



На правах рукописи

Абду

Челебиев Фаик Ибрагим оглы

МОРФОЛОГИЯ ДАСТГЯХА

Специальность 17 00 02 – «Музыкальное искусство»

Автореферат

диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

19 НОЯ 2009

Санкт-Петербург - 2009

Работа выполнена на секторе фольклора Федерального государственного
научно-исследовательского учреждения культуры
«Российский институт истории искусств»

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения, профессор
доктор искусствоведения, профессор
доктор искусствоведения, профессор

Владимир Абрамович ГУРЕВИЧ
Зивар Махмудовна ГУСЕЙНОВА
Наталья Алексеевна СОЛОМОНОВА

Ведущая организация:

Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М.И.Глинки

Защита состоится 23 сентября 2009 г. в 14.00 час. на заседании
Диссертационного совета Д 210.014.01 при Российском институте истории
искусств по адресу: 190000, Санкт-Петербург, Исаакиевская пл., 5.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Российского
института истории искусств.

Автореферат разослан 23 сентября 2009 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,
доктор искусствоведения



В. А. Лапин

Общая характеристика работы

Актуальность темы. Понимание роли и места восточного макамата в мировой музыкальной культуре прямо зависит от уровня изученности его национальных ветвей. Одна из этих ветвей – азербайджанский мугамат, т.е. мугамное искусство, вершинным явлением которого является *дастгях*.

Об азербайджанском дастгяхе написано много. Однако автор настоящей работы убежден в том, что нерешенных, т.е. теоретически недостаточно осмысленных проблем дастгяха по сей день остается несравнимо больше, чем решенных. Современное мугамоведение слабо тем, что абсолютно не учитывает изменения (в положительном, и в отрицательном смысле), происходящие в мугамате за последние сорок лет. Кроме того, в науке до сих пор существует путаница, связанная с ключевыми понятиями и терминами этого искусства: *мугам, дастгях, мае, шобе, гуше*. А без их правильного понимания трудно говорить о какой-либо значимости любого исследования. Более того, в средних и высших учебных заведениях до сих пор читаются так называемым народникам такие лекции о мугамном искусстве, которые фактически разрушают в их сознании традиционный понятийный аппарат.

Поэтому *морфологическое исследование дастгяха*, основанное на огромном количестве звукозаписей, осуществленных по большей части автором настоящей работы от выдающихся певцов и инструменталистов, может внести ясность в целый ряд запутанных проблем азербайджанского мугамата.

Итак, *объектом исследования* является азербайджанский *дастгях* – многочастная циклическая вокально-инструментальная композиция, которая является одновременно вершинным жанром и специфической формой азербайджанского мугамного искусства. *Предмет исследования* – морфология дастгяха в целом как результат подробного морфологического анализа всех его компонентов и их внутренних циклических связей.

Мугамное искусство – это исторически сложившаяся жанровая система, главным жанром которой является *мугам*. Мугамы – одночастные вокально-инструментальные произведения со свободным метроритмом, допускающие импровизацию в рамках определенных правил, выступают в роли основных компонентов дастгяхов. Несколько (обычно, не менее пяти) мугамов, выстраиваясь в установленном порядке один за другим, образуют *мугамный цикл*, то есть основу дастгяха. Отсюда и полное название этой композиции – *мугам дастгяхы*, то есть мугамный дастгях. В формировании дастгяха участвуют и другие вокально-инструментальные (*дибаче, тесниф, зерби мугам, шикесте*) и инструментальные (*дерамед, ренг, зерб, диринге, агырлама*) жанры мугамного искусства, обладающие строгим метроритмом и требующие сопровождения ударного инструмента. Образцы этих жанров выступают в роли дополнительных компонентов дастгяха. Таким образом, *дастгях как особый жанр и особая форма объединяет в себе практически все жанры мугамного искусства*. Поэтому

изучение дастягха означает вхождение в жанровую систему азербайджанского мугамата в целом

В настоящей работе, как и во всех исследованиях по азербайджанскому мугамату, речь идет о той дастяжной форме, которую автор называет *основной формой*. В исполнительской практике существуют и другие дастяжные формы, которые более сложны или более просты в сравнении с основной дастяжной формой и о которых в научной литературе не написано ни слова. В Заключении предлагается их рабочая классификация, но аналитически они в настоящей работе не рассматриваются, так как автор убежден в том, что без всестороннего анализа основной дастяжной формы нецелесообразно приступать к исследованию других форм.

Автор убежден, что нет и не может быть ни одного вопроса, связанного с дастягом, который не имел бы отношения к его структуре. Не только музыкально-теоретические, но и философские, культурологические, педагогические размышления не могут не касаться его строения. Уверенно можно сказать, *что изучение дастягха есть изучение его строения*.

При исследовании любого отдельно взятого жанра мугамного искусства приходится на определенном этапе рассматривать и структуру дастягха, так как все жанры этого искусства органически связаны друг с другом, и многие их особенности, от жанровой функции до музыкальной формы, могут быть объяснены и поняты только в контексте дастягха. Учитывая все это, в настоящей работе все структурные компоненты азербайджанского дастягха становятся объектом тщательного анализа.

В работе изучаются те особенности мугамно-дастяжного исполнительства и те теоретические основы мугамного искусства, которые существуют с 60-х годов XIX века по сей день. Это связано с тем, что, во-первых, уже на границе XVIII и XIX веков в Азербайджане *тар* решительно оттесняет на задний план *уд* – главный музыкальный инструмент макамого искусства мусульманского Востока (в том числе и Азербайджана), без которого в течение многих веков было немыслимо развитие ни теории музыки, ни музыкальной практики. Во-вторых, к концу 60-х годов XIX века в Северном (Кавказском) Азербайджане в Верхней (Нагорной) Карабахской области в городе Шуша, крепко державшем в это время «переходящее знамя» мугамата (в сильном соперничестве с городами Баку, Шеки, Шемаха, Гянджа, Нахичеван и др.), великий тарист Мирза Садых Асад оглы (1846–1902) реконструировал 5–6-ти струнный тар и, проведя ряд экспериментов, остановился на 11-тиструнном таре. До Мирзы Садыха и в Азербайджане, и в Иране на таре играли, держа его на коленях (персы по сей день играют на таре в такой постановке). Он же, после определенных изменений корпуса и грифа инструмента, поднял его на грудь. Все эти и другие изменения технически резко расширили исполнительские возможности тара.

Новый азербайджанский тар за короткий срок распространился в Северном (Кавказском) и Южном (Иранском) Азербайджане, Армении, Грузии и

относительно позже в Узбекистане, Таджикистане, Туркменистане, Дагестане и Турции. Во всех названных странах по сей день играют на новом азербайджанском таре, то есть на таре Мирзы Садыха (Садыхджана). В усовершенствовании тара большую роль сыграл также другой великий тарист – бакинец Мирза Фарадж Рзаев (1847-1927), который ввел в практику новые приемы игры и целый ряд исполнительских штрихов, уточнил аппликатуры в исполнении мугамов согласно строению нового тара.

Реконструкция тара открыла новую эру в истории азербайджанского мугамного искусства. Новый тар настойчиво требовал и усовершенствования *кеманчи* – смычкового хордофона, всегда участвующего рядом с ним в мугамном ансамбле. В результате трехструнная кеманча стала четырехструнной. Реконструкция тара в целом и некоторые изменения в порядке следования ладков на грифе инструмента, в частности, оказали определенное влияние на мугамную ладовую систему. В этой же связи произошли изменения в мугамно-певческом искусстве. Новая школа инструментального исполнения повлияла на манеру пения, так как певец-мугаматист всегда пел в сопровождении тара и кеманчи.

Во второй половине XIX века на арену вышли не только блестящие инструменталисты, но и могучий отряд певцов-мугаматистов по всему Азербайджану. Многие из них в 1903–1914 годах успели записать свое исполнение на граммпластинки, что дает бесценный материал для науки.

Часть крупнейших мугаматистов второй половины XIX века дожили до конца 40-х, 50-х и даже середины 60-х годов XX века. Они концертировали наряду со своими учениками, родившимися в течение первой четверти XX века. Вторая половина XIX и первая половина XX веков составляют «золотой век» азербайджанского мугамата. Его традиции продолжают и сегодня. *Все это дает основание последнюю полторавековую жизнь азербайджанского мугамного искусства изучать как одно целое.*

Термин *макамат* и словосочетание «макамное искусство» в работе объединяют все родственные устно-профессиональные классические музыкальные искусства (*макам, маком, мукам, мугам*) мусульманского Востока, включая азербайджанский мугамат.

Цель и задача исследования. Автор настоящего исследования – профессиональный тарист почти с полувековым стажем. Ему посчастливилось общаться с такими титанами азербайджанского мугамного искусства как бакинские таристы Мирза Мансур Мансуров (1887–1967), Ахмед Бакиханов (1892–1973), Бахрам Мансуров (1911–1985), Гаджи Мамедов (1920–1982), карабахский тарист Курбан Примов (1880–1965), шекинские таристы Ибад Салманов (1904–1990), Махаррам Исмаилов (1910–1985), долго учиться у них тайнам мугамата. В данной работе, опираясь на знания, полученные от своих учителей, автор, анализируя все структурные элементы дастьяха отдельно, старался выявить их системные связи и взаимоотношения. В конечном итоге это дало возможность создать целостную концепцию дастьяхного строения.

Методологические основы исследования Настоящая работа лежит в русле современных методологических проблем музыкознания и фольклористики Автор опирался на ладовые концепции У. Гаджибекова и М. С. Исмаилова, этномузыковедческие труды И. И. Земцовского, исследования И. В. Мациевского в области этноинструментоведения Взгляды автора диссертации сформировались в русле ленинградско-петербургской музыкально-теоретической (Т. С. Бершадская, Л. Е. Гаккель, А. Н. Дмитриев, А. Н. Должанский, А. И. Климовицкий, Ю. Г. Кон, А. П. Милка, Е. А. Ручьевская), этномузыковедческой (Е. В. Гиппиус, И. И. Земцовский, В. А. Лапин, Ф. А. Рубцов), инструментоведческой (Г. И. Благодатов, Ю. Е. Бойко, И. В. Мациевский) и фольклористической (А. М. Астахова, В. Е. Гусев, Е. А. Костюхин, В. Я. Пропп, Б. Н. Путилов) школ.

Объем и материал исследования Материалом для исследования послужили 1) магнитофонные записи дастгяхов, осуществленные автором настоящего исследования в 1969-2001 гг в городах Азербайджана Баку, Шеки, Гянджа, Шуша, Агдам и др., 2) записи мугамов и дастгяхов из личной фонотеки великого азербайджанского тариста Бахрама Мансурова, 3) записи дастгяхов из личной фонотеки крупнейшего бакинского тариста Валеха Рагимова, все сохраняющиеся здесь магнитофонные записи осуществлены в Апшеронском районе Баку и в самом городе Баку в 1955-2007 гг разными любителями мугама, 4) записи дастгяхов из фонда азербайджанского радио, осуществленные в 1950-х – 1990-х годах; 5) мугамы в исполнении великого тариста Курбана Примова, записанные на домашний магнитофон в середине 50-х годов прошлого века Машади Юсифом Эфендиевым, дедом автора настоящего исследования, 6) грампластинки, выпущенные звукозаписывающими фирмами Европы в начале XX века (1903–1914 гг), на которых запечатлены исполнения выдающихся азербайджанских певцов и инструменталистов второй половины XIX – начала XX веков, 7) грампластинки советского периода (1920–1990 гг) и компакт-диски конца XX и начала XXI веков.

В диссертации объектом исследования стали 13 самых крупных азербайджанских дастгяхов В имеющихся записях, во-первых, каждый из них звучит в среднем от 30 до 90 минут (хотя их можно исполнять в течение еще большего времени), а во-вторых, прослушано 20–30 вариантов каждого дастгяха в разных исполнениях В течение многих лет, внимательно изучая весь этот материал, автор опирался на свой исполнительский и аккомпаниаторский опыт, накопленный при совместных выступлениях с мастерами-певцами (в том числе выступления в 1971–1980 гг на сцене Азербайджанской государственной филармонии, 1980-х годах в Азгостелерадио и т.д.)

Научная новизна и теоретическая значимость работы. Данная работа по своему исследовательскому методу принципиально отличается от предыдущих научных работ в этой области

В последней четверти XX века явно усиливались попытки изучения структуры мугама и дастгяха. Для анализа формы и, в частности, для определения структурных единиц «распльвчатого», «аморфного» мугама применялись: а) европейские термины и понятия, хотя было очевидно, что они работают слабо и не отражают реальность даже на среднем уровне; б) дополнительные условные термины, но и это не особенно помогало, в) для выхода из ситуации частично стали использовать термины из средневековой музыкальной науки мусульманского Востока, то есть из музыковедческих трактатов. Это был трудоемкий, но применительно к конкретной задаче столь же ошибочный шаг, так как средневековые термины макамата у исполнителей бытуют и сегодня, но обозначаемые ими понятия изменились, что связано с устной природой макамого искусства. Нужен был другой подход при анализе структуры мугама, правильное понимание которого дало бы возможность прийти к адекватным результатам и в изучении строения дастгяха.

Нельзя было упускать из виду, что у азербайджанских мугаматистов была и есть *устная музыкальная теория* – целостное системное представление о мугамном искусстве, выраженное в многочисленных и подробно разработанных терминах и понятиях. К мугамной теории относятся, с одной стороны, исполнительские правила, законы многочисленных переходов из лада в лад, художественно-исполнительские нормы, а с другой – большой комплекс терминов и понятий, охватывающих все музыкально-эстетические явления мугамата (звукоряды ладов, ладки на грифе инструмента, регистры, октавы, разновидности певческих голосов, морфология музыкального инструмента и др.), в том числе и музыкальную форму. Эта устная теория в течение веков существовала рядом с книжной теорией, то есть с профессиональной музыковедческой наукой, но трудно сказать, насколько они соответствовали друг другу в разные времена.

В середине 1980-х годов после «разведывательного» разговора с автором настоящего исследования, профессор И. И. Земцовский высказал идею анализировать структуру мугама с помощью традиционной терминологии азербайджанских мугаматистов и предложил выполнить подобную работу. Под его же руководством были написаны и опубликованы объемные статьи «О морфологии мугама» (1989), «Бардашт (к проблеме строения дастгяха)» (1989) и др., заложившие основы данной работы.

Целый ряд вопросов и проблем, имеющих первостепенное значение в познании «секретов» дастгяхной формы, освещается в ней *впервые*:

1. Морфологические особенности мугама исследуются методом последовательного аналитического описания его типового строения с привлечением традиционной мугамной терминологии, изучением которой автор предварительно занимался в течение многих лет (§ 2 II главы). Впоследствии это дало возможность анализировать все мугамные и немугамные компоненты дастгяха с широким применением терминов и понятий традиционной мугамной теории.

2 В специальном разделе (§ 3 III главы) речь идет о традиционных понятиях октавности, регистров и о соответствующих терминах в мугамном искусстве. Правильное понимание этого вопроса имеет большое значение в анализе музыкальных форм различных жанров мугамного искусства, а также при анализе строения дастгяха в целом.

3 Отдельным предметом исследования становится мугамный раздел дастгяха под функциональным названием *маенин зили* – октавный раздел. Рассмотрение этого раздела можно считать продолжением параграфа о регистрах и октавах.

4 Подробному анализу подвергается небольшой вступительный мугамный раздел дастгяха – *бардашит*, который обычно оставался фактом простой констатации (§ 6 и § 9 III главы).

5 Специально рассматривается и заключительный мугамный раздел дастгяха – *дастгяхын аягы* (§ 10 III главы).

6 Объектом исследования становятся правила перехода из лада в лад в мугамном исполнительстве (§ 7 III главы).

7 На основе примеров из музыкальной практики рассматривается понятие *редифсазлыг* – то есть пути мастерства в изменении мугамного состава дастгяха (§ 7 III главы).

8 Подробно изучаются два родственных, но различных явления *мугамын гушеси* (мугамное гуше, § 2 II главы) и *дастгяхын гушеси* (дастгяхное гуше, § 8 III главы).

9 Исследуются чисто инструментальные мугамные образования программного характера, содержание которых отражается в их названиях. Они входят в состав дастгяха в качестве его разделов и имеют свое место и значение в мугамном цикле. Высказывается предположение о том, что подобные образцы возникли под влиянием инструментального музыкального фольклора (§ 11 III главы).

10 Объектом исследования становятся бифункциональные разновидности азербайджанских ренгов – *диринге*, *зерб* и *агырлама* – (§ 2 IV главы).

11 Обосновывается дифференцированный подход к термину и понятию «тесниф» в азербайджанской поэзии, ашыгском и мугамном искусствах, после этого *тесниф* исследуется как жанр мугамного искусства (§ 4 IV главы).

12 Объектом исследовательского внимания становится *арачалгы* – инструментальные вступления городских народных лирических песен и теснифов, показывается их связь с ренгами (§ 4 IV главы).

13. *Дибаче* рассматривается не просто как тесниф со сложной формой, но как самостоятельный жанр (§ 5 IV главы).

14. Форма *зерби мугама* изучается с применением традиционных терминов и понятий, связанных именно с этим жанром (§ 6 IV главы).

Научно-практическая значимость работы. Результаты исследования могут быть широко использованы при изучении других макаменных культур, в первую очередь, персидской, арабской и турецкой. Кроме того, всестороннее изучение

основной дастгяхной формы (в данной работе речь идет именно о ней) открывает дорогу будущим исследованиям усложненных и упрощенных дастгяхных форм, еще не попадавших в поле исследовательского внимания. Работа может быть использована также в средних и высших музыкальных учебных заведениях как основа лекционных и специальных курсов.

Апробация работы Исследование выполнялось и обсуждалось на секторе фольклора Российского института истории искусств. Основные положения диссертации изложены в 40 статьях, опубликованных в Санкт-Петербурге (Ленинграде), Москве, Нью-Йорке, Баку на русском, азербайджанском и английском языках. По теме и материалам диссертации сделаны научные доклады на конференциях в Санкт-Петербурге, Москве, Баку, Алма-Ате, прочитаны лекции в Стэнфордском и Нью-Йоркском университетах (США).

Структура работы Диссертация состоит из введения, пяти глав, заключения, примечаний, краткого словаря мугамных терминов, библиографии и нотного приложения.

Во **Введении** обосновывается актуальность темы исследования, определяются временные границы изучаемого периода в истории азербайджанского мугамного искусства, формулируются основные методологические принципы исследования.

Глава I. Взгляд на азербайджанское мугамное исполнительство и мугамоведение в XX веке.

§ 1 I главы. О состоянии мугамного исполнительства во второй половине XX века (начиная со второй половины 60-х годов). Если период второй половины XIX – первой половины XX вв в истории азербайджанского мугамного искусства знаменуется как время высочайшего подъема, то вторая половина XX века – время глубокого кризиса.

Со второй половины 60-х годов XX века в азербайджанском мугамном исполнительстве начали происходить изменения, сильно искажающее национальный облик мугамного искусства и грубо нарушающие его многовековые традиции. Прежде всего это выражалось в том, что певцы-мугаматисты начали подражать (на разных уровнях) персидской манере пения, тем самым искажая одновременно и азербайджанский, и персидский мугамно-певческий стиль.

К сожалению, первые шаги в этом разрушающем направлении делали молодые, талантливые певцы-ханенде, вышедшие из класса великого Сеида Шущинского и получившие хорошее мугамное образование, например, певец большого дарования Сабир Мирзоев, отчасти Ислам Рзаев (ныне народный артист Азербайджана) и др. Певческие низы ловко подхватили инициативу. Появились исполнители мугамов в турецком, арабском, индийском (!) стилях. Происходили искажающие изменения и в инструментальном мугаме. Очевидно, все это делалось ради «оригинальности», саморекламы Радио и особенно телевидение,

широко распространяя модную музыку (очевидно, из коммерческих соображений), поддерживали и усиливали подражательское течение и тем самым наносили сильные удары по классическим традициям мугамного искусства

Однако, протест музыкальной общественности и слушательской массы не заставил себя ждать. Против подражательства сначала выступили крупнейшие музыкальные деятели – композиторы А. Бадалбейли (в 1966 г.) и Ф. Амиров (в 1968 г.) В течение 1969-1977 гг республиканские газеты одна за другой стали обсуждать проблемы исполнительства в мугамном искусстве и вообще во всех сферах традиционной музыки Автор настоящей работы в 1970, 1971 и 1977 гг также участвовал в дискуссиях в печати. Однако, все упомянутые многочисленные выступления, полемические разговоры в прессе не могли остановить подражательскую деятельность доморощенных певцов Радио и телевидение, не принимая во внимание критику музыкальной общественности, создавали условия для выступления «новых»

К концу 70-х годов можно было думать, что классическое мугамное искусство в Азербайджане поставлено на колени и вряд ли когда-нибудь сумеет встать и оправиться. Оказалось, что на уничтожение многовекового мугамата для радио и, особенно, телевидения понадобилось всего лишь 10-15 лет

Именно в это время, в конце 70-х годов, появился молодой певец–мугаматист Алим Касимов (г р 1957, ныне народный артист, гастролирует по всему миру) и, сам того не подозревая, изменил ход событий в музыкальном мире Азербайджана Он строго придерживался классических традиций Его появление было взрывом в мугамном мире. Алима хотели слушать люди самых разных музыкальных ориентаций. Приход певца на арену фактически означал спасение азербайджанского дастгяха Наблюдая успехи молодого певца, видные мугаматисты старшего и среднего поколений, впавшие было в пессимизм, оживали, старались возвращать свои прежние позиции. С начала 80-х годов подражательское течение в азербайджанском мугаме постепенно слабело, «новые мугаматисты» изживали себя А в начале 90-х годов небосклоны мугама были почти очищены от «звезд» подражательства Молодые музыканты уже тянулись к настоящему дастгяхному исполнению.

60–70-е годы XX века были годами смуты, временами беспорядка в жизни азербайджанского мугамата Это и есть часть реальной истории данного искусства Не зная исполнительской проблемы мугамата того периода (а также последующих десятилетий), нельзя приступить к собиранию материала и его изучению, так как в подобном случае полученные выводы и построенные концепции будут неполноценными и ущербными

§ 2 I главы. Изучение азербайджанского мугамного искусства в XX веке. Здесь дается обзор мугамоведческих исследований в XX веке Коротко характеризуются основные работы, существующие в этой области

Проблемы азербайджанского мугамного искусства, начиная с 20-х годов XX века, ставятся в статьях и докладах Узеира Гаджибекова. Фундаментальным

музыкально-теоретическим трудом Гаджибекова является его монография «Основы азербайджанской народной музыки», написанная на русском языке и вышедшая из печати в 1945 году.

В 30-х годах XX века проблемами (в основном исполнительскими и отчасти историческими) мугама и дастгяха плотно занимается великий певец Бюль-Бюль. Его статьи и доклады содержат много интересных фактов, высказываний и размышлений.

В те же 30-е годы разные области азербайджанской традиционной музыки (включая музыкальные инструменты), в том числе и мугамное искусство, попадают в круг творческих интересов московских исследователей. В первую очередь нужно назвать здесь имена В. С. Виноградова, В. М. Беляева и В. М. Кривоносова. Труды этих ученых по сей день сохраняют свое научное значение.

После «Основ» (1945 г.) У. Гаджибекова вторым фундаментальным трудом в азербайджанском музыковедении явилась книга М. С. Исмаилова «Жанры азербайджанской народной музыки» (1960 г.). В дальнейшем полностью переключается на изучение ладовых основ азербайджанской традиционной музыки – музыкального фольклора, ашыгской музыки и мугамата.

Во второй половине XX века композитор и дирижер А. Бадалбейли, большой знаток мугамата и восточной литературы, часто выступает в периодической печати с содержательными статьями по проблемам мугамного искусства. Его «Толковый монографический музыкальный словарь» (1969 г.) является большим вкладом в мугамоведение. Другой композитор, Н. Мамедов, в 1970–1980-х годах также выступал с научно-исследовательскими статьями по мугаму.

В последней четверти XX века появляются диссертации по разным вопросам азербайджанского мугамного искусства о мугаме и дастгяхе (Садыкова В. Н., Джанизаде Т. М., Багирова С. Ю., Алиев А. Г., Мамедова Р. А., Зохранов Р. Ф., Махмудова Ш. Г., Мамедбеков Д. И., Имрани Р. Г., Кулиев А. Н.), о ритмике мугама и дастгяха (Бабаев Э. А., Халыгзаде Ф. Х.), о сравнительном изучении мугама и дастгяха с родственными макаммными искусствами (Юнусов Р. Ю.), о теснифе (Зохранов Р. Ф., Махмудова Дж. Э.), о ренге (Челебиев Ф. И.), о жанре шикесте (Кочарли И. Т.), об исполнителях мугама (Рахметов А. М., Абулгасымов Ф. А., Имрани Р. Г.), об инструментарии мугамного искусства (Абдулкасумов В. А., Новрузов М. М.), о влиянии мугама на композиторское творчество (Мамедова Р. А., Керимов М. П.); о средневековой азербайджанской музыкальной науке (Агаева С. Х.). В последние годы особенно заметны в этой области работы Г. Б. Шамилли.

В годы перестройки появилась книга французского музыковеда Ж. Дюринга (1986) об азербайджанском мугаме и гораздо позже, уже после распада СССР, книга американского исследователя И. Народицкой (2003).

В XX веке опубликованы нотные записи азербайджанских дастгяхов, осуществленные композиторами Т. Кулиевым, З. Багировым, Н. Мамедовым, а в XXI веке – исполнителем (кеманчистом) А. Асадуллаевым. Неопубликованными

остаются записи композиторов М Магомаева, С Рустамова, Ниязи, Ф Амирова, Э. Мансурова и тариста Ф. Челеби. Изданы фрагменты мугамных записей К Караева и В. Кривоносова.

Глава II. Мугам как основа дастгяха. Отмечается, что мугам является главным жанром мугамного искусства (мугамата). Мугамы выступают основными компонентами дастгяха, выстраиваясь в цикл, создают его основу. Поэтому всестороннее исследование самого дастгяха невозможно без изучения мугама

§ 1 II главы. Общие сведения о мугаме и инструментах мугамного искусства. Основной исполнительской версией мугама – жанра устно-профессиональной классической музыки – является вокально-инструментальная. В данном случае речь идет о вокальном мугаме, который поется в инструментальном сопровождении, где, безусловно, на первом плане стоит вокал

Мугамное пение (как бы у разных народов ни называлось оно в различные эпохи) уже более тринадцати веков живет и развивается в тесной взаимосвязи и взаимодействии с *арузом* – системой квантитативного стихосложения мусульманского Востока. И поэтому *без аруза нет мугамного вокала, а в свою очередь, без вокала нет мугама*. Поэтическими текстами мугама служат образцы азербайджанской классической лирической поэзии VII-XX веков, созданные в системе *аруз*, и в первую очередь, жанр *газель* – лирическое стихотворение любовного и любовно-философского содержания. Газель и мугам неразлучны и в структурном, ритмическом, и в содержательном отношениях, и их многовековые взаимосвязи заслуживают отдельного исследования

Существует также чисто инструментальная версия каждого мугама. Инструментальная мугамная традиция в Азербайджане очень высоко развита. Ее можно рассматривать как результат многовекового непрекращающегося состязания между мугаматистами-инструменталистами. Конечно, инструментальная версия мугама – в сравнении с вокальной – принадлежит к более позднему слою музыки. Инструменталисты, аккомпонируя певцам, в течение веков постепенно создавали собственно инструментальную ветвь мугамного искусства. Это привело в итоге к сосуществованию вокальной и инструментальной версий одного и того же мугама. Необходимо особо подчеркнуть, что инструменталиста без вокального мышления нельзя считать хорошим мугаматистом, каким бы виртуозом он ни был: не случайно инструменталист ценится обычно не только как солист, но – в не меньшей степени – и как аккомпаниатор. В игре грамотного инструменталиста всегда должен быть осязаем «вокал», и самая совершенная техника владения инструментом не должна этому мешать.

Вместе с тем нельзя отрицать, что формирование инструментальной разновидности мугама во многом связано с самим музыкальным инструментом, с процессом его исторического развития. Инструмент также оказывает влияние на вокальный мугам, и это неизбежно, поскольку ханенде всегда поет в

инструментальном сопровождении Между прочим, и уроки мугамного пения обычно ведутся под аккомпанемент тара или кеманчи, вследствие чего даже в случае одиночного пения ханенде словно «слышит» инструмент.

В параграфе приводятся также сведения о вокальном мугаме (без сопровождения). Сугубо вокальный мугам известен в обрядах ислама В религиозной трактовке он во многом отличается от мугама как жанра устно-профессиональной классической музыки Главной отличительной чертой подобного исполнения является то, что в нем строго запрещено использование таких форм мелизматике как *хырдалыг, зангуле, гайнатма* и др

Вокальный мугам исполняют также *дервиши* – странствующие мусульманские отшельники Их пение стилистически занимает среднее место между пением религиозным и пением устно-профессиональным, хотя оно и близко к последнему. Текстами дервишского пения служат, как правило, стихи религиозно-философского содержания, написанные поэтами-профессионалами в метрах аруза.

Исполнение вокального мугама часто встречается в азербайджанском материнском фольклоре в жанре *лайла* – колыбельное пение (наряду с собственно колыбельными песнями) Подобный мугам также является более упрощенным в сравнении с мугамом - жанром устно-профессиональной музыки и по той же причине – в нем также отсутствуют мелизмы, в результате чего в большей мере обнаруживает себя речитативность

Наконец, вокальный мугам имеет место в жанре *агы* – оплакивание умершего Жанр агы, как и жанр лайла, с одной стороны, обладает песенной формой с периодическим метроритмом медленного темпа, а с другой, вокальным мугамом, поющим с соответствующими обряду текстами, созданными силлабическим стихом. Мугам-агы в музыкально-стилистическом отношении очень близок к мугаму-лайла.

Особое значение имеет то обстоятельство, что все указанные разновидности вокального мугама находятся в постоянном взаимодействии с профессиональным мугамом

В настоящем параграфе приводятся также сведения об основных музыкальных инструментах мугамата Дастгях исполняется вокально-инструментальным трио, называемым *мугам учлюю* – букв. мугамное трио или просто *учлюк* – трио. В него входят *тар* – плекторный хордофон, на котором играет *тарчы* (букв тарист; он же *тарзен* – в том же значении; он же *тар чалан* – букв. играющий на таре), *кеманча* – смычковый хордофон, на котором играет *кеманчачы* (букв кеманчист, он же *кеманча чалан* – букв. играющий на кеманче) и *гавал* (второе название *дэф*) – односторонний рамный барабан, род бубна. На гавале играет *ханенде* – певец во время исполнения дополнительных компонентов дастгяха, то есть ренгов, теснифов и зерби мугамов. Кроме тара и кеманчи

исполнение мугама удачно получается на таких музыкальных инструментах как *уд, ганун, ней, балабан*, а также *джурэ саз* и *тютек*.

§ 2 II главы. О морфологии мугама. Понимание сущности мугама как живого, постоянно развивающегося музыкального организма становится возможным при изучении морфологических и синтаксических особенностей этого жанра. Исследуя морфологию мугама, мы постепенно обнаруживаем механизмы как мугамной импровизации, так и мугамного формообразования в целом.

Основной структурной единицей мугама является *гуше* (букв уголок), полное название которого является более содержательным – *мугамын гушеси* (букв гуше мугама). Гуше – законченное в структурном и смысловом отношении музыкальное построение. Мугам состоит примерно из пяти-семи и более гуше, каждое из которых может начинаться с любой ступени лада, но завершаться должно обязательно на главной опоре. Первое – вступительное гуше называется *мугамбаши* – букв. голова мугама, а последнее гуше – *аяг* – букв. нога, в значении «прийти к определенному месту, стоянке». Два мугама, имеющие общую ладовую основу и очень близкие в мелодическом отношении, могут отличаться друг от друга именно аягами; аяг – это своего рода опознавательный знак каждого мугама. Общая схема мугамной структуры выглядит следующим образом: *мугамбаши* + составные (серединные) гуше + *аяг*. В определенных исполнительских ситуациях количество составных гуше может сокращаться или увеличиваться; эти изменения ни в коей мере не касаются мугамбаши и аяга. Каждое гуше образуется из нескольких (примерно 2–5 и более) *джумле* (букв – предложение) – относительно законченных музыкальных построений.

Музыкальная ткань мугама создается из опеваний опорных ступеней лада окружающими ступенями. Рождаются маленькие попевки – короткие музыкальные обороты, каждый из них влечет за собой очередную попевку и, таким образом, они складываются во вполне законченную музыкальную мысль. Фактически такого рода попевки являются мугамными мотивами и в мугамной терминологии имеют свое название – *аваз*, букв – голос (*авазлар* – в мн. числе). *В зависимости от характера опевания ладовых опор, авазы могут быть относительно короткими или долгими*. Каждый аваз содержит в себе элементы законченности, первоначальной самостоятельности, и тем самым отделяется от других авазов, в результате чего между ними возникает момент раздела – цезура. Авазы внутри гуше складываются так, что на первом этапе они создают относительно законченную мысль – джумле. Продолжая складываться, они образуют тем самым очередные джумле, на последнем из которых начатая мысль получает завершение. Возникает гуше.

Если гуше образовано из двух джумле, то они находятся в вопросно-ответном соотношении, и второе джумле является ответным, завершающим. В мугамной практике это называется *суал – джаваб* (букв. ответ-вопрос). В составе гуше можно встретиться с иными соотношениями джумле. Например, возможны гуше, состоящие из трех вопросительных и одного ответного джумле. $(1+2+3)+4 =$ гуше,

или из четырех вопросительных и одного ответного джумле $(1+2+3+4) + 5 =$ гуше и т д Начиная со второго каждое джумле внутри гуше находится по отношению к предыдущему джумле в ответном, а последующему – в вопросном состоянии. Последнее джумле – это окончательный ответ, завершение на главном опорном тоне при участии кадансового оборота.

И авазы, и джумле, образующие гуше, связаны между собой по принципу «вопрос-ответ», и такая логика соединения музыкальных мыслей определяет развитие музыкальной ткани и внутреннее развитие мугама. Этим же принципом обусловлены здесь особенности импровизации. В данном случае важную роль играет и структура гуше, которая лишена периодичности.

В ходе изучения морфологических особенностей мугама с учетом традиционных терминов и понятий неожиданно обнаружили определенные параллели структурных принципов мугама и газели. Так, в частности, газель начинается и заканчивается особифункциональными бейтами, мугам – особифункциональными гуше. Рифма в газели в функциональном отношении по сути выполняет ту же роль, что и главная опора в мугаме.

Некоторые композиционные параллели видны в таблице

<i>Газель</i>	<i>Мугам</i>
Матла (первый бейт)	Магамбаши (первое гуше)
Бейт	Гуше
Бейт	Гуше
Бейт	Гуше
.	...
Магта (последний бейт)	Аяг (последнее гуше)

Разумеется, число бейтов в конкретной газели и число гуше в мугаме в конкретной исполнительской ситуации могут быть разными. Но это никак не влияет на положение матла и магта в газели, с одной стороны, и мугамбаши и аяга в мугаме – с другой.

Единственное отличие в структурах газели и мугама заключается в том, что каждый бейт газели состоит из двух равных единиц, то есть из двух мисра – стихов. А гуше мугама может состоять не только из двух, но и большего количества джумле. В то же время обращено внимание то, что общая рифма газели всегда появляется в конце второго стиха каждого бейта, что и означает его окончание, а главная опора мугама появляется в конце последнего (второго, третьего и т д) джумле каждого гуше, что также означает конец данного гуше. Подобная, на первый взгляд, скрытая (во всяком случае, незамеченная по сей день исследователями) аналогичность в структурах мугама и газели вряд ли является случайностью. Скорее это можно объяснить прямым влиянием классической

средневековой поэзии, созданной в системе аруза, на мугамное искусство вообще и газели на мугам в частности

ГЛАВА III. Основные компоненты дастгяха (мугамные разделы). Само строение дастгяха подсказывает пути его исследования, выдвигая на первый план изучение мугамных разделов

§ 1 III главы. Общие сведения о строении азербайджанского дастгяха. Дастгях – это циклическая композиция, которая на основе четко определенных законов включает в себя образцы практически всех жанров мугамного искусства 1 *Мугам* – вокально-инструментальное произведение со свободным метроритмом, допускающее импровизацию в рамках определенных правил Это главный жанр мугамного искусства. 2 *Тесниф* – вокально-инструментальный жанр песенно-романсного характера с регулярным метроритмом. 3. *Дибаче* – его можно считать особой разновидностью теснифа Но дибаче отличается от теснифа большим объемом, сложностью музыкальной формы и функцией. 4 *Ренг* – чисто инструментальный жанр с четко акцентированной метрикой 5 *Дерамед* – его можно считать особой разновидностью ренга Отличается от последнего большим размером, сложностью формы и функцией Тесниф, дибаче, ренг и дерамед исполняются в сопровождении ударного инструмента 6 *Зерби мугам* – вокально-инструментальный жанр, возникший из своеобразной взаимосвязи и взаимопроникновения мугама и ренга В зерби мугаме законченные мугамные и ренговые фрагменты чередуются друг с другом Свободнометрическая вокальная партия – мугам здесь исполняется в строгометрическом ударном сопровождении, размер которого соответствует размеру инструментальной партии – ренга Зерби мугам с начала до конца исполняется в сопровождении ударного инструмента

Образцы всех этих жанров определенным образом соединяются в такой монументальной вокально-инструментальной многочастной циклической композиции как *мугам дастгяхы*, то есть *мугамный дастгях* (или просто – *дастгях*) Все вышеперечисленные жанры могут бытовать и бытуют самостоятельно, вне дастгяха И тем не менее, их главное назначение – в дастгяхе, их главная функция – это участие в строении дастгяха. Жанр дастгях является вершиной азербайджанского мугамного искусства, и основными компонентами дастгяха, без которых его не может быть вообще, являются мугамы А в качестве дополнительных компонентов дастгяха выступают теснифы, дибаче, ренги, дерамеды и зерби мугамы.

Дастгях включает в себя несколько (обычно 5-10) разных, близких и одинаковых по своим ладовым основам, больших и малых по объему мугамов Каждый вокально-инструментальный мугам, входящий в состав дастгяха и участвующий в его формообразовании, становится *мугамным разделом* (или *частью*) соответствующего дастгяха и кроме своего жанрового обозначения (то есть мугам) и собственного названия (например, «Мухалиф», «Хиджаз» и т д)

получает третье – общефункциональное название *шобе* (букв отдел). Это название можно считать общефункциональным потому, что оно относится ко всем мугамам, входящим в состав дастгяха, и указывает на одну и ту же функцию. Таким образом в составе дастгяха мугам = шобе

Из всех шобе (независимо от их общего количества) дастгяха первое, второе и самое последнее имеют особое значение, так как они выполняют особую функцию в этой циклической композиции. *Без них не может идти речь о дастгяхе как об определенной музыкальной форме.* В связи со своими особыми функциями в составе дастгяха эти три мугамных раздела, кроме своего жанрового (мугам), собственного (например, «Норуз – ревенде», «Раст», «Гераи» и т.д.) и общефункционального (шобе) названий, получают еще одно – четвертое название. Первое шобе называется *бардашт*, второе *мае*, а последнее – *аяг*. Названия эти можно определить как особо функциональные потому, что каждое из них относится к конкретному мугаму – шобе и точно указывает на его место и функцию в строении мугамного цикла. *Для того, чтобы комплекс мугамов стал дастгяхом, требуется обязательное присутствие этих трех шобе*

Мае – основное, главное шобе дастгяха. Оно локализуется в самой низкой тональности – звуковысотном положении. Остальные мугамы, входящие в состав дастгяха в качестве шобе, строятся за мае по принципу «снизу вверх», то есть каждый из них занимает более высокую tessitura относительно предыдущего. *Бардашт* – небольшое начальное, вступительное шобе дастгяха, находящееся перед мае, и имеет ту же ладовую основу, что и мае, но звучит на октаву выше от него. *Аяг* представляет собой заключительный мугамный спуск от кульминационного шобе, которое имеет самую высокую тональную позицию, к мае. Аяг означает завершение дастгяха. Таким образом, мае утверждается как главное шобе дастгяха, с одной стороны, а все остальные шобе дастгяха остаются в окружении бардашта и аяга, с другой.

В азербайджанских дастгяхах имеет место шобе, обозначаемое названием *маенин зили* – букв, октава от мае, которое, как и вышеназванные особо функциональные шобе, требуют специального внимания.

В самом начале дастгяха (Д), то есть перед бардаштом исполняется дерамед (д-д). Его может заменять дибаче (д-б). Между мугамами (м), то есть между шобе (ш) дастгяха исполняются ренги (р). Первый ренг играется после мае (М), а последний ренг между предпоследним (предкульминационным) и последним (кульминационным) шобе дастгяха. Любой ренг можно заменять теснифом (т).

$$Д = \begin{matrix} \text{д-д} & + & \text{Б (ш)} & + & \text{М (ш)} & + & \text{р} & + & \text{м (ш)} & + & \text{р} & + & \text{м (ш)} & + \\ \text{(д-б)} & & & & \text{(т)} & & & & \text{(т)} & & & & \text{(т)} & \end{matrix}$$

$$\begin{matrix} \text{р} & + & \text{м (ш)} & + & \text{р} & + & \text{м (ш)} & + & \text{р} & + & \text{м (ш)} & + & \text{А} \\ \text{(т)} & & & & \text{(т)} & & & & \text{(т)} & & & & \end{matrix}$$

После аяга (А), который появляется вслед за кульминационным шобе и приводит к мае (М) – столице дастгяха, либо ничего не исполняется, либо исполняется тесниф, если этого желает певец Ренг играть нельзя. Об участии зерби мугама в строении дастгяха речь идет в 6-ом параграфе IV главы.

Определенное, детально продуманное следование одного за другим мугамов шобе, образующих мугамный цикл конкретного дастгяха, и вместе с ними дерамеда (или дибаче), ренгов и теснифов называется редиф. Каждый дастгях имеет свой редиф, то есть определенный мугамный и ренгово-теснифный состав. Отсюда понятие *дастгяхин редифи* – то есть редиф дастгяха. Однако, в обиходе под «редифом дастгяха» главным образом имеется в виду его мугамный состав, порядок следования шобе.

Общие сведения о строении азербайджанского дастгяха ориентируют нас в дальнейшем исследовании и дают возможность подробно рассматривать каждый отдельно взятый (но не оторванный от дастгяхного контекста) элемент этой монументальной композиции.

§ 2 III главы. О ладах азербайджанской традиционной музыки. Данный раздел работы в основном носит информативный характер и дает сведения о двух ладовых теориях, относящихся к основам азербайджанской традиционной музыки. Это теории У Гаджибекова и М. С. Исмаилова. В процессе исследования часто приходится к ним обращаться, и поэтому автор работы старался дать о них сжатую, но содержательную информацию.

Разрабатывая свою ладовую теорию, У. Гаджибеков принял в качестве первичной ладовой ячейки тетракорд и указал пять разновидностей тетракордов, отличающихся в структурном отношении: 1) $1 - 1 - 1/2$ основной, 2) $1 - 1/2 - 1$ побочный, 3) $1/2 - 1 - 1$ побочный, 4) $1/2 - 1 - 1/2$ уменьшенный, 5) $1/2 - 1^{1/2} - 1/2$ с увеличенной секундой. Для получения полного звукоряда лада азербайджанской традиционной музыки требуется соединение вышеперечисленных тетракордов. Гаджибеков указывает четыре их способа: 1 *цепное (или слитное) соединение* – последняя ступень нижнего тетракорда совпадает с первой ступенью верхнего, образуя интервал чистой примы, 2 *смежное (или раздельное) соединение* – последняя ступень нижнего и первая ступень верхнего тетракордов образуют интервал большой секунды, 3 *соединение посредством промежуточной ступени*, находящейся на расстоянии большой секунды от последней ступени нижнего тетракорда и малой секунды от первой ступени верхнего тетракорда, что образует интервал малой терции, 4 *соединение посредством промежуточной ступени*, которая находится на расстоянии целого тона как от последней ступени нижнего, так и от первой ступени верхнего тетракордов, что образует интервал большой терции.

Выявленные им лады У. Гаджибеков разделяет на основные и побочные. Лады, звукоряды которых образуются в результате соединения одинаковых тетракордов, он считает основными. Их семь: *раст, шур, сегях, шюштер, чаргах (первого вида), баяты-шираз, хумаюн*. Лады, звукоряды которых образуются от

соединения неодинаковых тетрахордов, – побочными *чаргах (второго вида), шахназ, сарендж.*

Гаджибеков также говорит о ладе *нава*. Автор настоящей работы на ладе *нава* останавливается довольно подробно, высказывая свои соображения о редко исполняемом мугаме «Нава» и его ладовой основе

Ладовая теория У Гаджибекова полностью изложена в его книге «Основы азербайджанской народной музыки» (Баку – 1945) и там же показаны правила сочинения музыки в азербайджанских ладах

Количество ступеней в ладах Гаджибекова разное По теории М С. Исмаилова лады азербайджанской традиционной музыки восьмиступенны, в рамках уменьшенной октавы Исследователь указывает 8 ладов: *раст, шур, сегях, забул, шиюштер, чаргах, баяты-шираз, хумаюн.*

При анализе музыкальных образцов автор диссертации опирается на ладовые теории У Гаджибекова и М С. Исмаилова. Однако он убежден, что исследования в этой области должны продолжаться, так как, во-первых, целый ряд ладов остались вне поля зрения ученых и, во-вторых, функциональность ладовых ступеней требует гораздо большего внимания

§ 3 III главы. О понятии октавности, регистрах и соответствующих терминах в азербайджанском мугамном искусстве. Прежде чем приступить к анализу структурных (как основных, так и дополнительных) компонентов дастьяха и их взаимоотношений, следует разобраться в традиционных терминах и понятиях об октавности и о регистрах у азербайджанских мугаматистов Без выяснения этого вопроса невозможно получить сколько-нибудь достоверные результаты в исследовании музыкальных форм жанров мугамного искусства и строении дастьяха в целом В мугамном искусстве регистры определяются относительно звукоряда тара, главного инструмента этого искусства Тар имеет почти трехоктавный диапазон от *до* малой октавы до *ля* (или *си бемоль*) второй октавы, что соответствует голосу ханенде и сложившимся строениям мугамных дастьяхов В этом же диапазоне в мугамном искусстве выделяются три регистра. *Бем* – нижний регистр, охватывает диапазон от *до* малой октавы до *до* первой октавы *Ре* и *ми бемоль* первой октавы примыкают к нижнему и среднему регистрам *Миянхана (Орта ер)* – средний регистр, располагается от *ре* (хотя *ми* является более характерным для этого регистра) до *ля* первой октавы *Си бемоль* лежит на границе между средним и верхним регистрами. *Зиль* – верхний регистр Начинается от *си бемоль* (или *си*) первой октавы и заканчивается на *ля* (или *си бемоль*) второй октавы

У мугаматистов бытуют и другие – производные от основных – регистровые термины и понятия, подробно рассмотренные в диссертации

Особого внимания заслуживают термины *бем* и *зиль* Во-первых, они употребляются во всех сферах азербайджанской музыки устной традиции, в широком смысле, означая вообще низкий или высокий звук или голос. Во-вторых, в мугамном искусстве они означают конкретные регистры Наконец, терминами

бем и *зиль* в мугамном искусстве обозначается еще и понятие октавности *Бем* – нижняя октава, то есть первая из любых двух рядом находящихся октав, *зиль* – верхняя октава, то есть, следующая октава Если попросить мугаматиста (инструменталиста или певца) еще раз исполнить только что произведенный звук, построение или целую мелодию в беме, он непременно их исполнит октавой ниже. И наоборот, если нужно мелодию (звук, построение) исполнять в зиле, ее переносят на октаву выше

Здесь подчеркивается очень важную деталь. Если термины бем и зиль обозначают регистры, за этим стоят совершенно определенные, неизменяемые, устойчивые явления, в частности, определенные части звукоряда тара, тембровые характеристики которых определены этими терминами. *Бем* – нижний регистр - охватывает малую октаву, *зиль* – верхний регистр - вторую октаву. (Средний же регистр миянхана, как было отмечено, первую) Когда же термины бем и зиль обозначают одну из рядом находящихся октав, то за ними уже стоят относительно устойчивые явления Например, если речь идет о малой и первой октавах, то здесь малая октава считается бемом – нижней октавой, а первая октава зилем – верхней октавой Таким образом понятия бем – нижний регистр и бем – нижняя октава, а также зиль – верхний регистр и зиль – верхняя октава не всегда высотно совпадают. Областью «несовпадения» является средний регистр – первая октава, так как она может оказаться в положении как верхней, так и нижней октавы Определяя нижнюю и верхнюю октавы, термины бем и зиль отталкиваются друг от друга, то есть они свое значение приобретают, прежде всего, относительно друг друга. всегда рядом с бемом – нижней октавой – находится зиль – верхняя октава, и наоборот

Кроме вышеуказанных в диссертации приводится множество производных терминов и выражений, связанных с терминами бем, зиль и миянхана, в частности, предложена своего рода классификация мугамов по их звуковысотному положению

§ 4 III главы. Мае – главное шобе дастгяха. *Мае* (букв основа) – он же мугам и шобе – главное шобе дастгяха. Хотя мае по счету является вторым (после бардашта) мугамным разделом дастгяха, но по сути имеет *первостепенное значение* для всей композиции Начиная собой дастгях, он локализуется в самом низком звуковысотном положении по отношению к другим шобе соответствующего дастгяха. За ним следуют все остальные шобе, каждый из которых занимает более высокую тесситуру относительно предыдущего Любой дастгях, начавшийся от мае, включает в себя каждый следующий мугам и развивается в восходящем направлении по всему диапазону тара, вплоть до последних звуков Таким образом, каждый дастгях имеет возможность использовать самые верхние границы звукоряда В большинстве случаев после каждого очередного шобе (особенно после тех шобе, которые близки к мае в высотном отношении) происходит возвращение – переход к мае, а затем исполняется следующее шобе И вообще возвращение к мае практически

возможно после любого шобе дастгяха. Однако это происходит не всегда, так как возвращение к мае нужно не во всех случаях, а иногда и вовсе не требуется (Это зависит, в первую очередь, от строения каждого дастгяха, но также и от его исполнительской трактовки) Вслед за последним кульминационным шобе происходит возвращение к мае, точнее к регистру и главной опоре мае, этим и завершается исполнение дастгяха Таким образом, вся композиция начинается с мае и там же завершается Мае можно назвать «столицей» дастгяха.

Дастгях получает название от своего мае Например, дастгях, в котором функцию главного шобе-мае выполняет мугам «Раст», получает название дастгях «Раст», что означает, дастгях «Раст»а, дастгях мугама «Раст», дастгях, берущий свое начало с мугама «Раст», дастгях, возглавляемый мугамом «Раст».

§ 5 III главы. Маенин зили (октавное шобе) Когда речь шла о шобе дастгяха, три из них – бардашт, мае и аяг были выделены как особо функциональные, остальные – как общефункциональные В составе дастгяхов имеется еще одно, заслуживающее специального внимания, шобе, которое не наделяется особой функцией в их строении, как составляющие вышеупомянутую триаду Однако оно отличается от остальных общефункциональных шобе своим особым ладотональным положением в цикле, *имеет ту же самую ладовую основу, что и мае, но звучит на октаву выше него* В этой связи оно, помимо своего собственного мугамного названия (например, «Арак», «Симаи-Шемс» и т.д.) и общефункционального обозначения (шобе), получает еще одно – отличительное название *маенин зили* – букв зиль от мае, октава от мае (далее – октавное шобе)

Октавное шобе, благодаря своей ладовой основе и кадансовым оборотам своего лада, обнаруживает мелодическую близость с мае Но это самостоятельный мугам со своими характерными гуше и со своим, присущим только ему, вступительным и заключительным построениями, то есть начальным (мугамбаши) и кадансовым (аяг) гуше. Таким являются, например, шобе «Арак» – в дастгяхе «Раст», шобе «Симан Шемс» - в дастгяхе «Шур», шобе «Мансурия» – в дастгяхе «Чаргях» и т.д. Октавное шобе – это одно из очередных шобе дастгяха, а каким оно является по счету в мугамном цикле – не имеет значения

В некоторых (но не во всех) дастгяхах роль октавного шобе выполняет октавный вариант самого мае. В процессе развития мугамного цикла по принципу «снизу вверх» мугам, выполняющий роль мае – главного шобе, после нескольких мугамных разделов (то есть шобе) еще раз появляется в цикле, на этот раз уже октавой выше и в несколько измененном виде В таком случае октавный вариант мугама сохраняет свое собственное название, но перед этим названием появляется термин «зиль» Например «Мае Нава» (главная опора [в дальнейшем г.о.] *соль* или *ре* малой октавы в зависимости от каданса) – «Зиль Нава» (г. о. *соль* или *ре* первой октавы); «Мае Забул» (г. о *ми* малой октавы) – «Зиль Забул» (г. о *ми* первой октавы), «Мае Бяты-Шираз» (г. о. *соль* малой октавы) – «Зиль Бяты Шираз» (г. о *соль* первой октавы), «Мае Бяты Гаджар» (г. о *си бемоль* малой

октавы) – «Зиль Баяты Гаджар» (г о *си* бемоль первой октавы) и т д Подобные наименования связаны с традиционным понятием октавности

Как правило, каждый мугам имеет свою единственную тональность, то есть *определенное звуковысотное положение главного опорного тона*, и у мугаматистов эта тональность называется *мугамын ери* – букв место мугама У музыкантов существует профессиональная поговорка *Хэр мугамын озь ери вар* – Каждый мугам имеет свое место

Кроме того, азербайджанскому мугамному искусству в общепринятом смысле слова чуждо понятие транспозиции, так как перенесенный в другую тональность (то есть со сменой звуковысотного положения) – в то числе и на октаву – мугам звучит уже по-другому В таком случае, в силу объективных причин он приобретает ряд индивидуальных свойств, связанных с неравномерной температурой тара, применением различных исполнительских штрихов, мелизматике, аппликатуры и аккордовых звучаний

Если говорить о вокальной стороне мугама с инструментальным сопровождением, то у ханенде, как и у инструменталистов, в разных регистрах есть разные возможности и способы опевания ладовых ступеней В беме и зиле ханенде также пользуются различными приемами пения и варьирования, разнообразными видами мелизматике В беме применяется *гезишме* (букв хождение, содержательно хождение по ладовым ступеням), а в зиле *зангуле* – сложная разновидность горловой техники, которая образуется в результате стремительного повторения короткой попевки, представляющей определенную ритмическую фигуру

В силу всего вышесказанного, понятие «транспозиция» в мугамном искусстве в строгом смысле себя не оправдывает Перенесенный в другую тональности мугам считается уже не тем же самым, каким он был в прежней тональности, но разновидностью, обязательно получающей отличительное название Существует, например, четыре разновидности мугама «Сегях», отличающиеся друг от друга по тональностям при общей ладовой основе «Харидж Сегях» (главная опора *си* малой октавы), «Орта Сегях» (г о *ми* первой октавы), «Етим Сегях» (г о *соль* первой октавы) и «Мирза Гусейн Сегях» (г о *ля* первой октавы) и т д

Шобе маенин зили – октавное шобе (октавная разновидность мае или другой мугам) не только и не просто обогащает дастях, но благодаря своему особому местонахождению в мугамном цикле становится необходимым и направляющим компонентом при анализе строения дастяха

В диссертации в конце параграфа приводится таблица «Октавные шобе азербайджанских дастяхов» (табл № 1)

§ 6 III главы. Бардашт – вступление к дастяху. Основная (строгая) форма. В дастяхе главному шобе – мае – предшествует небольшой мугамный раздел, который кроме своего собственного названия (например «Новруз – ревенде» в дастяхе «Раст») имеет и особую функциональное название *бардашт*

(букв. начало). Бардашт, как и маенин зили (октавное шобе) имеет ту же ладовую основу и кадансовые обороты, что и мае, но звучит на октаву выше. Но в отличие от маенин зили, он имеет небольшой объем, появляется в начале дастгяха и выполняет функцию вступления. Исполняясь перед мае, бардашт отражает в общих чертах ладоинтонационные особенности этого главного шобе. По своей мелодике он близок к мае, но при этом ни в коем случае не является его октавной копией.

В любом дастгяхе бардашт состоит из двух частей

1 Основная часть бардашта. Ее называют *бардаштын эсасы*, то есть основа бардашта. Она образуется из одного или двух гуше.

2. Дополнительная часть бардашта, которая соединяет основную часть бардашта с мае, то есть связка-спуск. Он берет свое начало с главной опоры (или же вокруг главной опоры) бардашта и завершается в нижней октаве, то есть в регистре и на главной опоре мае. Этот спуск называется *бардаштын аягы*, то есть аяг бардашта. После него начинается исполнение мае. *Бардашт = основа бардашта + аяг бардашта*

В музыковедении стало традиционным явно ошибочное мнение, будто бардашт может быть сугубо инструментальным. Между тем, бардашт любого дастгяха имеет вокально-инструментальную версию, более того, основной исполнительской версией бардашта является именно вокально-инструментальная. Все выдающиеся ханенде Азербайджана, с Джабара Карягды оглы (1861–1944) до Алима Касимова (1957 г.р.), прославились пением бардашта.

В бардаштах всех дастгяхов можно наблюдать два вида аяга.

1 Аяг, движущийся от бардашта к мае с остановками на опорных тонах. Это постепенный спуск.

2 Аяг секвенционный, прямой.

Оба вида аягов широко применяются как сазенде-инструменталистами, так и ханенде-певцами.

Бардашт, рассмотренный в данном параграфе, представляет собой основную, строгую форму бардашта. Однако в азербайджанском мугамном исполнительстве существует еще и широкое понимание бардашта, которое обусловливается изменением строгой бардаштной формы. Этот факт целесообразно рассматривать после знакомства с правилами перехода из лада в лад в мугамном искусстве.

В конце настоящего параграфа даны две таблицы «Бардашты азербайджанских дастгяхов» (табл. № 2) и сводная таблица «Октавные шобе и бардашты азербайджанских дастгяхов» (табл. № 3).

§7 III главы. Мугамы (общефункциональные шобе) с различными ладовыми основами в составе дастгяха. Было отмечено, что три из мугамных разделов дастгяха – бардашт, мае и аяг, наделены особой функцией. Основной же мугамный корпус – «тело» дастгяха – составляют общефункциональные (то есть не отличающиеся особыми функциями) шобе, имеющие различные

ладотональные основы В настоящем параграфе рассматриваются порядок их следования и правила соединения друг с другом в составе дастгяха

Сначала речь идет о тех мугамах-шобе, которые имеют ту же ладовую основу, что и мае – главное шобе дастгяха. В каждом дастгяхе есть, как минимум, два шобе, имеющие общую ладовую основу с мае Это бардашт и маенин зили (октавное шобе) Но звучат они оба октавой выше

Мугамы, особенно крупные, имеющие единую ладовую и тональную (звуковысотную) основу с мае в составе дастгяха иногда могут оказаться рядом с ним, точнее за ним Но это бывает нечасто. В таком случае мугам, появляющихся за мае, охватывает более высокие ступени лада Например в дастгяхе «Махур-хинди» главное шобе «Махур» и следующее за ним шобе «Ушшак» имеют одинаковую ладотональную основу и оба представляют собой крупные мугамы. Но второй из них, «Ушшак», занимает более высокие зоны звукоряда

Существуют и другие расположения мугамов – шобе в составе дастгяха, имеющих общую ладовую основу с мае Мае и эти общезункциональные шобе могут находиться друг от друга:

а) на расстоянии кварты; например, шобе «Мае Шур» (главная опора *соль* малой окт.) и следующее за ним шобе «Шур Шахназ» (г о до I окт) в дастгяхе «Шур».

б) на расстоянии квинты; примерами могут служить шобе «Мае Чаргях» (г о до I окт.) и одно из очередных шобе «Хасар» (г.о *соль* I окт.) в дастгяхе «Чаргях». На таком же расстоянии друг от друга находятся шобе «Мае Харидж Сегях» (г о си малой окт.) и одно из очередных шобе «Маненди- Хасар» (г.о *фа диэз* I окт.) в дастгяхе «Харидж Сегях» Квинтовое шобе, как и октавное шобе, появляется не сразу после мае, а после нескольких мугамных разделов (шобе) в процессе исполнения дастгяха

Итак, шобе, имеющее общую ладовую основу с мае, могут находиться 1) рядом с ним, 2) на расстоянии кварты, 3) квинты и 4) октавы от него Кроме этих шобе в составе дастгяха очень значительное и важное место занимают мугамы с самыми различными ладовыми основами. В диссертации они названы *ладотонально контрастными шобе* (далее ЛТКШ)

Все мугамы-шобе дастгяха, и те, которые имеют общую ладовую основу с мае, и ЛТКШ, начиная с мае, следуют одно за другим, как было отмечено, по принципу «снизу вверх», занимая все более высокую tessitura и при этом соединяются друг с другом по определенным законам Под «соединением» имеется в виду переход (по-азерб. *кечид*) от одного мугама к другому, еще точнее – из ладотональности одного мугама в ладотональность другого. Благодаря кечидам-переходам мугамы в составе дастгяха соединяются друг с другом по строгим правилам, в результате дастгях получает сложную, но монолитную форму В мугамном искусстве существует большой свод кечидов-переходов У мугаматистов это называется *мугамдан мугама кечмек гайдалары* (букв правила перехода из мугама в мугам). Здесь есть многочисленные правила и запреты – своего рода теоретические

законы, являющие собой результат многовековой мугамной практики В диссертации им уделено особое внимание.

В составе дастгяха между шобе возможны следующие связи

1 Почти после всех шобе дастгяха можно осуществить непосредственный, прямой переход к мае. В некоторых же случаях приходится пользоваться двойным, точнее, двухэтапным переходом. сначала осуществляется переход в определенное шобе, а потом из него в мае Подобные отношения возникают между мае и каким-либо другим шобе дастгяха, в основном, тогда, когда последнее в мугамном цикле находится далеко от мае

2. Возможен непосредственный переход из одного рядом находящегося ЛТКШ в другое

3. Невозможен непосредственный переход из одного рядом находящегося ЛТКШ в другое В таком случае пользуются двойным переходом: сначала осуществляется переход в мае, а из мае в нужное ЛТКШ

Каждый мугаматист, будь он инструменталист или певец, должен в совершенстве владеть правилами перехода-кечида Кроме обязательного минимума этих правил, мастера исполнители сами ищут и находят новые пути перехода из одного ЛТКШ в другое, которые постепенно распространяются среди мугаматистов и, в конечном итоге, вливаются в свод правил перехода

Далее в диссертации предлагается систематизация основных видов кечидов-переходов, существующих в мугамном исполнительстве, с подробной их характеристикой. Разнообразные приемы кечидов-переходов вырабатывались многовековой исполнительской практикой (в качестве иллюстрации приводятся 60 нотных примеров), их роль в историческом формировании дастгяха очень велика, так как дастгяхная форма невозможна без смены ладотональностей.

§ 8 III главы. Даcтгяхное гуше. При описании гуше мугама (в ориг. *мугамын гушеси*) было показано, что форма мугама образуется из последования гуше по схеме. мугамбаши – составные гуше – аяг. Однако в азербайджанском мугамном искусстве кроме понятия *мугамын гушеси* есть еще и понятие *дастгяхын гушеси* – букв гуше даcтгяха или даcтгяхное гуше Даcтгяхные гуше не входят в структуру какого-либо мугама, носят самостоятельный характер и обязательно имеют собственные названия Они включаются в мугамный цикл даcтгяха как небольшой раздел, то есть такие гуше имеют уже не внутримугамное, а внутрیداcтгяхное значение Даcтгяхные гуше могут находиться в самых разных участках мугамного цикла и иметь ту или иную ладовую основу Они могут находиться:

1) в беме (нижнем регистре) рядом с мае, то есть появляться после мае в той же ладотональности, например, гуше «Дехри» в даcтгяхе «Раст», гуше «Исфahanек» в даcтгяхе «Баяты – Шираз» и т.д.

2) в среднем регистре – мянхане, например, гуше «Еди Хасар» в даcтгяхе «Чаргях», гуше «Хаверан», «Муджри» в даcтгяхе «Раст» и т д

3) в зиле, кульминационной зоне дастгяха; например, гуше «Ракь – Хорасани» в дастгяхе «Раст», гуше «Гябри» в дастгяхе «Шур» и т д

Во всех этих случаях появление дастгяхного гуше имеет определенное музыкально-практическое и музыкально-эстетическое значение

В одних случаях дастгяхное гуше, появляясь перед каким-либо крупным шобе дастгяха в той же или близкой ладотональности, мелодически предвывает его, готовит слушателя к восприятию этого шобе. Например, гуше «Исфаханек» в дастгяхе «Баяты – Шираз», исполняясь перед шобе «Баяты – Исфахан», незаметно направляет слушателя к слушанию данного шобе, так как они близки в мелодическом отношении. Таковую же функцию выполняет гуше «Еди Хасар» перед шобе «Хасар» в дастгяхе «Чаргях» и гуше «Муджри» перед шобе «Арак» и т д

В других случаях можно говорить об особом виде дастгяхных гуше, получивших среди старейших мугаматистов название *икибашлы гуше* – букв двуглавое, двухконечное гуше Подобные гуше дают возможность для осущестления самых разнообразных связей-переходов, включения «чужих» мугамов в композицию дастгяха и т п (Эти варианты подробно рассматриваются в диссертации)

Дастгяхные гуше в строении мугамного цикла имеют такое же важное значение, как и шобе В обеспечении внутридастгяхной связанности разнохарактерных в ладотональном и музыкально-психологическом отношениях мугамных разделов и в создании монолитности дастгяха они играют свою, предназначенную им роль.

§ 9 III главы. Бардашт – вступление к дастгяху. Нарушение основной (строгой) формы. В 6-ом параграфе данной главы речь шла об основной (строгой) форме бардашта. В азербайджанской мугамной практике существует еще и более широкое понимание бардашта, суть которого заключается в разнообразных изменениях вышеописанной основной бардаштной формы Эти изменения можно назвать «традиционными нарушениями» или же дозволенными отступлениями. Они следующие:

1. Генишлендирилмиш бардашт – букв расширенный бардашт В данном случае речь идет о расширении основы бардашта, которое происходит за счет увеличения количества гуше. В таком случае бардашта в строгом смысле нет, по сути, мае дастгяха своеобразно, с некоторыми (неизбежными) изменениями дублируется на октаву выше в сжатом виде Потом следует спуск к мае, затем начинается само мае и дастгях развивается в нужном порядке Если вокально-инструментальное исполнение собственно бардашта занимает 2–3 минуты, то расширенный бардашт исполняется в течении 5–15 минут. Расширенным бардаштом больше пользуются ханенде, имеющие высокий голос, для того, что бы взять в руки традиционную публику, слушателей-знатоков, привлечь к себе внимание.

2 *Бардашты узгадан гѣтюрмек (башиламаз)* – букв. взять (начать) бардашт издалека Для образования подобного бардашта сначала исполняется одно или два гуше из ЛТКШ, локализующегося в зиле – верхнем регистре. После этого осуществляется кечид-переход в ладотональность бардашта Этим завершается первая стадия бардашта *взятого издалека* – с верхнего регистра. Вторая же стадия представляет собой появление основы бардашта со строгой формой и его аяга Исполнение таких двухфазовых бардаштов представляет собой один из способов расширения бардашта как в инструментальной, так и в вокально-инструментальной версиях Современные мугаматисты им пользуются не часто.

3. *Бем бардашт* – букв. низкий бардашт. Такое название означает, что перед мае дастгяха исполняется не собственно бардашт, а вместо него мугам, точнее 2–3 гуше из мугама с другой ладовой основой (ЛТКШ), занимающие нижние границы нижнего регистра

4. *Бардаштын кичилдилмеси* – букв. уменьшение бардашта В инструментальном исполнении дастгяха в связи с исполнительской ситуацией основа бардашта сильно сокращается, «упоминается» чисто символически. В таком случае аяг (спуск) бардашта получается больше по объему, то есть продолжительности, чем его основа

5 *Гезишме иле бардашт элемек* – букв. делать бардашт с помощью гезишме-хождения или *гезишме бардашт* – бардашт хождения, то есть импровизированный бардашт. Все мугамы и дастгяхы на грифе тара локализируются так, что главному опорному тону любого мугама-шобе, в том числе и главной опоре бардашта соответствует какая-либо открытая струна, звучащая на октаву или на две октавы ниже (эти соответствия получаются с помощью разных строев открытых струн) Открытая струна, часто озвучиваясь, дает исполняемому мугаму звуковую полноту, насыщенность. Она в какой-то степени выполняет роль бурдона. Но это не просто непрерывно тянущийся звук, а звук активно меняющийся по долготе и участвующий в образовании разнообразных мелодических фигур Мугаматисты-инструменталисты, пользуясь соответствующим опорному тону бардашта звуком, открытой струной, осуществляет гезишме-хождение (род импровизации, импровизация по звукоряду, «хождение по линии») по звукоряду бардашта, в результате чего получается своеобразное инструментальное построение, заменяющее основу бардашта

Все вышеуказанные виды бардаштов, отклоняющиеся от основной – строгой – формы, прочно входят в мугамную практику и являются не только «дозволенными нарушениями», но даже желательными и нужными приемами в определенных исполнительских ситуациях Кроме того, существуют чисто инструментальные бардашты с программным содержанием (рассматриваются в одиннадцатом параграфе настоящей главы) и замена бардашта зерби мугамом (шестой параграф четвертой главы).

§ 10 III главы. Аяг – завершающий элемент дастгяхной формы. В процессе построения мугамов-шобе по принципу «снизу вверх» в конце цикла

появляется кульминационное шобе, имеющее самую высокую ладотональную позицию По местонахождению в цикле его называют *овдж* – букв поднятый на самый высокий уровень звук или мелодия Оно называется также *дастгяхын зили* – то есть зиль дастгяха или образно *дастгяхын зирвеси* – вершина дастгяха. На овдже мугамный цикл находит свое завершение в том смысле, что он перестает дальше развиваться, но дастгях в целом еще не завершен После овджа появляется *мугамный спуск*, имеющий собственное название, который приводит от овджа к мае, от кульминационного шобе к начальному, от зилиа к бему, от верхнего регистра к нижнему. Этот спуск, кроме своего собственного мугамного названия (например, «Гарай» в дастгяхе «Раст», «Нишиби-фараз» в дастгяхе «Шур», «Маглуб» в дастгяхе «Чаргах» и т д). получает еще и особое функциональное название – *дастгяхын аягы*, то есть аяг дастгяха – букв нога дастгяха или просто *аяг* – букв. нога Процесс осуществления данного спуска, то есть исполнение аяга называется *аяг вермек* – букв давать ногу, или же *аяг элемек* – букв делать ногу, в значении приходить к определенному месту, стоянке, дойти до места назначения и остановиться.

В предыдущих параграфах были рассмотрены два мугамных явления, обозначаемые термином аяг. аяг – последнее, завершающее гуше мугама и аяг – дополнительная, вспомогательная часть бардашта, спуск, приводящий от основной части бардашта к мае, от верхней октавы к нижней, от зилиа к бему Третьим музыкальным явлением, обозначаемым этим термином, оказывается аяг дастгяха Аяг дастгяха соединяет овдж с мае, иными словами, связывает конец дастгяха с его началом. Аяг есть возвращение к центру, «столице» дастгяха

Аяг дастгяха такой же мугамный спуск, как и аяг бардашта. И первый, и второй приводят к мае Если перед аягом бардашта стоит основа бардашта, небольшой мугам, состоящий из одного или двух гуше, то перед аягом дастгяха стоит кульминационное шобе – овдж. Если аяг бардашта – небольшого вступительного мугамного раздела – приводит к мае для того, чтобы мугамный цикл стал развиваться, начиная именно с мае, «снизу вверх», то аяг дастгяха, появляясь после кульминационного шобе, приводит к мае для того, чтобы исполнение дастгяха завершилось на этом главном шобе

Аяг дастгяха – неотъемлемый компонент дастгяха, он обеспечивает целостность и совершенство музыкальной формы этой многочастной циклической композиции Но аяг не имеет не только полную мугамную форму, как другие шобе дастгяха, он даже не обладает формой гуше (хотя по законченности музыкальной мысли подобен гуше). Это всего лишь мугамный спуск, и он не может исполняться отдельно, вне дастгяха Однако, благодаря своей значимости в строении дастгяха аяг, как бардашт и мае, имеет статус особо функционального шобе. Не случайно аяг каждого дастгяха, как и мугамы – шобе, входящие в цикл, имеет свое собственное мугамное название. Некоторые дастгяхы имеют два, даже три аяга, мелодически отличающиеся друг от друга Конечно, инструменталист или певец в конкретном исполнительском акте пользуется только одним из них по

своему выбору. Например, дастгях «Забул» имеет три разных аяга. «Гаран», «Ашиги-гюш» и «Еди-Хасар»

В конце настоящего параграфа приводятся две таблицы. № 4 – «Аягы азербайджанских дастгяхов»; № 5 (сводная) – «Октавные шобе, бардашты и аягы азербайджанских дастгяхов».

§ 11 Глава III. Инструментальные программные гуше в строении дастгяха. Одним из мугамных компонентов дастгяха являются чисто инструментальные программные гуше (ИПГ) под собственными названиями, в которых отражается их содержание Например, «Балу-кябутэр» (букв крылья голубя), «Зенги-шютюр» (букв колокольчики верблюда) и т.д. В изучении этого явления автор выдвигает следующие исследовательские установки: 1 Каждое ИПГ нужно рассматривать в контексте дастгяха, так как оно имеет свое конкретное место в строении дастгяха и на этом месте находится не случайно. В отрыве от дастгяха сущность ИПГ нельзя понять до конца 2 ИПГ надо изучать в контексте азербайджанской народной инструментальной программной музыки (НИПМ) вообще. Иначе невозможно выяснить причину их возникновения в мугамном искусстве 3 Инструментальное программное гуше обязательно нужно исследовать с применением системно-этнофонического метода (термин и метод И В Мациевского) В данном случае речь идет о параллельном изучении музыки и музыкального инструмента, на котором она исполняется

ИПГ, безусловно, возникли в результате влияния азербайджанского инструментального фольклора и, в частности, НИПМ на мугамат. Однако, учитывая полную неизученность азербайджанской НИПМ, автор посчитал необходимым дать в диссертации ее общую характеристику на основе собранного им материала во время многочисленных экспедиций (идею и основные принципы изучения НИПМ в 1980 году автору предложил профессор И В. Мациевский)

Програмность в различных мугамных гуше воплощается различными исполнительско-выразительными способами: *ритмоподражание* (применяется широко), *звукоподражание* (его арена в мугамном исполнительстве довольно ограничена, так как в мугамате не может идти речь о звукоподражании вне лада; оно осуществляется с помощью исполнительских штрихов, а также звонких струн тара, так называемых *зенг симлер*, и носит довольно условный характер), *тембровый и динамический контраст* (осуществляется за счет сопоставления регистров). За некоторыми ИПГ стоят легенда или предание, раскрывающие их программность

В композиции дастгяха ИПГ могут занимать следующие места

1 Входить в структуру какого-либо мугама-шобе в качестве *гуше* Например, «Рахшин гезиши» (хождение Рахша Рахш – конь богатыря Рустама, героя «Шахнаме» персидского поэта Абулькасима Фирдоуси, X–XI вв.) в мугаме «Раст» – главном шобе одноименного дастгяха, «Балу – кябутэр» (крылья голубя), «Мисри» (название меча эпического героя Кероглу), «Гыратын ериши» (хождение

Гырата Гырат – конь Кероглу) в мугаме «Чаргях» – главном шобе одноименного дастгяха, «Лейли и Меджнун» (главные персонажи одноименной поэмы азербайджанского поэта Низами Гянджеви, XII в) в мугаме «Баяты – Шираз» и др

2 Выполнять функцию *аяга бардашита*, то есть спуска от бардашта к мае Например, «Кероглунун джанги» (бой Кероглу) в дастгяхе «Чаргях», «Гыратын тулланышы» (прыжок Гырата) и «Рахи – Шабдиз» (дорога Шабдиза, Шабдиз – конь правителя Сасанидского Ирана Хосрова Первиза, героя «Шахнаме» Фирдоуси и «Хосров и Ширин» Низами 590–628 гг) в дастгяхе «Махур-хинди»

3 Исполнять функцию *аяги дастгяха*, то есть спуска от кульминационного шобе к мае Например, «Зенги-шютюр» (колокольчики верблюда) в дастгяхах «Махур-хинди» и «Дюгях»

ИПГ в мугамном искусстве занимают небольшое место Однако их существование в составе целого ряда крупных дастгяхов придает им статус структурного элемента дастгяха, без учета которого анализ дастгяха не может быть полноценным

Подробное аналитическое описание основных мугамных компонентов дастгяха (Д) [бардашт (Б), мае (М), шобе (ш), маенин зили (МЗ), овдж (О), аяг (А)] дает возможность представить следующую его схему

$$Д = Б + М + ш + ш + ш + МЗ + ш + ш + О + А$$

Глава IV. Дополнительные компоненты дастгяха (немугамные разделы). Дополнительными компонентами дастгяха являются его немугамные составляющие ренги, дерамеды, теснифы, дибаче Эти жанровые образцы могут все без исключения существовать и существуют самостоятельно – вне дастгяха, но главное их назначение – быть в дастгяхе В их музыкальных формах отражаются формы мугама и дастгяха В силу подобных явлений ренг, дерамед, тесниф и дибаче должны рассматриваться именно в связи с мугамом и дастгяхом В состав дастгяха в качестве дополнительного компонента входят также образцы жанра зерби-мугама, хотя они в большинстве случаев исполняются самостоятельно – вне дастгяха Ладомелодические основы и строения зерби мугамов тоже неразрывно связаны с мугамно-дастгяхной системой и должны быть исследованы в связи с ней

§ 1 IV главы. Ренг и его функциональные особенности в составе дастгяха. *Ренг* – чисто инструментальный жанр мугамного искусства Ренги представляют собой законченные по форме и содержанию инструментальные пьесы, обладают строго периодической метроритмикой и исполняются в сопровождении ударного инструмента

Ренги сочиняются музыкантами для мугамов, то есть каждый ренг относится к определенному мугаму (иными словами, к определенному шобе дастгяха), имеет с ним общую ладотональность и исполняется вслед за своим мугамом В этой связи существует характерное выражение *мугамын ренги* – ренг мугама

Например, «Раст мугамынын ренги» – ренг мугама «Раст» и т.д. В том же значении коротко говорят «Раст ренги» – ренг «Раст»а и т.д. В настоящей работе мы пишем не ренг «Раст»а, а ренг «Раст», не ренг «Шур»а, а ренг «Шур» и т.д. Для каждого мугама существует множество ренгов. Поэтому такое название, как ренг «Раст» (или ренг «Раст»а), относится к любому отдельно взятому ренгу этого мугама, и оно не в состоянии указывать на определенный образец. По этой причине всегда приходится напоминать мелодию ренга, о котором идет речь. В отличие от азербайджанских народных инструментальных танцевальных мелодий ренги не имеют собственного названия.

Ладомелодические особенности и кадансовые обороты мугама ярко и своеобразно отражаются в его ренгах. Создается ощущение, что ренг от как бы безудержной, безграничной, свободной, вечно текущей мелодии мугама берет самые ее характерные отрывки и эти отрывки под диктовку четко акцентированного метроритма в ренге приводятся в порядок, как бы конкретизируются, превращаются в построения, имеющие четко «зримую» структуру. Встречаются двухдольные (2/4), трехдольные (3/4, реже 3/8), четырехдольные (4/4) и шестидольные (6/8, редко 6/4) ренги. Наблюдаются ренговые темпы от *Andante* до *Allegro* и реже *Vivo*. Такие темпы как *Adagio*, *Largo* и *Presto* при исполнении ренгов не применяются, так как ренги связаны с мугамами и должны соответствовать психологическому настроению мугама.

Мелодия ренга отражает ладомелодические особенности своего мугама или еще одного-двух других мугамов из того же дастгяха. Например, какой-нибудь ренг мугама «Чаргях» может отражать кроме самого «Чаргях»а, еще и мугамы-шобе «Бесте-Нигяр» и «Мухалиф». Подобные ренги уже выходят за границы своего жанра и вплотную подходят к границам жанра *дерамед*.

Определяя место ренгов в строении дастгяха, обычно говорят «Ренги играют между шобе дастгяха». Подобное определение получает в диссертации уточнение. I Любой ренг, оказавшийся между двух мугамов-шобе дастгяха, относится к первому из них. Во время исполнения дастгяха после каждого мугамашобе играет только один из его ренгов по выбору тариста – ведущего в мугамном трио. Однако при выборе он учитывает физическое и психологическое состояние певца – ханенде, его исполнительскую манеру, реакцию слушательской аудитории и т.д. Первый ренг играет после *мае*. Это его ренг. И дальше после каждого шобе появляется свой ренг. II Ренги не играют а) между бардаштом и *мае*, б) между кульминационным шобе (*овдж*) и аягом дастгяха, в) в конце дастгяха, то есть после аяга дастгяха.

Ренги, вкливающиеся между шобе дастгяха, сначала их как бы разъединяют, а потом снова соединяют, но уже через себя. Таким образом усложняется и обогатывается композиция дастгяха в целом.

§ 2 IV главы. Бифункциональные разновидности азербайджанских ренгов. Ренги в своем развитии всегда были взаимосвязаны как с мугамами, так и с песенными и танцевальными жанрами азербайджанской народной музыки. Это

стало причиной возникновения нескольких жанровых разновидностей ренгов, которые мы классифицируем следующим образом 1) собственно *ренг*, 2) *дерамед*, 3) *ренг зерби мугама*, 4) *диринге*, 5) *зерб*, 6) *агырлама*. Соответственно термин «ренг» представлен двумя значениями в широком смысле слова под ренгом понимается жанр со всеми его разновидностями, в узком смысле – собственно ренги

Собственно ренги, дерамеды и ренги зерби мугамов возникли и развивались в связи с мугамами и дастгяхами и безусловно представляют собой жанры мугамного искусства. А диринге, зерби и агырлама исполняются и в составе дастгяха в качестве ренга, и вне его – как танцевальные мелодии. Их можно определить как *бифункциональные*. Сравнительный анализ разных пластов азербайджанской традиционной музыки позволяет увидеть в мелодиях этого типа результат взаимодействия мугамного искусства с народной инструментальной музыкой – в частности ренгов с жанром *оюн хавасы* (букв танцевальная мелодия). Такие бифункциональные жанры азербайджанской традиционной инструментальной музыки как *диринге*, *зерб* и *агырлама* являются как бы мостом между мугамным искусством и народной инструментальной музыкой.

Диринге. Термином «диринге» в традиционной музыке в широком смысле обозначаются легкие и оживленные мелодии в шестидольном размере. Данный термин предназначен, главным образом, для инструментальной музыки, но иногда он применяется и для характеристики народных песен, исполняющихся в том же темпе и ритме. Таким образом, понятие диринге в широком смысле бытует не только среди профессиональных музыкантов мугаматистов, ашыгов, зурначей, но и в народной традиции. В мугамной исполнительской практике термин диринге имеет более конкретное значение: а) диринге как особый тип мугамных ренгов в шестидольном размере, имеющих легкий характер и исполняемых также в качестве танцевальных мелодий, б) как определенный тип танцевальных мелодий в шестидольном размере, которые пригодны для исполнения в качестве ренга в составе дастгяха.

Ассоциируя в себе черты двух жанров азербайджанской традиционной музыки, диринге в зависимости от своей функции при исполнении имеет два названия: а) подобно ренгам название, связанное с мугамом, если оно играет как ренг, например, ренг «Ушшаг», ренг «Сегях» и т.п., б) подобно танцевальным мелодиям собственное название, если оно исполняется как танцевальная мелодия, например, «Азербайджан кызы» – азербайджанка, «Бахтевери» – от женского имени (букв счастливая).

Диринге, сопровождающие танцы, более свободны в звуковысотном и темповом отношениях. Музыка диринге играет режиссирующую роль в танце. В составе дастгяха, в качестве ренга, диринге в определенном смысле теряет свою свободу. Исполнительская трактовка диринге полностью зависит здесь от мугама. Когда диринге исполняется как танцевальная мелодия, тогда носит более «легкий» характер, а в дастгяхе под воздействием мугама оно становится более

«серьезным» и играется относительно медленнее. Диринге в дастгях звучит именно в той тональности (звуковысотности), что и мугам-шобе, к которому оно относится.

Зерби. Определенная часть азербайджанских танцевальных мелодий обладает двухдольным или четырехдольным размером и носит торжественный характер. Примером может служить музыка военно-героических танцевальных жанров *джанги* (боевая), *гахраманы* (героическая) и музыка первых частей двухчастных и трехчастных *яллы* (хороводная).

Некоторые танцевальные мелодии такого типа по эмоциональному колориту и выразительным средствам (особенно тщательным обыгрыванием опорных ступеней лада) очень близки к мугамам и ренгам мугамов. Поэтому они исполняются еще и в качестве ренгов мугаматистами-инструменталистами. С другой стороны, наблюдается также использование двух и четырехдольных маршеобразных ренгов несложной формы в качестве танцевальных мелодий. Мугаматисты старшего поколения такие маршеобразные мелодии называют «зерб» (удар). В целом же в народной музыкальной практике этому термину придается и другое, более широкое значение: зербом могут именоваться ренги, танцевальные мелодии и даже народные песни торжественного, маршевого характера.

В данном случае мы пользуемся этим термином в узком его значении – применительно к тем маршеобразным мелодиям, которые могут исполняться и как танцевальный наигрыш, и как ренг, выполняя в каждом из этих случаев соответствующую функцию Зерби, исполняясь в составе дастгяха в соответствии с характером мугама, звучат относительно мягче, менее маршеобразно, чем в исполнении ансамбля зурначей при сопровождении танца. В связи со своей бифункциональностью каждый зерб имеет два названия. Первое из них – собственное название – применяется в тех случаях, когда он играется как танцевальная мелодия (например, «Гачаг Неби» - Неби повстанец «Джанги» - боевая и пр.) Второе – общее, связанное с мугамом название, используется, когда зерби играют как ренги (например, ренг «Махур-хинди», ренг «Арак» и пр.)

Агырлама. Часть азербайджанской народной инструментальной танцевальной музыки составляют мелодии в трехдольном размере. Эти мелодии подразделяются следующими образом. а) танцевальные мелодии жизнерадостного характера в умеренном, иногда среднем темпе. Обычно они сопровождают женские танцы, б) танцевальные мелодии, исполняемые в умеренном темпе и имеющие серьезный, несколько торжественный характер. В сопровождении подобных мелодий танцуют обычно пожилые мужчины.

Танцевальные мелодии в среднем и, особенно, умеренном темпе и трехдольном размере звучат очень ясно и отчетливо. С одной стороны, это придает им сходство с песенными мелодиями (во время танца музыка как бы разговаривает с танцем), с другой стороны, соотношение характера метроритма с мелодическим рисунком (а именно, способ преподнесения ладовых опор)

сближает эти мелодии с мугамным мелосом. Поэтому в большинстве случаев такие мелодии используются в качестве ренгов при исполнении дастгяхов. И наоборот, среди трехдольных ренгов, обладающих умеренным темпом, встречаются образцы, которые являются очень подходящими для сопровождения танца, и часто выполняют эту функцию.

Подобные бифункциональные мелодии и обозначаются обобщающим термином *агырлами* - букв медленная мелодия (агыр – медленный). С другой стороны, все умеренные мелодии, независимо от их жанровой принадлежности, определяются народными музыкантами тем же термином *арыглама*. Разумеется, и трехдольные ренги с умеренным темпом, исполняющиеся еще и как танцевальная мелодия, тоже попадают под это определение. Отгалкиваясь от самой народной танцевальной и музыкальной традиции в узком смысле термином *агырлами* мы обозначаем те трехдольные инструментальные мелодии, которые исполняются в умеренном или среднем темпе, являются подходящими для исполнения как в качестве танцевальной мелодии, так и в качестве ренга. Образцами агырлама могут служить известные танцевальные мелодии «Тураджы» – ренг «Баяты-Гаджар», «Годжа Кероглу» – ренг «Земин-хара» и т. д.

Бифункциональные разновидности ренгов в строении дастгяха занимают те же места, что и собственно ренги.

§ 3 IV главы. Дерамед и его место в строении дастгяха. *Дерамеды* – инструментальные пьесы со строго организованным метроритмом, являются структурным компонентом азербайджанского дастгяха. Дерамед отличается от ренга двумя признаками: функцией и музыкальной формой. Форма здесь, как и в ренгах, непосредственно связана с функцией, то есть первая обуславливается последней. Если ренг звучит между шобе дастгяха, то дерамед исполняется в его начале. В отличие от ренга дерамед относится не к одному определенному шобе, а ко всему дастгяху и выполняет функцию вступления к дастгяху. Отсюда и его второе (кроме жанрового обозначения), более общее название – *мукаддима* (букв вступление). Являясь своеобразной увертюрой к дастгяху, дерамед получает свое название от него. Например, дерамед дастгяха «Нава» называется «Нава дерамеди», то есть дерамед «Нава», дерамед дастгяха «Чаргях» называется «Чаргях дерамеди», то есть дерамед «Чаргях» и т. д. Бытует множество дерамедов к одному и тому же дастгяху. Но во время исполнения дастгяха играет только один из них. Тарист выбирает тот дерамед, который наиболее соответствует определенной коммуникативной ситуации.

Дерамеды, как и ренги, исполняются также вне дастгяха, то есть самостоятельно, для слушания. Автор выделяет и рассматривает в диссертации три разновидности дерамедов.

Беюк дерамед – букв большой дерамед (дерамед первого вида) по «объему» значительно превышает ренг. Если каждый ренг отражает ладоинтонационное содержание того мугама - шобе, вслед за которым он исполняется, или же ладоинтонационные особенности не только предшествующего, но и одного (реже

двух) из последующих мугамов - шобе дастяха, то в беюк дерамеде воплощаются основные черты мелодического содержания нескольких (от трех до шести и больше) мугамов - шобе, включенных в дастях. Они преимущественно оттеняют более крупные, значительные шобе дастяха, начиная с мае, которые играют основную роль в формировании композиции, хотя небольшие шобе дерамед может оттенять тоже. В тех дерамедах, где шобе соответствующего дастяха отражаются более или менее «аккуратно», отражаются они в большинстве случаев именно в том порядке, в котором эти шобе следуют одно за другим в дастяхе.

Таким образом, беюк дерамед в лаконичной форме и в рамках четкого метроритма дает общее представление о ладомелодическом каркасе дастяха, в музыкально-психологическом плане он настроивает слушателя на восприятие композиции в целом. Иными словами, эта своеобразная увертюра относится не к одному мугаму – шобе, а к дастяху в целом, и по этой же причине свое название получает от соответствующего дастяха. Беюк дерамеды обычно имеют несколько торжественный, величавый характер, исполняются в неторопливом темпе. Они обладают внутренней сдержанностью, имеют размеры 2/4, 4/4, 3/4 и играют неторопливо.

Орта (букв средний) *дерамед* или *юнгюль* (букв легкий) *дерамед* (дерамед второго вида) получает свои названия в сравнении с беюк дерамедом и считается легким или средним относительно беюк (большого) дерамеда. Характерной особенностью орта (юнгюль) дерамедов является то, что они в большинстве случаев строятся в ладу главного шобе дастяха – мае, на котором основывается дерамед с диапазоном 1,5–2 октавы. В течение всего дерамеда не допускается никакой альтерации, и тем самым не находит отражения ни один из ладотонально контрастных шобе дастяха. В этих дерамедах обычно отражаются мае и те шобе дастяха, которые имеют ту же ладотональную основу, что и мае. Поэтому они как бы пропитаны духом мае.

Основной причиной появления орта дерамедов является, по мнению автора, концертная деятельность мугаматистов, начавшаяся с последней четверти XIX века. Концертно-сценическая жизнь требовала недолгого исполнения дастяхов (тогда в специальных музыкальных меджлисах-собраниях каждый дастях звучал в течение 2-3 часов и более). Поэтому, с одной стороны, беюк дерамеды игрались с сокращениями (а это не всегда приятно для самого музыканта, да и знатокам есть повод покритиковать), с другой стороны, возникали среднеобъемные дерамеды, то есть, юнгюль дерамеды. Они также, как и беюк дерамеды, обладают двух-, четырех- и трехдольными размерами и играют неторопливо.

Кичик или *бала* (букв малый) *дерамед* в отличие от беюк (большого) дерамеда не отражает ладоинтонационные особенности нескольких шобе дастяха, тем самым не соответствует понятию о дерамеде, и является значительно более кратким. По этой причине он получает указанные жанровые названия. Кичик (бала) дерамед – это особый вид дерамеда, формообразование которого связано с бардаштом. Он начинается в регистре бардашта и постепенно движется

к регистру мае На высотном уровне мае могут появиться одно или два небольшие законченные построения, но не всегда Затем появляется подъем в виде восходящей секвенции или гаммообразного хода, который приводит к регистру и главной опоре бардашта, где и завершается дерамед Последние один или два мотива кичик дерамеда исполняются в замедленном темпе, и завершается подобная композиция ферматой на ладовой опоре бардашта Вслед за дерамедом звучит бардашт

Кичик дерамеды по музыкальной форме более близки к ренгам, нежели к дерамедам Однако эта своеобразная разновидность дерамеда возникла в связи с вокально-инструментальным исполнением бардашта и рассчитана на тех ханенде, которые начинают петь дастгях непосредственно с бардашта После любого дерамеда с любой формой ханенде может начать свое исполнение с бардашта Однако безупречность, своего рода интеллигентность исполнения требует в этом случае специального соответствующего дерамеда – дерамеда, приводящего к бардашту Кичик дерамеды исполняются в основном в живом, игровом темпе Большинство из них имеет шестидольный (6/8) размер Но встречаются также кичик дерамеды, исполняющиеся в умеренном темпе

§ 4 IV главы. Тесниф и его функциональные особенности в составе дастгяха. *Тесниф* представляет собой вокально-инструментальное произведение песенно-романсового характера с четким метроритмом Слова теснифов берутся по традиции из средневековой классической и современной лирико-философской поэзии, основанной на квантитивном стихе – аруз (аруд) В XX веке, особенно во второй его половине, используются так же тексты из ашыгской поэзии (силлабический стих) и фольклора (силлабический стих) Кроме того, теснифы создаются путем сочинения слов на известные ренги и инструментальные танцевальные мелодии В этих случаях их тексты получаются, главным образом, в виде свободного стиха

Среди азербайджанских мугаматистов термин тесниф применяется в широком и узком смыслах В широком смысле тесниф – это любая народная лирическая песня, которая входит в репертуар ханенде Народную песню теснифом могут называть также в широком круге мугамных слушателей Тесниф в узком, точнее, строгом смысле обозначает жанр мугамного искусства, то есть собственно тесниф Теснифы имеют общие с ренгами музыкальные формы, связанные со структурой мугама и строением дастгяха, а также общие функции и местоположение (с некоторыми исключениями) в составе дастгяха Поэтому их нужно рассматривать параллельно и сравнительно

Каждый тесниф, как и ренг, относится к одному мугаму, то есть к определенному шобе дастгяха, имеет общую с этим мугамом ладотональность и поется вслед за ним Отсюда и выражение *мугамын теснифи* – тесниф мугама, например, «Нава» мугамынын теснифи – тесниф мугама «Нава» или же коротко «Нава» теснифи – тесниф «Нава», «Шур» теснифи – тесниф «Шур» и т д

Тесниф, подобно ренгу, ярко отражает ладоинтонационное содержание и кадансовые обороты своего мугама, которые весьма своеобразно в нем обобщаются в условиях строго организованного метроритма. Часто бывает так, что тесниф, как и ренг, относясь к одному мугаму-шобе, отражает в то же время ладоинтонационные особенности одного из последующих (в большинстве случаев следующего, очередного) шобе дастгяха с обязательным возвращением в конце к регистру и главной опоре первого шобе, к которому он относится. Каждый мугам имеет свои многочисленные теснифы, обладающие разнообразными мелодическими, метроритмическими и темповыми особенностями. Поэтому такие названия как тесниф «Раст» (т. е. тесниф «Раста»), тесниф «Шур», тесниф «Шахназ» и т. д., не указывают на конкретный тесниф. Что касается поэтических текстов, то и они не всегда могут быть указателем конкретного теснифа, так как нередко на одно и то же стихотворение могут существовать несколько разных теснифов, в том числе и теснифов одного и того же мугама. Поэтому определителем конкретного теснифа может быть только его мелодия.

Место теснифа в составе дастгяха то же, что и место ренга. Тесниф как и ренг, в дастгяхе исполняется вслед за своим мугамом. После этого следует очередное шобе дастгяха и, таким образом, тесниф, подобно ренгу, оказывается между двумя шобе. Тесниф не исполняется: а) между бардаштом и мае, б) между кульминационным шобе (овджем) и аягом дастгяха. Есть одна единственная разница в функциях ренга и теснифа в составе дастгяха: если в конце дастгяха (после его аяга) ренг играть нельзя, то тесниф петь можно. Это зависит от желания ханенде.

Между шобе дастгяха можно исполнять только ренги (так бывает часто) или только теснифы (так бывает значительно реже). Преобладает тот исполнительский вариант, когда между какими-то шобе исполняются ренги, а между какими-то – теснифы. Если во время исполнения дастгяха нужный для шобе ренг выбирается таристом согласно его желанию и исполнительской ситуации, то тесниф выбирает ханенде. В определенных исполнительских ситуациях между двумя шобе дастгяха играется ренг, и сразу после ренга ханенде начинает петь тесниф. Он имеет на это право. Обратная последовательность запрещается.

Исполнение теснифа между шобе-мугамами дастгяха создает метроритмический контраст (свободный метроритм мугама и строго организованный метроритм теснифа). Это положительно влияет на психологическое состояние слушателя, «обновляет» его слух. Тесниф, как и ренг, исполняясь между шобе дастгяха, обогащает эту крупную вокально-инструментальную композицию и по форме, и ритмомелодически.

Если инструменталиста, знающего много ренгов и мастерски их исполняющего, называют *ренгбаз* (т. е. любитель ренга, понимающий толк в ренге), то ханенде, знающего множество разнообразных теснифов и исполняющего их с особым вкусом, называют *теснифхан* (т. е. мастер, большой мастер теснифа).

§ 5 IV главы. Дибаче и его место в строении дастгяха. *Дибаче* – самостоятельный жанр, отличающийся от теснифа сложной формой, местом и функцией в строении дастгяха. При этом его можно считать более развитой по форме разновидностью теснифа.

Если тесниф одного мугама – шобе отражает ладоинтонационные особенности не одного или двух, но трех и более шобе дастгяха, с обязательным возвращением в конце к регистру и главной опоре первого шобе, то он получают жанровое название *дибаче*. Дибаче в дастгяхе имеет ту же функцию, что и дерамед, то есть оно исполняется только в начале дастгяха в качестве *мукаддима* – вступления. Дибаче, как и дерамед, относится к дастгяху в целом и носит связанное с ним название. Например, «Шур» дастгяхынын дибачеси», то есть дибаче дастгяха «Шур». Это полное название и им пользуются редко. Обычно говорят «Шур» дибачеси – букв дибаче «Шур», а, при этом подразумевают дибаче дастгяха «Шур», но не мугама «Шур» (мугам «Шур» является мае – главным шобе одноименного дастгяха).

В дибаче, как и в беюк дерамеде, ладоинтонационно отражается примерно от трех до пяти-шести шобе дастгяха, к которому оно относится. Дибаче, как и беюк дерамед, не обязан отражать все шобе дастгяха. В разных дибаче это отражение происходит по-разному. В диссертации приводится дибаче, в котором отражаются ладоинтонационные особенности шести шобе дастгяха «Чаргях»: «Мае Чаргях», «Бесте Нигяр», «Хасар», «Мухалиф», «Мансурия», «Маглуб» (ая). Тут не отражен бардашт. В другом же дибаче може быть отражен бардашт, но не отражен, скажем, шобе «Хасар» и т.д.

Как ренг и тесниф могут заменить друг друга между шобе дастгяха, так и дерамед и дибаче могут заменять друг друга в начале дастгяха. Это опять-таки связано с желанием ханенде. Если он хочет исполнить дибаче в начале дастгяха, то дерамед уже не играется. Вслед за дибаче, как и вслед за дерамедом, звучит бардашт.

В настоящем параграфе рассматриваются также пути взаимоотношений дополнительных копонентов дастгяха.

I *Взаимоотношения ренга и теснифа* 1) какому-либо ренгу сочиняются слова, и он исполняется как тесниф, 2) мелодия теснифа, благодаря своей «инструментальности» (в первую очередь, малому количеству или полному отсутствию в ней глиссандо) играется как ренг.

II. *Взаимоотношения дерамеда и дибаче* 1) известному дерамеду сочиняются слова, в результате получается дибаче, 2) мелодия дибаче исполняется без слов, как дерамед.

III. *Взаимоотношения ренга и дерамеда* к ренгу сочиняются дополнительные фрагменты, и он превращается в дерамед. Обратный процесс, то есть исполнение дерамеда в сильно сокращенном виде, как ренг, почти, не наблюдается.

IV. *Взаимоотношение теснифа и дибаче*: тесниф расширяется так, что отражает ладоинтонационные особенности трех и более шобе дастгяха, и превращается в дибаче. Обратных случаев не наблюдается

§ 6 IV главы. *Зерби мугам как компонент дастгяха. Зерби мугам* – вокально-инструментальный жанр азербайджанского мугамного искусства, возник и сформировался в результате своеобразного взаимопроникновения ренга и мугама. Инструментальная партия зерби мугама представляет собой определенный крупный ренг с рефренной структурой, который в большинстве случаев начинается с эпизода, а не с рефрена. Рефрен (А) в начале как бы сокращается. (-А) BACADA. Этот ренг разделяется на фрагменты по принципу BA – CA – DA. , и каждый раз между фрагментами поется одно мугамное гуше. BA + гуше + CA + гуше + DA + гуше. Исполнение зерби мугама начинается с инструментальной ренговой партии (эпизод и рефрен) и заканчивается вокальной партией – мугамным гуше.

Когда тарист и кеманчист начинают играть строгометрическую инструментальную (ренговую) партию зерби мугама, ханенде выступает как инструменталист и вместе с ними играет на гавале – ударном инструменте согласно метроритму ренга. А когда он начинает петь свободнометрическое мугамное гуше, все равно не прекращает игру на гавале, отражающую акцентированный метроритм ренга. Это сложный исполнительский прием. Зерби мугам с начала до конца исполняется в непрерывном сопровождении ударного инструмента. Отсюда и его жанровое название: *зербли мугам* – букв. мугам с зербом – ударом. В мугамоведческой литературе широко распространена иранизированная форма этого названия как *зерби мугам*, хотя в персидской музыке такой жанр отсутствует. Мы тоже сохраняем эту форму, так как она по-русски произносится легче.

Таким образом, в зерби мугаме наблюдаются два принципа взаимоотношений ренга и мугама: а) законченные ренговые построения (парчи) чередуются с законченными мугамными построениями (гуше), то есть инструментальные ренговые парчи окружают вокальные мугамные гуше, б) при пении вокальной партии зерби мугама на его свободный метроритм накладывается четкий метроритм ренга, т. е. мугам, не теряя свой «волнистый» ритм, поется в сопровождении строго организованного ритма ренга. В зерби мугаме исполнительские принципы ренга и мугама как бы скрещиваются, от первого остается ударное сопровождение, от второго – пение.

Разделы зерби мугама имеют свои традиционные названия: первый – начальный ренговый эпизод (В) – *мукаддима* – вступление или *он чалгы* – передняя игра или же *габаг чалгы* – в том же значении, а также *гириш* – вход, вступление; остальные ренговые эпизоды (С, D ..) *арачалгы* – букв. игра в промежутке, интерлюдия; ренговый рефрен (А) – *баиш чалгы* – главная игра, основная мелодия; мугамные эпизоды – *гуше*.

Большинство зерби мугамов имеют ту же ладовую основу, что и мае определенных дастгяхов, но звучат октавой выше. Они локализируются или на границе среднего и верхнего регистров, или же полностью в верхнем регистре. Преобладает последний случай. Для их исполнения требуется высокий голос и совершенная техника.

Зерби мугамы могут исполняться как в составе дастгяха, так и самостоятельно. Они имеют свои теснифы, но петь их или не петь – зависит от желания ханенде.

Что касается места зерби мугама в составе дастгяха, то зерби мугам может 1) заменять октавное шобе (маенин зили) дастгяха, 2) исполняться вслед за октавным шобе дастгяха, 3) исполняться в самом начале дастгяха вместо бардашта. При этом дерамед и дибаче сокращаются; 4) исполняться в качестве кульминационного шобе (овдж) дастгяха, 5) исполняться за кульминационным шобе дастгяха (в той же ладотональности) 6) После аяга дастгяха (т. е. спуска к мае) зерби мугам не исполняется 7) Иногда по желанию ханенде в дастгях могут входить два зерби мугама в вышеуказанных местах композиции 8) Теснифами зерби мугама ханенде пользуются тогда, когда зерби мугам исполняется самостоятельно, вне дастгяха, хотя их также можно вводить в состав дастгяха, как правило, после зерби мугама. Все указанные способы вхождения зерби мугама в состав дастгяха усложняют его строение, приносят в композицию разнообразие, делают ее предельно насыщенной.

В диссертации характеризуются 17 зерби мугамов, дается их обобщающая схема и впервые приводится нотная запись зерби мугама «Хуззал» – одного из самых типичных образцов жанра. На основе реальных фактов показывается, что своеобразный жанр зерби мугама в азербайджанском мугамате появился под прямым влиянием ашыгского искусства.

После знакомства с дополнительными – немугамными компонентами дастгяха, их местом и функциями в композиции наиболее полную схему дастгяха можем представить следующим образом [дастгях (Д), дерамед (д-д), дибаче (д-б), бардашт (Б), мае (М), шобе (ш), ренг (р), тесниф (т), маенин зили (МЗ), овдж (О), аяг (А)].

$$\begin{aligned}
 Д = & \begin{array}{ccccccc}
 \text{д-д} + & \text{Б} + & [\text{М} + \text{р}] & + [\text{ш} + \text{р}] & + [\text{ш} + \text{р}] & + [\text{ш} + \text{р}] & \\
 (\text{д-б}) & & (\text{т}) & (\text{т}) & (\text{т}) & (\text{т}) & \\
 & & & & & & \\
 & + [\text{МЗ} + \text{р}] & + [\text{ш} + \text{р}] + & [\text{ш} + \text{р}] & + \text{О} + \text{А} & & \\
 & (\text{т}) & (\text{т}) & (\text{т}) & & &
 \end{array}
 \end{aligned}$$

Глава V. CODA. Это небольшая глава состоит из двух параграфов и носит характер приложения к основному тексту диссертации.

§ 1. Ренг дастгяхы – многочастная циклическая композиция инструментальных танцевальных мелодий. Здесь внимание привлекается к

понятию «дастгях» в разных сферах азербайджанской традиционной культуры *чай дастгяхы* – чайный дастгях, *халы дасти* – даст (комплект) ковров. Подробно речь идет о *регс дастгяхы* (букв. танцевальный дастгях) – многочастной циклической композиции инструментальных танцевальных мелодий, строение которой сравнивается со строением *мугам дастгяхы* – мугамного дастгяха. Все это показывает, что мугамный дастгях в азербайджанской традиционной культуре явление не единственное в своем роде, а дастгяхный тип мышления имеет в ней глубокие корни.

§ 2. О проблемах использования традиционных терминов в мугамоведении. Рассматриваются многочисленные случаи неправильного применения таких ключевых, наиболее употребляемых терминов мугамного искусства как *мугам, дастгях, шобе, мае* в современном музыковедении. Приводятся примеры из научной литературы.

В **Заключении** отмечается, что в азербайджанском мугамном искусстве существуют более сложные и более простые дастгяхные формы в сравнении с основной дастгяхной формой. Предложена классификация этих форм и намечены перспективы их изучения. Кроме того, тщательный морфологический анализ азербайджанского дастгяха, выполненный в диссертации, дает возможность для сравнительного изучения родственных музыкальных явлений Ближнего Востока.

Жанровая система азербайджанского мугамного искусства, как и «каждая жанровая система – не только итог длительного исторического развития, но и *генетически взаимосвязанный комплекс*» (И. И. Земцовский). Единство жанровой системы азербайджанского мугамного искусства находит свое выражение в виде дастгяха, морфологическому изучению которого посвящена настоящая диссертация.

Публикации по теме диссертации в специальных изданиях, рекомендованных ВАК

1. *Челеби Ф И* О проблемах использования традиционных терминов в мугамоведении // Музыкаведение. М, 2006. № 2. С. 23–26
2. *Челебиев Ф И* Об исполнительских версиях мугама // Известия Российского государственного педагогического университета им А.И. Герцена Общественные и гуманитарные науки (философия, языкознание, литературоведение, культурология, искусствоведение, экономика, право, история, социология). – СПб, 2007. № 8 (34) С 102–108
3. *Челеби Ф И* Морфологическое сопоставление мугама и газели // Музыкаведение. М., 2007. № 3. С. 23–26
4. *Челебиев Ф И* О понятии октавности, регистрах и соответствующих терминах в азербайджанском мугамном искусстве // Известия РГПУ им А И Герцена Общественные и гуманитарные науки (философия, история, культурология, языкознание, литературоведение, право). – СПб, 2008. № 11 (72) С 75–85
5. *Челебиев Ф И* О трех сентенциях, связанных с историей исполнительства на таре // Музыкаведение М, 2008 № 7. С. 56–59.
6. *Челебиев Ф И* О программности в азербайджанской народной инструментальной музыки // Известия РГПУ им А. И Герцена СПб, 2009. № 106. С 160–165.
7. *Челебиев Ф И* Регс дастягях – многочастная циклическая композиция инструментальных танцевальных мелодий // Музыкаведение. М, 2009 № 7 С 44–47.

Публикации в других изданиях

1. *Челебиев Ф И* Художник, связанный с народом (о фольклористической деятельности азербайджанского композитора Сулеймана Алескерова) // «Гобустан» (искусствоведческий альманах) – Баку, 1983 № 4 (60) С 55–57 (на азерб.яз)
2. *Челябиев Ф И* Мугам «Нава», его ладовые особенности и структура дастягях «Нава» (к проблеме развития ладовой теории Узеира Гаджибекова) // Тезисы докладов межреспубликанской студенческой научной конференции «Узеир Гаджибеков – основоположник современной профессиональной музыки» (к 100-летию со дня рождения) С 16 по 19 мая 1985 г АГК им. Уз Гаджибекова – Баку, 1985. С. 12–13
3. *Челебиев Ф И* Инструмент и ладообразование (к вопросу нотации азербайджанских ренгов) // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР. Инструмент–исполнитель–музыка Сб научных трудов / Сост. и отв ред И В Мацневский. ЛГИТМиК им НК Черкасова – Л., 1986. С. 52–55.

- 4 *Челебиев Ф И* Программные инструментальные отделы в азербайджанском мугамном дастгяхе // Фольклор: проблемы сохранения, изучения и пропаганды. Всесоюзная научно- практическая конференция 25–28 апреля 1988 г. Тезисы в двух частях Ч 2 ГМПИ им Гнесиных – М, 1988 С. 391–392.
5. *Челебиев Ф И* Бардашт (К проблеме строения дастгяха) // Традиции и перспективы изучения музыкального фольклора народов СССР. Сб. статей / Ред -сост. Э. Е. Алексеев, Л. И. Левин ВНИИИ – М, 1989 С 159–180
- 6 *Челебиев Ф И* О морфологии мугама. // Народная музыка: история и типология. Памяти профессора Е. В. Гиппиуса (1903–1985). Сб научных трудов / Ред -сост. И И. Земцовский. ЛГИТМиК им Н.К. Черкасова – Л, 1989 С 135–156
- 7 *Челябиев Ф И* О разновидностях азербайджанских ренгов // Социальные аспекты формирования и развития древней и средневековой художественной культуры Азербайджана. Материалы республиканской научно-практической конференции 15–16 мая 1990 года. Посвящается годовщине (28 мая) Азербайджанской демократической республики. АГК им Уз Гаджибекова – Баку, 1990 С. 96–98.
- 8 *Челебиев Ф И* Азербайджанские дерамеды // «Элм вэ хаят» («Наука и жизнь») – Баку, 1991 №3. С 27–28. (на азерб. яз.)
9. *Челябиев Ф И* Тесниф – термин, понятие, жанр // Материалы конференций «Проблемы развития музыкальной культуры стран Ближнего и Среднего Востока» (Пятая всесоюзная студенческая конференция 29–31 октября 1990 г.), «Опыт исторического развития музыкальной культуры в Советском Азербайджане (20–21 декабря 1990г.). Посвящается 70-летию образования Азгосконсерватории АГК им Уз Гаджибекова – Баку, 1991. С. 64–69.
- 10 *Челебиев Ф И* Зерби мугам – азербайджанское рондо // Исторические взаимосвязи музыкальных культур. Сб. научных трудов / Сост Т В. Брославская СПбГК им Н.А. Римского- Корсакова – СПб, 1992 С 74–102
- 11 *Челеби Ф И* Инструментальные мелодии «Кероглу» // Вопросы инструментоведения Сборник рефератов Международной инструментоведческой конференции «Благодатовские чтения» (СПб, 21–25 апреля 1993г) / Сост. И Мацневский РИИИ – СПб, 1993 С 69–73
- 12 *Челеби Ф И* О бифункциональных разновидностях азербайджанских ренгов // Вопросы инструментоведения. Вып. 2. Сборник рефератов Второй Международной инструментоведческой конференции сериала «Благодатовские чтения» (СПб, 30 ноября – 5 декабря 1995 г) / Сост и отв ред В Свободов РИИИ. – СПб, 1995 С. 115–120
13. *Челеби Ф И*. Об одной ладовой версии зерби мугама «Мансурия» («Шекинская Мансурия») // Традиционное искусство и человек Тезисы докладов XIX научной конференции молодых фольклористов памяти А. А.

Горковенко 15–17 апреля 1997г / Отв ред сост. М.И. Родителява РИИИ – СПб, 1997 С. 75–78.

14. *Челеби Ф И* Образ Кероглу в традиционной культуре азербайджанского народа // Судьбы традиционной культуры Сборник статей и материалов памяти Ларисы Ивлевой / Ред -сост В Д Кен РИИИ – СПб, 1998 С. 220–258.
- 15 *Челеби Ф И* Двудединство различных способов восприятия в азербайджанской программной инструментальной музыке устной традиции // Инструментоведение: молодая наука Сборник тезисов Международной конференции «Интермодальное пространство в инструментальной культуре» (СПб, 23–26 ноября 1998г.) / Сост. и отв. ред А А. Тимошенко. РИИИ. – СПб., 1998 С 74–76
- 16 *Челебиев Ф И* Азербайджанские ренги проблемы музыкальной формы Автореф. дисс. на соискание уч степени кандидата искусствоведения. РИИИ – СПб, 1999 19 с
- 17 *Челебиев Ф И* Фольклорист – «писатель», фольклорист – читатель // Экология культуры и образования на Севере Материалы Герценовских чтений / Отв ред. И. Л. Набок РГПУ им. А.И Герцена – СПб, 1999. С 61–63
- 18 *Челеби Ф И* Отражение религиозной специфики в терминологии мугамного искусства // Реальность этноса Национальные школы в этнологии, этнографии и культурной антропологии. наука и образование Материалы докладов Международной научно- практической конференции (СПб, 16–19 апреля 2001 г) / Отв ред И Л. Набок. РГПУ им. А И Герцена. – СПб, 2001 С. 235–237.
- 19 *Челеби Ф И* О программных инструментальных разделах азербайджанского дастгяха // Материалы Международного инструментоведческого симпозиума «Музыкант в традиционной и современной культуре» (Санкт-Петербург, 17–20 декабря 2001 г.) / Сост. Д Абдулнасырова и др РИИИ – СПб, 2001 С 62.
- 20 *Челеби Ф И* О терминах, означающих профессиональное качество исполнителя в азербайджанском мугамном искусстве // Реальность этноса Образование и проблемы межэтнической коммуникации Материалы IV научно- практической конференции СПб., 17–20 апреля 2002 г. / Науч ред И Л. Набок. РГПУ им А.И. Герцена. – СПб, 2002 С 493–495
21. *Челеби Ф. И.* Заметки об историческом развитии азербайджанского тара // Реальность этноса Этнонациональные аспекты модернизации образования Материалы V Международной научно-практической конференции (18–21 марта 2003 г) / Научн ред И. Л Набок РГПУ им. А И. Герцена – СПб, 2003. С. 671–673.
- 22 *Челеби Ф И* Заметки о русских исследователях азербайджанского мугамного искусства // Североведческие исследования. Материалы Герценовских

- чтений. Вып 1 / Отв ред А. А. Петров РГПУ им. А.И. Герцена. – СПб., 2003 С 46–48
- 23 *Челеби Ф И В М* Кривонос – исследователь азербайджанской традиционной музыки // Североведческие исследования. Научно-методический ежегодник Материалы Герценовских чтений. Вып 2 / Отв. ред. А. А. Петров. РГПУ им А. И. Герцена – СПб, 2004 С 33–35.
 - 24 *Челеби Ф И* Разновидности азербайджанских дерамедов // Вопросы инструментоведения. Вып 5. Часть 1 / Сост В А. Свободов Отв ред И В. Мацневский РИИИ – СПб, 2004 С. 141–148
 - 25 *Челеби Ф И* Мугам – музыкальный Олимп азербайджанской культуры // Журнал «Диалог цивилизаций». Орган Национально-культурной автономии азербайджанцев Санкт-Петербурга. – СПб, октябрь, 2004, № 1 С. 55
 - 26 *Челеби Ф И* О правилах изменения музыкальной формы мугама и дастгяха в процессе исполнения // Механизм передачи фольклорной традиции Материалы XXI Международной молодежной конференции памяти А. А. Горковенко, апрель 2001г. / Ред. и сост Н. Н Абубакирова-Глазунова РИИИ – СПб, 2004 С 91–95
 27. *Челеби Ф И* Конференция в Санкт-Петербурге, посвященная азербайджанской музыке // Журнал «Мусиги дунясы» («Мир музыки»), Баку, 2005 № 3–4/25С. 308 (на азерб яз)
 28. *Челебиев Ф И* Программность в традиционно-инструментальной музыке народов Крайнего Севера (к методике преподавания) // Североведческая наука и образование в перспективе XXI века Материалы Всероссийской научно-практической конференции, посвященной 75-летию Института народов Севера. Североведческие исследования Вып 3 / Отв ред. И Л. Набок РГПУ им. А. И Герцена. – СПб., 2006 С. 151–154.
 - 29 *Челебиев Ф И* Программность в традиционной инструментальной музыке. Введение в тему Лекция для студентов-культурологов // Культурология. Учебно-методический комплекс. РГПУ им. А. И Герцена – СПб, 2007. С 181–191.
 - 30 *Челеби Ф И* О взаимоотношениях жанров мугамного искусства // Реальность этноса Роль образования в формировании этнической и межконфессиональной толерантности. Сб. статей по материалам XI Международной научно-практической конференции (Санкт-Петербург, 14–17 апреля 2009 г.). В 2-х частях Часть 2 / Научн ред И. Л. Набок – СПб, 2009 С 852-855
 - 31 *Chelebi, Faik Shekili [Abdullaev], Alesker* // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by Stanley Sadie. 2nd edition Vol 23. – New York: Grove, 2001 P 248

32. Chelebi, Faik. Mansurov, Bakhram (Suleyman ogly) // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by Stanley Sadie 2nd edition Vol 15 – New York Grove, 2001. P. 787.
33. Chelebi, Faik. Aliev, Khabil' (Mustafa ogly) // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed by Stanley Sadie 2nd edition. Vol 1 – New York. Grove, 2001. P 373

Отпечатано в типографии ООО «Турусел»
191186, Санкт-Петербург, ул. Миллионная д. 1. Тел. 571-5474
Тир 150 экз. Зак. № 13140 от 19.10.2009г.