей симфонии К.Караева. Тематизм крайних разделов активно подвижен и формируется в результате разнообразных контрапунктических соединений голосов. Здесь встречаются и хорошо известные приёмы полифонии строгого стиля – инверсия, ракоход, инверсия ракохода, проведения темы в увеличении и уменьшении, свободные имитации фрагментов темы, а также интересные образцы контрастно-полифонической фактуры, соединяющей темы в единовременном звучании, и fuga в середине финала с участием пятнадцати голосов. К.Караев не отказывается и от приёмов мотивной разработки музыкального материала, вычлняя отдельные элементы из серийного комплекса и подвергая их интенсивному развитию.

Собственно полифоническую работу с серией можно проследить на примере главной партии первой части. Сначала композитор представляет ракоходные варианты, а затем после полутоновой транспозиции - группу инверсий темы (ц.2). Привлекает внимание прямое проведение «тезиса», в котором чередуются первая попевка в виде аккорда и вторая, ритмически увеличенная, в мелодическом облике (ц.1). В рамках разработочного раздела главная партия получает новое синкопированное оформление в партии солирующего фагота (ц.12), появляется в уменьшении на гребне кульминационной волны (ц.14), наконец, в репризе - одновременное звучание её прямого вида и ракохода превращается в фоновый контрапункт к теме побочной партии (ц.16).

Являясь трансформацией «тезиса», побочная партия первой части выполняют функцию «лирической антитезы» начального образа. Хрупкая и утончённая по своим очертаниям она примечательна и иными приёмами фактурного изложения, интонационного развития. Композитор применяет в лирическом фрагменте приёмы симультанного варьирования, насыщая полифоническую ткань имитационными подголосками, прорастающими из основного стержня. Свободное развёртывание по горизонтали совмещается в побочной партии с варианностью вертикального соединения голосов оркестровой ткани. Начальное проведение темы в партии гобоев и флейт сменяет дуэт фаготов. Тембровое варьирование интонационного комплекса дополняется перепланировкой многоголосной ткани, в процессе которой происходит слияние мелодических линий гобоя и двух флейт в партии одного фагота (ц.10).

Если первая часть симфонии написана в сонатной форме, то финал образует трёхчастное строение: А В А<sub>1</sub> С А/В кода, где А – полифонический фрагмент, В - токкатный эпизод<sup>v</sup>, А<sub>1</sub> - ракоход А, С – fuga, А/В - контрапунктическое соединение тем.

Особый интерес вызывает центральный раздел финала – fuga. Тема fugи объединяет два варианта серии с центром симметрии на звуке «g». В данном случае проведение вариантов демонстрирует эффект слитного соединения, когда последний звук предыдущего проведения оказывается первым звуком последующего. К.Караев применяет в теме fugи определенный вид пермутации – ротацию, а именно круговую перестановку звуков. Так, первая половина темы представляет собой ротационную ракоходность, а вторая становится ее зеркальным отражением и образует ротацию прямого варианта: **пр.2**

Пример №2

К.Караев Симфония №3  
Тема fugи из IV части

Интересно, что «тональный план» трехчастной fugи содержит параллели с экспозицией классической fugи. Сквозь сетку двенадцатитоновости проглядывают устои, из которых централизующую роль приобретают звуки тонико-доминантового сопряжения. В экспозиции проходят пять проведений темы с тремя удержанными противосложениями: гобой («h») – фагот («fis») – флейта («h») – фортепиано и низкие струнные («fis») – скрипки и альты («h»). Разработка драматизирована полутоновым смещением темы и неожиданным поворотом в бемольную сферу (ц. 8-9). Ее составляют три проведения темы – флейты и гобой («fis»), фагот и низкие струнные («f»), струнный квинтет («d»). Стретная реприза охватывает семь сольных проведений темы, совмещающих ее прямой вид и ракоход. В интермедиях, которые разделяют проведения темы в экспозиции и разработке, развиваются элементы основного интонационного комплекса. В первой из них знакомые интонации предстают в уменьшенном виде и быстро растворяются в интенсивном движении; четвертая интермедия, фиксирующая кульминационный этап разработки, строится на модификациях ракоходного звена темы в партии валторн и низких струнных инструментов. На основе серийной интонационности К.Караев создает вполне классическую fugу с четким делением разделов, тонико-доминантовыми соотношениями темы и ответа, удержанными противосложениями и интермедиями, вступающими согласно традиции в определенной последовательности и развивающимися элементами темы.

В раскрытии национально-характерного облика Третьей симфонии важная роль принадлежит Скерцо и Анданте. По своим жанровым истокам гибкая, пружинистая тема Скерцо более всего тяготеет к ашыгскому творчеству, в то время как лирически проникновенная мелодия Анданте – к особенностям мугамного мелоса, с тенденцией к

непрерывному развёртыванию интонационной линии. Сходство это усиливается в процессе более подробного исследования методов конструирования тематизма и формообразования в этих частях симфонии.

Основная тема Скерцо выстраивается в процессе нанизывания нескольких узкообъёмных однотоктных попевок, опирающихся на разные участки темы-серии: **пр.3**

Пример №3

Fl.(solo)

К.Караев Симфония №3

Тема рефрена из II части



Используя выразительные компоненты исходного интонационного комплекса, композитор подвергает его составные части виртуозным вариантным преобразованиям. Стремясь предотвратить точное повторение мотива, он варьирует его метрически посредством частой смены размера, смещения акцентных долей и самой попевки относительно тактовой черты. В отдельных случаях К.Караев растягивает или сжимает синтаксические единицы за счет свободной перегруппировки звукового состава мотива, исключения или прибавления каких-либо его составных частей, обновляет тембровую окраску или перебрасывает в новый регистр, наконец, перекомбинирует варианты тематической модели на уровне разделов формы (проведения рефрена – ц. 8,19,28)<sup>vi</sup>. Создаётся своеобразная «кружевная вязь» вариантов мелодических ячеек, напоминающая технику интонационного движения в ашыгских напевах. Свою роль здесь играет также полиметрическое соотношение темы и ее сонорно-красочного фона, воссоздающего «типовую модель» ашыгского музицирования с кварто-квинтовыми, секундовыми «позваниями», напоминающими звучание саза.

Периодическое возвращение первой темы придает трёхчастной структуре сходство с формой рондо:

А (рефрен) В (эпизод-разработка) А<sub>1</sub> С (вальс) А<sub>2</sub> В<sub>1</sub> А<sub>3</sub>

Национальная характерность второй части проявляется и в отражении исконного принципа азербайджанского мелосного формообразования – принципа рефренности, предполагающего сходство окончаний при различии начальных построений. Двойные рефренные связи образуются в структуре самого рефрена, где вариантным изменениям подвержены именно начальные интонационные модели, тогда как последующие остаются без изменений:

A: aa<sub>1</sub>a<sub>2</sub>a<sub>3</sub>a<sub>4</sub>a<sub>5</sub>a<sub>6</sub>a<sub>7</sub> bb<sub>1</sub>b<sub>2</sub>b<sub>3</sub> cc<sub>1</sub>cc<sub>1</sub> dd<sub>1</sub>dd<sub>1</sub>dd<sub>1</sub> c<sub>2</sub>c<sub>2</sub>c<sub>2</sub>c<sub>3</sub> ee<sub>1</sub>e<sub>1</sub>e<sub>1</sub>

A<sub>1</sub>=A<sub>3</sub>: aa<sub>3</sub>a bb<sub>4</sub>b<sub>3</sub> cc<sub>4</sub>c dd<sub>1</sub>dd<sub>1</sub>dd<sub>1</sub> c<sub>3</sub> ee<sub>1</sub>e<sub>1</sub>e<sub>1</sub>

A<sub>2</sub>: aa<sub>3</sub>aa<sub>3</sub>a<sub>4</sub>a<sub>5</sub>a<sub>6</sub>a<sub>8</sub> bb<sub>1</sub>b<sub>2</sub>b<sub>3</sub> cc<sub>1</sub>cc<sub>1</sub> dd<sub>1</sub>dd<sub>1</sub>dd<sub>1</sub> c<sub>2</sub>c<sub>2</sub>c<sub>2</sub>c<sub>3</sub> ee<sub>1</sub>e<sub>1</sub>e<sub>1</sub>

Взаимодействие относительно законченных построений, имеющих в ряде случаев четкие квадратные рамки, рефренность как конкретная структурная схема, метод интонационных преобразований тематизма в Скерцо – все это создает яркие аналогии с куплетно-вариантной формой ашыгских напевов в азербайджанском музыкально-поэтическом творчестве. Трансформация «ашыгских» попевок в Скерцо – далеко не единственный пример сближения серийной техники с национальным типом интонирования в Третьей симфонии. Другой интересный образец высокой степени свободы в композиторской трактовке фольклорной традиции реализован в Анданте.

Музыка Анданте в новом качестве преломляет свойства лирического мелоса К.Караева, привлекающего внимание «непревычно сдержанной красотой» (11, с.10), мягкими акварельными тонами, «экстатически «диссонансной» напряжённостью кульминаций» (2, с.139). Ее содержательный смысл в большей мере выражается с помощью «бесконечного» интонационного движения, истоком которого для композитора послужила мелодическая структура мугама. Преломленная сквозь призму принципов двенадцатитоновой системы, мугамная монодия в Анданте обрела совершенно неожиданные качества. Особую пространственность мелодической линии придают регистровая «разбросанность» интонаций, скачки на широкие интервалы, тонкие ладовые «переливы», способствующие завоеванию тонов полного хроматического звукоряда. Подвижность устоев, смена опорных точек, выдвигаемых в процессе свободного интонационного развёртывания, завуалированность внутренней связи «опеваний» и «разрешений», вертикальное расширение зоны опевания являются принципиальными её чертами. Тесно соприкасаясь с особенностями мугамного мелоса, мелодическое мышление К.Караева остается глубоко своеобразным и подчеркнуто инструментальным.

Бесспорно, что структурной основой Анданте становится традиционная трёхчастность, хотя появление в середине (ц. 3) новой темы у солирующего гобоя на слух «воспринимается как очередной этап непрерывного развёртывания «бесконечной» мелодии» (12, с.7). Между тем, за внешней свободой интонационного потока здесь скрыта достаточно яркая национальная закономерность. Речь идет о признаках типологической «структуры опевания», переосмысленной на современной основе. В Анданте логика становления мелосной формы подчиняется опеванию переменного тона «g - gis»<sup>vii</sup>. Каденции-опевания данного тона оказываются как бы рассредоточенными на протяжении

всей композиции, завершая отдельные этапы интонационного движения либо давая импульс новой фазе мелодического развития. Этот лейттезис является первой попевкой темы-серии, которая транспонирована в третьей части на малую секунду вниз: **пр.4**

Пример №4

Тема серия

V-ni

К.Караев Симфония №3  
Тема III части

*p*

*pp*

*poco a poco cresc.*

*mf*

*sf*

Синтезируя ранее казалось бы несовместимые закономерности, К.Караев формирует в Третьей симфонии особый тип интонационного развития тематического материала. Предпочитая смешанные виды вариантной техники, он сочетает:

- 1.разнообразные приёмы полифонии строгого стиля;
2. принципы варьирования, выработанные на додекафонной основе;
- 3.средства мотивной разработки, перенесённые на серийный тематизм;
- 4.национальные традиции мелосного формообразования.

Совершенно новая художественная сфера Третьей симфонии К.Караева объединила закономерности развития различных интонационных систем, сохранив важнейшие элементы национально-мелодической основы. Её своеобразная додекафонная организация с элементами национальной ладовости, действенная полифония, её структура и особенности интонационного развития – убедительно продемонстрировали обогащение профессиональной европейской музыки самобытными национальными чертами.

Примечания:

<sup>i</sup> Метод активного варьирования, согласно Л.Мазелю, заключается в применении средств не свободно текучего, а более радикального изменения мотива или темы. Речь в данном случае идет о смещении метрического акцента, изменении протяженности построения, использовании разных форм его обращения (интервального или временного) и т.д.

<sup>ii</sup>О роли метрической вариантности в традиционных напевах азербайджанских ашыгов пишет Т.Мамедов. Согласно его наблюдениям, метрическая вариантность в ашыгских напевах в решающей мере зависит от личности самого этнофора, его подготовленности и мастерства. Ученый приходит к выводу, что «если в вокальном изложении поэтического текста метрическая регулярность и акцентированность сильной доли (экспираторное ударение) не столь существенны, то в инструментальном сопровождении сильная доля всегда фиксируется ударом плектра (тэзэнэ) по струнам саза» (9, с.24-25).

<sup>iii</sup>Тараканов М. рассматривал отдельные разделы Третьей симфонии К.Караева в «своеобразной тонально рассредоточенной хроматической системе, где роль относительных центров приобретают тона, выделенные своим метроритмическим положением...В этом смысле основная закономерность ладотонального мышления – взаимодействие устойчивости и неустойчивости – сохраняется. Исчезает или вуалируется лишь строгая соотносённость с ведущим тональным центром» (11, с.10).

<sup>iv</sup>Абасова Э пишет о малосекундовом сопоставлении звукорядов Шур с тониками «f» и «fis» (1, с.324-325). Карагичева Л. в структуре серии выявляет сопряжение малосептимовых отрезков лада Шур с тониками «с» и «fis» (7, с.162). Шарилова В. фиксирует совпадение начального отрезка серии с двумя тетра хордами лада Шур с тоникой «f» (14, с.349).

<sup>v</sup>Основу данного раздела составляет фрагмент ракохода серии, взятый в различных ритмических вариантах в партиях фортепиано и деревянно-духовых инструментов.

<sup>vi</sup>Нетрудно увидеть во всем этом сходство с принципами композиторов-неофольклористов и, в частности с вариантно-комбинационной техникой И.Стравинского. И.Стравинский предлагает свой тип концентрированного развёртывания – «мономысловое или семантически односложное», осуществляемое «не на основе рождения нового, а на основе остигатного сохранения и вариантного преломления отправных тематических элементов» (5, с.156-157).

<sup>vii</sup>Автономная, развивающаяся вне ладофункциональной логики, мелодическая линия формируется «независимо от гармонической опоры, нередко диссонируя с ней, причем диссонирующие звуки, не разрешаясь, широкими размашистыми ходами переходят к другим, столь же далёким от аккордовой основы» (11, с.10). Основными тонами в гармоническом сопровождении темы Анданте являются «е» - в крайних разделах и «сis» - в среднем.

### Литература:

1.Абасова Э.А. К вопросу национального своеобразия тематизма К.Караева. // Караев К. Статьи. Письма. Высказывания: М, Советский композитор, 1978, с. 314-341. [Abasova Je.A. K voprosu nacional'nogo svoeobrazija tematizma K.Karaeva. // Karaev K. Stat'i. Pis'ma. Vyskazyvanija: M, Sovetskij kompozitor, 1978, s. 314-341.]

2.Арановский М.Г. На пути обновления жанра // Вопросы теории и эстетики музыки, вып.10: Л., Музыка, 1971, с.123-164. [Aranovskij M.G. Na puti obnovlenija zhanra // Voprosy teorii i jestetiki muzyki, vyp.10: L., Muzyka, 1971, s.123-164.]

3.Валькова В.Б. Тематическая организация в симфонических произведениях советских композиторов (60-70-е гг.) // Проблемы музыкальной науки, вып.5: М., Советский композитор, 1983, с. 45-88. [Val'kova V.B. Tematicheskaja organizacija v simfonicheskijh proizvedenijah sovetskih kompozitorov (60-70-e gg.) // Problemy muzykal'noj nauki, vyp.5: M., Sovetskij kompozitor, 1983, s. 45-88]

4.Демешко Г.А. Вариантность как феномен музыкальной практики XX века. //Проблемы музыкальной науки, 2012, №2, с.244-248. [Demeshko G.A. Variantnost' kak fenomen muzykal'noj praktiki XX veka. //Problemy muzykal'noj nauki, 2012, №2, s.244-248.]

5. Задерацкий Б. Современный симфонический тематизм: вопросы мелодических структур и полифонических предпосылок. // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке: М., Советский композитор, 1982, с. 108-157. [Zaderackij B. Sovremennyj simfonicheskiy tematizm: voprosy melodicheskikh struktur i polifonicheskikh predposylok. // Problemy tradicij i novatorstva v sovremennoj muzyke: M., Sovetskij kompozitor, 1982, s. 108-157.]

6. Карагичева Л.В. Кара Караев. Личность. Суждения об искусстве. - М., Композитор, 1994, 287с. [Karagicheva L.V. Kara Karaev. Lichnost'. Suzhdenija ob iskusstve. - M., Kompozitor, 1994, 287s.]

7. Карагичева Л.В. Творчество Кара Караева и фольклор. // Современность и фольклор: М., Музыка, 1977, с. 147-146. [Karagicheva L.V. Tvorchestvo Kara Karaeva i fol'klor. // Sovremennost' i fol'klor: M., Muzyka, 1977, s. 147-146.]

8. Мазель Л.А. О путях развития языка современной музыки. // Советская музыка – 1966 - №7 - с. 6-20. [Mazel' L.A. O putjah razvitija jazyka sovremennoj muzyki. // Sovetskaja muzyka – 1966 - №7 - s. 6-20.]

9. Мамедов Т.А. Традиционные напевы азербайджанских ашыгов. – Баку, Ишыг, 1988, 350с. [Mamedov T.A. Tradicionnyye napevy azerbajdzhanskih ashygov. – Baku, Ishyg, 1988, 350s.]

10. Сигитов С. Ладовая система Белы Бартока позднего периода творчества. // Проблемы лада: М., Музыка, 1972, с. 252-287. [Sigitov S. Ladovaja sistema Bely Bartoka pozdnego perioda tvorchestva. // Problemy lada: M., Muzyka, 1972, s. 252-287.]

11. Тараканов М.Е. Новые образы, новые средства. // Советская музыка – 1966, №1, с. 9-16. [Tarakanov M.E. Novye obrazy, novye sredstva. // Sovetskaja muzyka – 1966, №1, s. 9-16.]

12. Тараканов М.Е. Новые образы, новые средства. // Советская музыка – 1966 - №2, с. 5-12. [Tarakanov M.E. Novye obrazy, novye sredstva. // Sovetskaja muzyka – 1966 - №2, s. 5-12]

13. Холопова В.Н. О композиционных принципах скрипичного концерта А.Берга. // Музыка и современность, вып.6: М., Музыка, 1969, с. 343-371. [Holorova V.N. O kompozicionnyh principah skripichnogo koncerta A.Berga. // Muzyka i sovremennost', vyp.6: M., Muzyka, 1969, s. 343-371.]

14. Шарифова В.Ш. Третья симфония Кара Караева. // Из истории русской и советской музыки, вып.2: М., Музыка, 1976, с. 334-359. [Sharifova V.Sh. Tret'ja simfonija Kara Karaeva. // Iz istorii russkoj i sovetskoj muzyki, vyp.2: M., Muzyka, 1976, s. 334-359]