НАРИМАН
МАМЕДОВ

АЗЕРБАЙДЖАНСКИЙ МУГАМ РАСТ

✱

НӘРИМАН МӘММӘДОВ

АЗӘРБАЈЧАН МУҒАМЫ РАСТ ДӘСТКАҺЫ

АКАДЕМИЯ НАУК АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ АРХИТЕКТУРЫ И ИСКУССТВА

Нариман МАМЕДОВ

АЗЕРБАЙДЖАНСКИЙ МУГАМ
ДЕСТГЯХ РАСТ

Всесоюзное издательство
СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР
Москва 1978

364

М $\frac{90110-330}{082(02)-78}$ 436—77

© Издательство «Советский композитор», 1978 г.

ПРЕДИСЛОВИЕ

Мугам — жанр азербайджанской профессиональной музыки устной[1] традиции. Первые сведения о нем восходят к эпохе Средневековья, когда художественная культура Азербайджана, прославленная именами великих поэтов и мыслителей — Низами, Насими, Хагани, Физули, — достигла высокого расцвета и в области музыкального искусства.

Понятие мугама и его теоретическое обоснование впервые встречается в трактатах выдающихся средневековых ученых и творцов азербайджанской классической музыки — Сафиаддина Урмави и Абдулгадира Мараги, сыгравших огромную роль в развитии музыкальной культуры народов Ближнего и Среднего Востока и значительно расширивших границы науки о восточной музыке.

Возникновение мугама и пути его исторического развития, равно как и других аналогичных жанров, бытующих в музыкальном искусстве многих народов Ближнего и Среднего Востока (например, шашмаком в Узбекистане, дестгях в Иране, тагсим в Египте и т. д.), еще далеко не изучены. Точно установить, в какой из названных стран родился этот вид искусства, пока также не представляется возможным. Но можно предполагать, что все перечисленные жанры смогли возникнуть лишь на определенной стадии социально-исторического развития, как типичное явление городской культуры, обеспечившей достаточно высокий уровень музыкального профессионализма.

В отличие от жанров музыкального фольклора, так или иначе практически связанных с разными видами жизнедеятельности человека (в частности, с его производственной деятельностью), функция мугама сугубо эстетическая. Мугам возникает из потребности целостного музыкального освоения мира. Его образный строй и интонационная структура призваны воплотить определенный тип мироощущения, философские идеи и общий эмоциональный тонус породившей его эпохи. В этом смысле мугам выполнял в известных пределах те же художественные функции, что и жанры европейского композиторского творчества. Мугам — высшая форма традиционной профессиональной музыки Азербайджана, в которой по-своему обобщены и подняты на новую качественную ступень интонационно-ритмические выразительные средства, накопленные в народно-песенном и профессиональном ашугском творчестве. Возникнув на определенном этапе исторического становления музыки устной традиции, мугам стал существовать параллельно со всеми остальными ее видами.

Искусство мугамата развивалось в тесной связи с поэтическим творчеством. Существует версия, по которой структура мугамной мелодии непосредственно выводится из восточной манеры декламации стихов «нараспев». Действительно речитативно-декламационный склад — одна из особенностей мелодики мугама[1]. Так или иначе есть основания считать мугамную мелодику вокальной по природе. Инструментальное сопровождение, видимо, возникло позднее, и затем уже вокально-инструментальный мугам стал наиболее типичной формой этого вида искусства. Впоследствии возникла и самостоятельная форма инструментального мугама.

Связь средневековой восточной поэзии с искусством мугама коренилась в общности художественных предпосылок, из которых вытекали сходные стилевые качества. Обоим видам искусства присуща своего рода романтическая приподнятость общего эмоционального тона; образная система опирается на принцип контраста: светлое созерцание сменяется повышенной экспрессией, предельная погруженность в одно эмоциональное состояние сочетается с детальной фиксацией изменчивых оттенков настроения.

Музыкальная медитация — одна из характерных черт образного содержания мугама, породившая определенные стилевые особенности этого

[1] Имеется в виду традиция сочинения музыкальных произведений, не фиксируемых в нотной записи.

[1] Некоторые ученые находят в мугамной мелодии явственные черты псалмодии и связывают ее происхождение с традицией чтения текстов корана. Этой точки зрения придерживается музыковед из АРЕ Самха Эль Холи. См. ее доклад: Традиция музыкальной импровизации на Востоке и профессиональная музыка. В сб.: «Музыкальные культуры народов. Традиции и современность». М., 1973, с. 184.

жанра, в частности, импровизационный тип изложения музыкальной мысли.

Вокально-инструментальный мугам, исполняемый ансамблем сазандарей (певец-ханенде, тарист, кеманчист, бубнист), получил в Азербайджане наименование дестгях[1]. Этот термин вмещает в себя и характеристику жанра, и определение формы, близкой по своим композиционным свойствам к форме европейской рапсодии или сюиты.

Дестгях состоит из целого ряда фрагментов, контрастных по стилю изложения. Его основу составляют вокальные мелодии импровизационно-речитативного склада. Именно они определяют интонационное содержание мугама. Подобным мелодиям свойственна известная метро-ритмическая свобода, частая смена тактовых размеров, завуалированность акцентных долей, богатство и причудливость ритмических группировок, разнообразие синкопированных ритмов и т. д. С импровизационно-речитативными вокальными мелодиями чередуются ритмически четкие мелодии, обладающие постоянным тактовым размером. Одни из них — вокальные — называются тэснифы[2] и образуют закругленные песенные фрагменты мугама. Другие — инструментальные — называются рэнги и представляют собой вставные эпизоды преимущественно танцевального характера. Тэснифы и рэнги возникли под непосредственным воздействием народного песенно-танцевального искусства и получили широкое развитие в азербайджанской профессиональной музыке устной традиции, став по существу самостоятельными жанрами. В мугаме они выполняют определенные образно-смысловые и формообразующие функции, имеющие огромное значение в композиционно-художественном становлении мугама, как целостного произведения. И тэснифы, и рэнги[3] оттеняют образное содержание основных вокально-инструментальных разделов мугама. В отличие от созерцательных, а порой и экстатических образов этих разделов тэснифам и рэнгам свойственны более «мягкие», уравновешенные эмоции, присущие народным песенно-танцевальным мелодиям. Вместе с тем, интонационный строй и ладово-функциональная структура тэснифов и рэнгов непосредственно связаны с речитативно-импровизационными разделами мугама. В тэснифах и рэнгах в «закругленных» мелодико-ритмических формах утверждается интонационное содержание предшествующих мелодий-импровизаций; в иных случаях тэснифы и рэнги играют роль интонационных связок. В инструментальном (сольном) мугаме тэснифы, а зачастую и рэнги, опускаются, отчего границы между разделами мугама стираются, и музыкальная форма приобретает еще бо́льшую текучесть и непрерывность.

Мугам — вокально-инструментальный или инструментальный — это крупное, масштабное произведение, по типу музыкального развития напоминающее симфоническую поэму. Мугам состоит из многих разделов, объединенных одной ладовой сферой. Каждый из этих разделов выполняет определенную образно-интонационную функцию в музыкальной драматургии, которая опирается на строго последовательное выявление структуры избранного лада и раскрытие его интонационно-выразительных возможностей. Строение мугамной мелодии — причудливо-импровизационной, богато орнаментированной — можно уподобить извилистому руслу реки, которая, несмотря на все свои излучины, сохраняет раз принятое направление, обусловленное единым истоком. Своего рода «звуковым руслом» обладает и мелодика мугама. Рожденная заглавной интонацией — «истоком», она постепенно ширится, захватывая все новые и новые участки ладового звукоряда, и даже временно выходит за его пределы, чтобы вслед за тем возвратиться в прежнее интонационное русло и подчеркнуть незыблемость тонической основы лада.

Анализируя бытующие ныне образцы мугама, можно предположить, что истоки его были заложены в небольших ладовых образованиях, обладающих рельефностью краткой мелодической формулы. В процессе разного рода варьирования (например, орнаментирования) подобных ладовых ячеек и их сцепления в ходе вокальной импровизации возникали более протяженные мелодические построения, в которых все яснее проступала функциональная направленность интонационных тяготений. Видимо, по мере постепенного усложнения ладовой структуры произведения происходило и укрупнение его мелодической формы. Отсюда следует, что мугам возник в период высшей стадии развития и кристаллизации лада, как наиболее полное многогранное проявление его интонационно-выразительных свойств. Не удивительно, что основные мугамы носят названия ладов, в которых они звучат (например, мугам «Раст», мугам «Шур», мугам «Сегях» и т. д.).

Термином «мугам» (от арабского слова «макам» — «стоянка», «остановка») в музыке ряда восточных народов обозначается понятие лада. В таком же значении данный термин употребляется в трактатах Сафиаддина Урмави, Абдулгадира Мараги. Однако понятие восточного лада не сводимо к понятию звукоряда. Оно включает в себя целую систему определенных интонационных оборотов и попевок, из взаимодействия которых рождается ладовое напряжение и утверждается тоника. Исходя из этого, Узеир Гаджибеков построил свое учение об азербайджанских ладах, установив и тщательно описав наиболее типичные мелодические ходы от всех ступеней лада и показав их функциональную взаимозависимость[1]. Вторую часть книги композитор посвятил «Правилам сочинения музыки в азербайджанских ладах в народном стиле», так как, по его мнению, «композитору, желающему сочинять на понятном для народа музыкальном языке, едва ли удается удовлетворить высокие требования слушателей без

---

[1] Дэст (фарс.) — комплект, собрание; кан — суффикс, указывающий на множественное число.

[2] Тэсниф (арабск.) — фрагмент, вставка.

[3] Рэнг (рэнк) в переводе — окраска, оттенок.

[1] Гаджибеков Узеир. Основы азербайджанской народной музыки. Баку, 1945. Впоследствии книга переиздавалась на русском и азербайджанском языках.

основательного знания правил сочинения музыки в народных ладах» [1].

Сущность азербайджанского, как и вообще восточного, лада определяет и К. Караев, отмечающий, что «в каждом ладе имеются характерные для него каденции и мелодические обороты, каждый из тонов, составляющий звукоряд лада, имеет свое функциональное значение и подчинен общей тонике» [2]. Аналогично понимает восточный лад арабский музыковед Самха Эль Холи: «Сама концепция макама, — утверждает она, — подразумевает определенную мелодическую формулу, придающую особый характер музыке, организующую соотношение интервалов» [3].

Устные традиции музыкального творчества диктовали многие специфические закономерности формообразования мугама. Основная из них — стремление закрепить наиболее типичные для данного лада интонации, которые должным образом ориентируют не только творческую фантазию исполнителя, но и восприятие слушателей. Постепенно в мугаме возникла своего рода интонационная «канва», которая и составляет неизменную, нормативную основу формообразования («путеводитель для слуха», по выражению Б. Асафьева), и, в известных пределах, компенсирует отсутствие нотной записи. Однако по этой «канве» каждый исполнитель-творец мугама вышивает свой «музыкальный узор», и внутри строго регламентированной ладовой структуры имеется возможность для индивидуального раскрытия ее выразительных средств.

Обе тенденции вступают в противоречие, ибо стремление к индивидуализации формы «разрушает», «скрадывает канву», в то время как «канва» оказывает сопротивление свободному проявлению творческой фантазии. В результате этого диалектического процесса складывается традиционная форма мугама, которая может быть выражена в классической схеме, подобно любой форме композиторского творчества. Но в строгих границах этой схемы мугам сохраняет свою импровизационную природу, ибо каждый раз заново создается исполнителем-творцом.

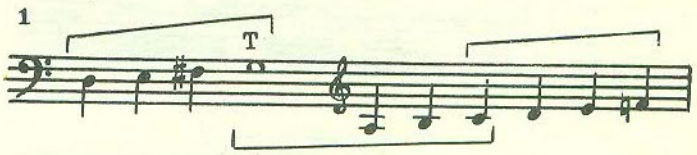
Интонационная «канва» регламентирует композиционный облик каждого мугама, и таких регламентированных форм столько же, сколько ладов. Отсюда следует, что мугам «Раст» — это не только конкретное произведение, но и определенный тип формы, вне которой данное произведение существовать не может. То же самое относится и ко всем остальным мугамам, имеющим свою специфическую форму. Вместе с тем, все мугамы имеют общие композиционные черты, возникающие на основе двух вышеназванных тенденций.

Действие двух противоположных тенденций в процессе формообразования мугама привело к необходимости многократного возвращения к центральным, определяющим для данного лада интонациям. Этим объясняется возникновение в мугаме прочного ладово-интонационного «каркаса», регулирующего текучее развертывание мелодии, при этом его композиционная структура отдаленно напоминает рондообразную композицию. Однако функцию рефрена в мугаме выполняет не тематически завершенное построение, а характерная мелодическая каденция (а я г), вбирающая в себя наиболее типичные интонационные обороты каждого данного лада (кратчайшим способом утверждающие тонику). Устный характер мугамного искусства рождает бесчисленное множество вариантов одного и того же мугама (одной и той же мугамной формы «Раст», «Шур» и т. д.). Однако интонационные соотношения между разделами мугама — неизменны. Так, в мугаме «Раст» разделы «Майе» и «Вилайети» в любой самой смелой и свободной исполнительской интерпретации сопоставляются только в тонико-доминантовом соотношении и т. д.

* * *

Проследим ладово-интонационное развитие вокально-инструментального мугама «Раст», которым в конечном счете определяется его композиционная структура.

Звукоряд лада р а с т, выведенный У. Гаджибековым, представляет собой сцепление трех тетрахордов, построенных по единой формуле тон — тон — полутон: [1]



Мугам «Раст» начинается вступительной частью, состоящей из трех разделов.

Стержневые интонации утверждают основные опорные звуки лада: тонику — *соль*$_м$, квинту — *ре*$_1$ и октаву тоники — *соль*$_1$. Таким образом, на протяжении названных разделов возникает устойчивый интонационный комплекс, вокруг которого формируется мелодическое развитие всей части. Открывает вступительную часть инструментальный раздел «Дерамеди» (преддверие). Шестидольный размер, типичный для народно-танцевальных мелодий, четко выраженная квадратность структуры и строгая организованность метро-ритмического рисунка, сообщают этому разделу характер бодрого, жизнерадостного танца. Интонация восходящей кварты — ход с квинты на октаву тоники образует «стержень», на который опирается мелодия. Далее следует тэсниф, в котором те же интонации обретают песенную закругленность. Третий, вокально-инструментальный раздел импровизационного характера называется «Бэрдэшт» (вводя-

[1] Г а д ж и б е к о в У з е и р. Основы азербайджанской народной музыки. Баку, 1957, с. 7.

[2] К а р а е в К а р а. Симфонические мугамы Фикрета Амирова. «Советская музыка», 1949, № 3, с. 41.

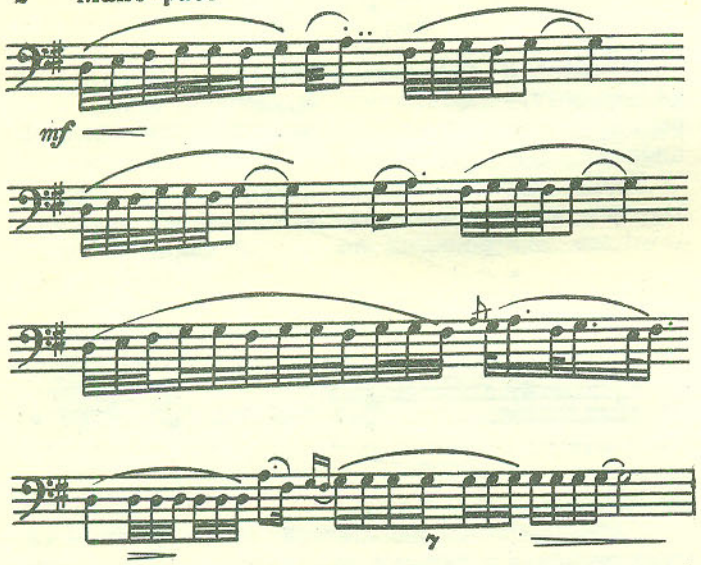
[3] Х о л и Самха Эль. Цит. статья, с. 185.

[1] Конечный звук первого тетрахорда — *соль* (дающий начало следующему тетрахорду), является тоникой всего лада р а с т.

щий), в данном мугаме он имеет дополнительное наименование — «Новруз Рэвэнде».[1] Мелодия этого раздела, основанная на первоначальном интонационном комплексе, развертывается как свободная музыкальная декламация с элементами орнаментики. В процессе этого развертывания возникает еще один опорный тон мелодии — верхний терцовый тон тоники, взятый октавой выше — *си* первой октавы. Завершается этот раздел утверждением тоники — *соль* малой октавы. Все названные опорные звуки (*соль*$_м$ — *си*$_1$ — *ре*$_1$), «разбросанные» в мелодии, воссоздают очертания соль-мажорного тонического трезвучия.

Далее следует основной, центральный раздел мугама — «Майе-Раст»[2]. Музыка этого раздела исполнена величавого спокойствия, глубокой сосредоточенности. «Майе-Раст» начинается в «густом» низком регистре неторопливым поступенным восхождением мелодии от нижнего квартового тона — *ре*$_м$ к основному тону, тонике *соль*$_м$:

2 Майе-раст



Этот интонационный оборот становится основой орнаментального и метро-ритмического варьирования в вокальной и в инструментальной партиях. Мугамный речитатив разливается широко, охватывая весь звукоряд лада раст в его натуральном виде от *ре*$_м$ до *фа*$_1$.

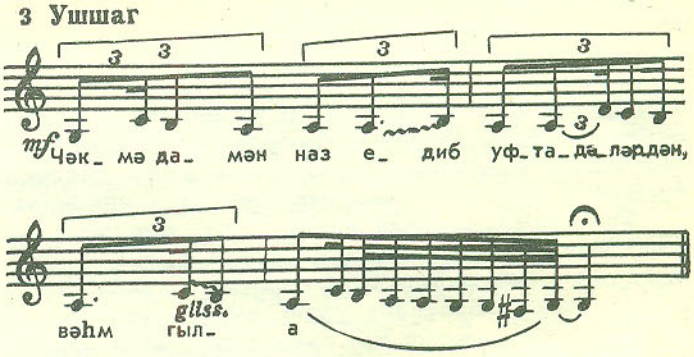
«Майе-Раст» — один из самых крупных разделов мугама, обладающий интонационной завершенностью. Постепенное восхождение мелодии осуществляется «волнами», причем после каждого подъема следует обязательное возвращение к тонике лада — *соль* малой октавы. В процессе мелодического восхождения заметно выделяется терция и квинта тоники (*си*$_м$ и *ре*$_1$), что вновь вызывает в слуховом представлении тоническую гармонию. Кульминационной вершиной становится секстовый тон тоники — *ми*$_1$, (своего рода, верхний вводный тон к квинте лада). Обратный спуск к тонике столь же постепенный, волнообразный, как и описанный выше подъем. При этом почти каждая новая волна начинается с восхождения к вершине, однако уже не подчеркнутой, а напротив, «растворяющейся» в орнаментальной мелодии.

В заключительный фрагмент вокальной импровизации певца естественно вливается каденция. Она же варьируется инструментальным сопровождением. Завершается «Майе-Раст» тэснифом, звучащим как итог предшествующего образно-интонационного развития.

Далее следует большое число разделов, в которых постепенно происходит значительное отклонение от исходной ладово-интонационной основы. По своей интонационно-драматургической функции разделы эти группируются в большую разработочную часть.

В разделах — «Ушшаг» и «Усейни» — мелодическое движение выдвигает новую интонационную опору — верхнюю кварту тоники — *до*$_1$. Энергичным восходящим ходом с тоники на верхнюю кварту начинается «Ушшаг»:

3 Ушшаг



В разделе «Усейни» функциональное значение квартового тона усиливается, он приобретает бо́льшую самостоятельность, его связь с тоникой слабеет. И хотя оба раздела завершаются возвращением к тонике, можно говорить об известном преобладании своего рода субдоминантовой сферы лада.

И в «Ушшаг» и в «Усейни» ведущая роль принадлежит вокальной партии. «Ушшаг»[1] — это по сути дела тэсниф. Здесь и четкая метро-ритмическая основа, сохраняемая на протяжении всего раздела, и тип инструментального сопровождения отвечают характерным жанровым признакам тэснифа. В «Усейни» возвращается импровизационный склад изложения, но в начале этого раздела сохраняется связь с остинатным ритмическим рисунком предшествующего раздела.

---

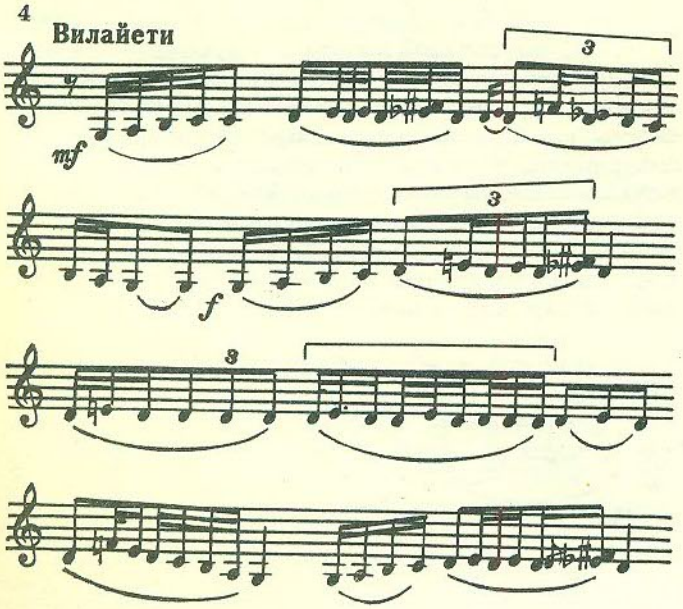
[1] Новруз рэвэндэ (фарс) буквально — уходящий новый день. Новруз — первый день весны, от которого ведется отсчет нового года в странах Ближнего и Среднего Востока. Можно предположить, что музыка данного раздела по своему характеру близка мелодиям, по традиции исполнявшимся в день весеннего праздника. Вообще названия разделов мугама, как и вся терминология мугамного искусства, имеет самое разное и далеко неизученное происхождение. Одни из терминов характеризуют образно-эмоциональный строй музыки, другие указывают на специфику приемов исполнения, третьи связаны с именами собственными («Усейни») или названиями городов («Пехлеви»).

[2] Маje (от персид. муйе — основа) — тоника, часть мугама, связанная с утверждением тоники данного лада. Отсюда названия соответствующих частей мугамов — «Майе-Шур», «Майе-Сегях» и т. д.

[1] Ушшаг (от арабск. ашиг — влюбленный) — термин, которым в Турции обозначают классический вид восточной мелодии.

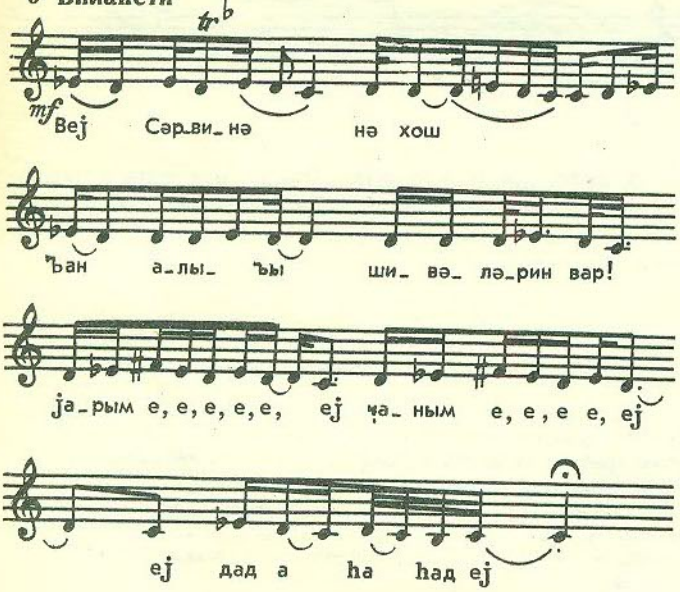
Мелодическое движение в «Вилайети» направлено к верхнему квинтовому тону тоники — *ре*$_1$. При этом возникают новые ладово-интонационные элементы — понижается девятая ступень лада — *ми-бемоль* (верхний вводный тон тонической квинты), которая вместе с повышенной десятой ступенью образует характерное созвучие увеличенной секунды. Чередование повышенной и натуральной десятой ступени вносит новый интонационный нюанс — элемент лада шуштэр:

4 **Вилайети**



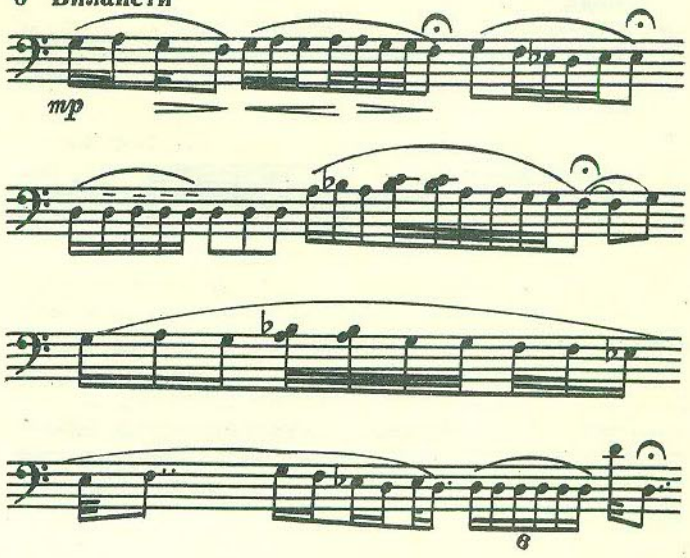
Если в начальных фразах «Вилайети» активное утверждение квинтового тона тоники — *ре*$_1$ — отчасти уравновешивалось неизменным возвращением к основному тону, тонике *соль*$_м$, то в последующем мелодическом развитии «Вилайети» квинтовый тон — *ре*$_1$ приобретает самостоятельность, становясь главным опорным тоном всего раздела. Одновременно возрастает и значение квартового тона тоники — *до*$_1$:

5 **Вилайети**



Все это приводит к значительному интонационному напряжению, которое возрастает по мере того, как мелодическая волна постепенно откатывается от своего верхнего опорного звука *ре*$_1$. В поступенном движении понижаются верхняя и нижняя терции тоники (*ми-бемоль*$_м$ вместо *ми*$_м$, *си-бемоль* вместо *си*$_м$). Возникают очертания лада шур. Вместе с тем в общей «тональной» окраске этого раздела присутствуют и элементы сопоставления одноименных тональностей — Си мажора и соль минора.

6 **Вилайети**



Однако возвращения к тонике *соль* здесь не происходит. Не появляется она и в тэснифе, завершающем этот раздел. Изящная танцевальная мелодия тэснифа по-прежнему опирается на квинтовый тон тоники — *ре*$_1$, который звучит здесь в новом интонационном контексте лада шуштэр.

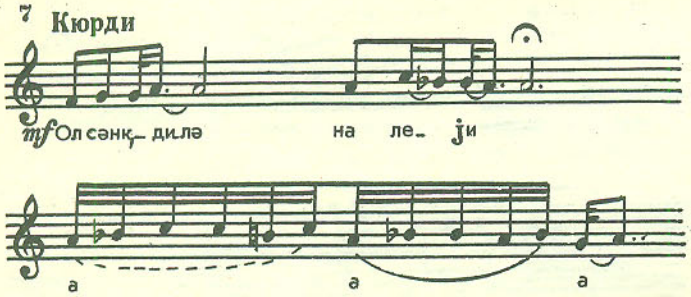
Мелодическое восхождение продолжается и в разделе «Шахназ-хара». Теперь оно направлено от квинты — *ре*$_1$ — к октаве тоники — *соль*$_1$, что с самого начала подчеркнуто энергичным квартовым скачком. Тем не менее основная ладовая сфера мугама — лад раст — все так же оттеснена. В «Шахназ-хара» явственно обозначаются контуры лада шур в тоне *соль*. Решительная смена ладовой основы (своего рода ладовая модуляция), высокий регистр, виртуозность изложения создают ту степень интонационного напряжения, которая свидетельствует о том, что музыкальное развитие мугама вступило в кульминационную стадию. Вокальная и инструментальная партии, художественно равнозначные, словно соревнуются между собой в оригинальности и сложности используемых технических приемов[1]. В «Шахназ-хара» также со-

[1] Возникновение термина Шаhназ хара (Шаhа назламаг — умилостивить шаха; хара — парча, камень) видимо связано с особой изысканностью музыки этого раздела мугама, сотканной из сложных орнаментальных попевок, способной тронуть даже каменное сердце.

вершается возвращение в прежний регистр — малую октаву, однако тоника так и не появляется. Раздел завершается неожиданно на звуке *ля м* — верхнем вводном тоне тоники, после чего attaca начинается новый раздел «Кюрди».

Здесь преобладает вокальное начало. Ладовое напряжение сохраняется. Звук *ля м*, порой переносимый в первую октаву, становится основной интонационной опорой данного раздела, выполняя функцию квинтового тона в тональности ре лада шур:

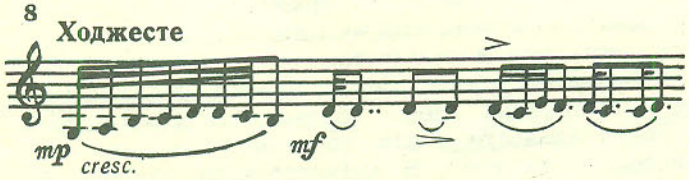
7 Кюрди



Тоника этого лада не появляется, и таким образом на протяжении всего раздела сохраняется ладовая неустойчивость. В ладово-интонационном смысле это самый напряженный, кульминационный раздел музыкального становления мугама. Вместе с тем, тип изложения становится здесь более сдержанным, мелодическое движение приобретает большую плавность, и весь раздел звучит как неожиданное «лирическое отступление». Тем самым как бы готовится спад интонационно-ладового напряжения, который наступает в следующем разделе — «Пехлеви». Здесь поначалу явственно утверждается лад шур в тоне *ре*$_1$. Мелодическое движение устремляется к верхней квинте лада — звуку *ля*$_1$, и вслед за тем постепенно опускается до нижней кварты тоники — *ля м*. Функция нижней кварты лада шур, впрочем, вскоре меняется: звук *ля м* превращается в верхний вводный тон тоники *соль м* лада раст. Сжатым каденционным оборотом, звучащим в ладе раст в прежнем низком регистре, завершается данный раздел.

В разделе «Ходжесте» (величание) продолжается активное утверждение интонационной сферы лада раст. Опорным тоном мелодического развития становится квинта тоники — *ре*$_1$:

8 Ходжесте



Подобно тому, как в предшествующих разделах мугама совершался длительный и постепенный процесс отклонения от основной ладовой сферы, так, начиная с раздела «Ходжесте», столь же постепенно и длительно осуществляется и возвращение к исходному ладово-интонационному материалу. Этим во многом обуславливается повествовательно-эпический характер мугама в целом.

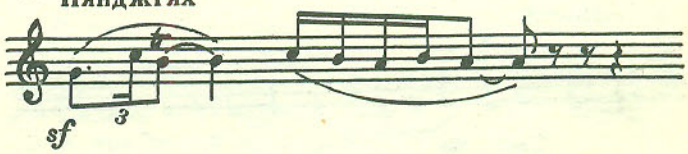
В разделах «Хаверан»[1] и «Арак» по существу варьируется интонационно-ладовый материал «Майе-Раст», перенесенный на октаву вверх. Однако в разделе «Арак» в отличие от «Майе» содержатся и новые ладовые отклонения. Так, например, акцентируется функциональное значение вводного тона к квинте лада — звук *ми*$_1$:
Однако в рэнге, подытоживающем ладово-интонационное развитие мугамной импровизации «Арака», четко утверждается основной тон, тоника *соль*$_1$, взятая октавой выше.

Подобно исходному разделу мугама — «Майе-Раст» — «Арак» также отличается масштабностью формы и законченностью образно-интонационного содержания. Особенно значительна в нем инструментальная партия — чрезвычайно виртуозная, эффектная, отмеченная разнообразием исполнительских приемов. Небольшая вокальная партия «Арака» также виртуозна и носит ярко выраженный «инструментальный» характер[2].

9 Арак

Следующий раздел «Пянджгях» (пятиступенный) имеет интонационное сходство с разделом «Ушшаг», перенесенным на октаву вверх. Так же, как и там, в интонационном строе «Пянджгяха» преобладает субдоминантовая сфера. С самого начала обращает на себя внимание квартовый скачок с октавы тоники на кварту — *до*$_2$, а также остановка на верхнем вводном тоне октавы тоники — *ля*$_1$:

10 Пянджгях



В небольшом разделе «Рак»[3] все еще продолжается восходящее движение мелодии. Квинтовый тон лада *ре* акцентируется в высоком регистре второй октавы.

---

[1] Обычно этот раздел называют «Шикестеи-фарс».

[2] Термин Эраг (фарс. буквально пот) видимо связан с тем предельным напряжением голосовых возможностей, которого требует от певца высокая тесситура и сложная мелизматика вокальной партии данного раздела.

[3] Происхождение этого термина (рэк фарс. — русло) по-видимому указывает на функцию данного раздела мугама: возвращение музыкального материала в основное ладово-интонационное русло.

Мелодическое движение всех последующих разделов отчетливо направлено к исходной тонической основе — *соль*$_м$. Основная функция переходного раздела падает на «Гарайи». Эта мелодическая «модуляция» совершается после того, как в разделе «Гарайи» интонационное развитие достигает предельного тона звукоряда лада р а с т — *фа*$_1$ [1]. Начиная с этого момента ниспадающее движение мелодии более не прекращается. Раздел «Амири» опирается на квинту лада р а с т — *ре*$_1$. Затем следует небольшая кода — «Дехри», в которой звучит традиционный для мугама «Раст» каденционный материал, окончательно утверждающий исходную ладово-интонационную основу. Таким образом «Арак» и все последующие разделы выполняют функцию динамической репризы.

«Раст» (в переводе «прямой», «правильный») считается основополагающим мугамом, «матерью всех мугамов». На протяжении многих веков у всех народов Востока, в музыкальной культуре которых бытует мугамное искусство, «Раст» неизменно сохраняет свою тонику — *соль* малой октавы. Общий характер музыки мугама «Раст» мужественный, энергичный, хотя в нем, как отмечалось выше, возникают и образы лирического содержания.

«Раст», как и все мугамы, имеет множество исполнительских интерпретаций. Но во всех интерпретациях сохраняются его основные ладово-интонационные качества. В зависимости от исполнительского замысла отдельные разделы мугама меняют свои масштабы, некоторые из них выпадают или сливаются с другими, более крупными разделами. Порой варьируются и названия отдельных разделов.

Предлагаемая запись вокально-инструментального мугама «Раст» (дестгях) представляет собой исполнительскую интерпретацию талантливого представителя азербайджанских таристов старшего поколения, народного артиста республики Бахрама Мансурова. Запись, включающая наиболее типичные для данного мугама рэнги и тэснифы, в целом передает своеобразие старинного профессионального ансамбля сазандарей, исполнительский стиль которого основан на широком имитационном развитии. Инструментальная партия записана с учетом возможности исполнения мугама на фортепиано, что делает ее доступной для широкого круга музыкантов. Партия голоса записана от известного азербайджанского певца-ханенде Гаджи Баба Гусейнова.

Основные разделы мугама «Раст» исполняются на классические тексты газелей Физули [1], в тэснифах используются народные поэтические тексты [2]. Стихотворные и частично подстрочные переводы азербайджанских текстов выполнены Сиявушем Мамедзаде.

В *Приложении* приводится схема настройки тара с краткими пояснениями.

Нариман Мамедов

---

[1] В азербайджанской музыке модуляцией является не только переход из одной ладово-интонационной сферы в другую, но и перемещение одного и того же ладово-интонационного комплекса из одной октавы в другую. Связано это с особенностью построения азербайджанских ладов, диапазон которых, как правило, выходит за пределы чистой октавы (исключение составляет звукоряд лада ш у ш т э р, вмещающийся в рамки уменьшенной октавы). Один и тот же звук, помещенный в разные октавы, несет и разные интонационные функции.

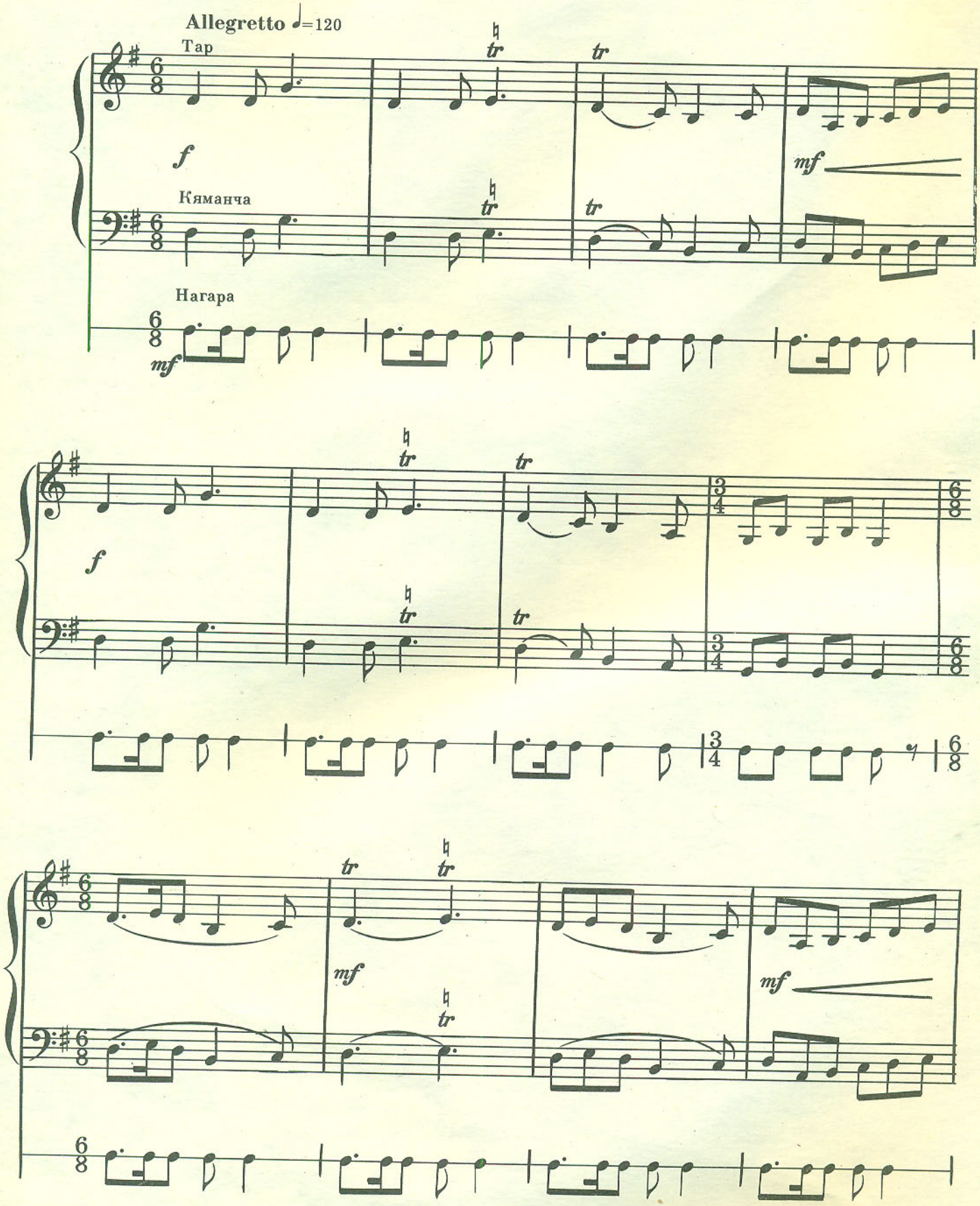
[1] Ф ү з у л и Әсәрләри, I чилд, Бакы, 1958, II чилд, Бакы, 1949.

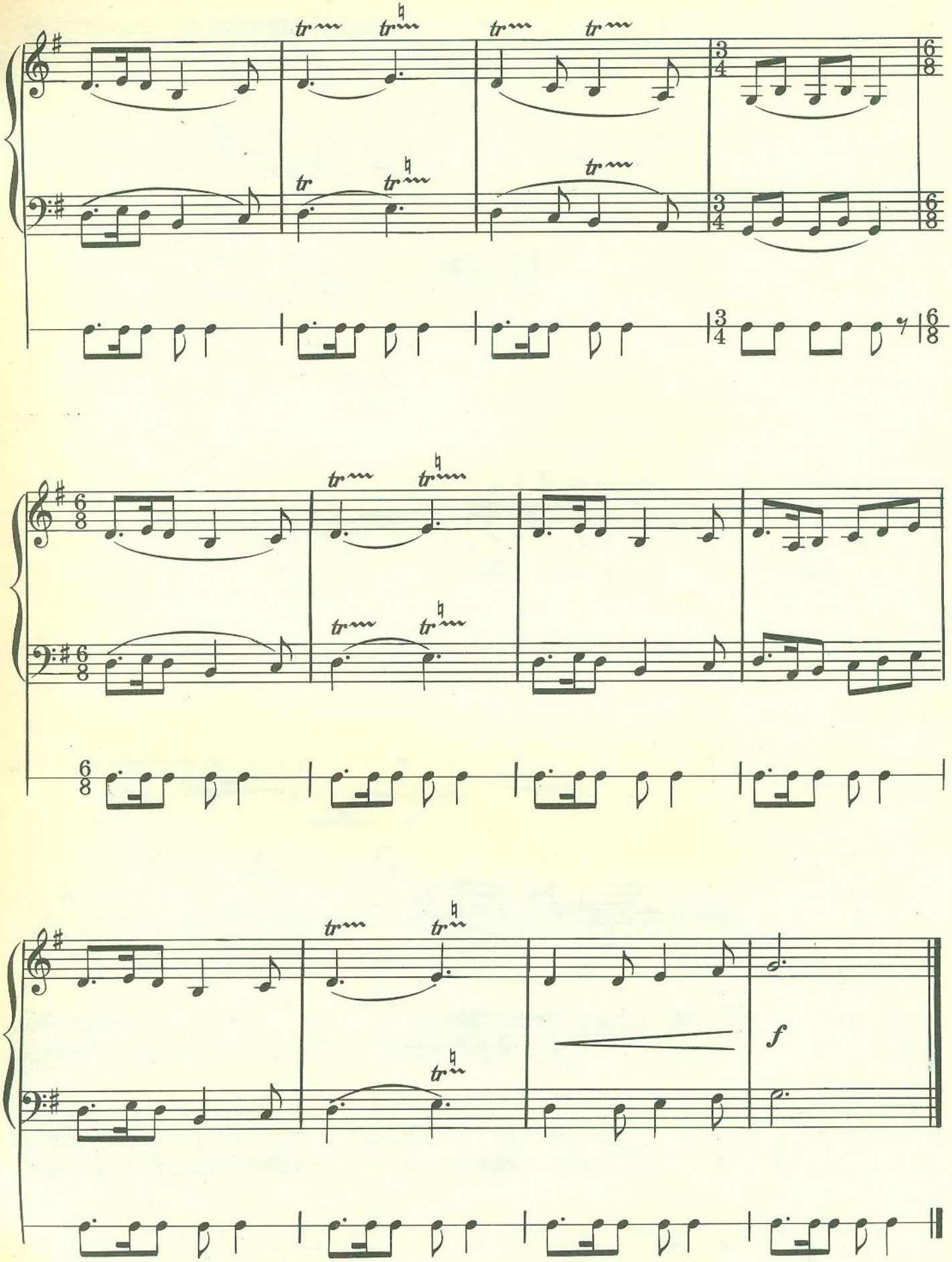
[2] Исключение составляет первый тэсниф, который исполняется на текст первых двух строк газели Физули.

Нариман МАМЕДОВ

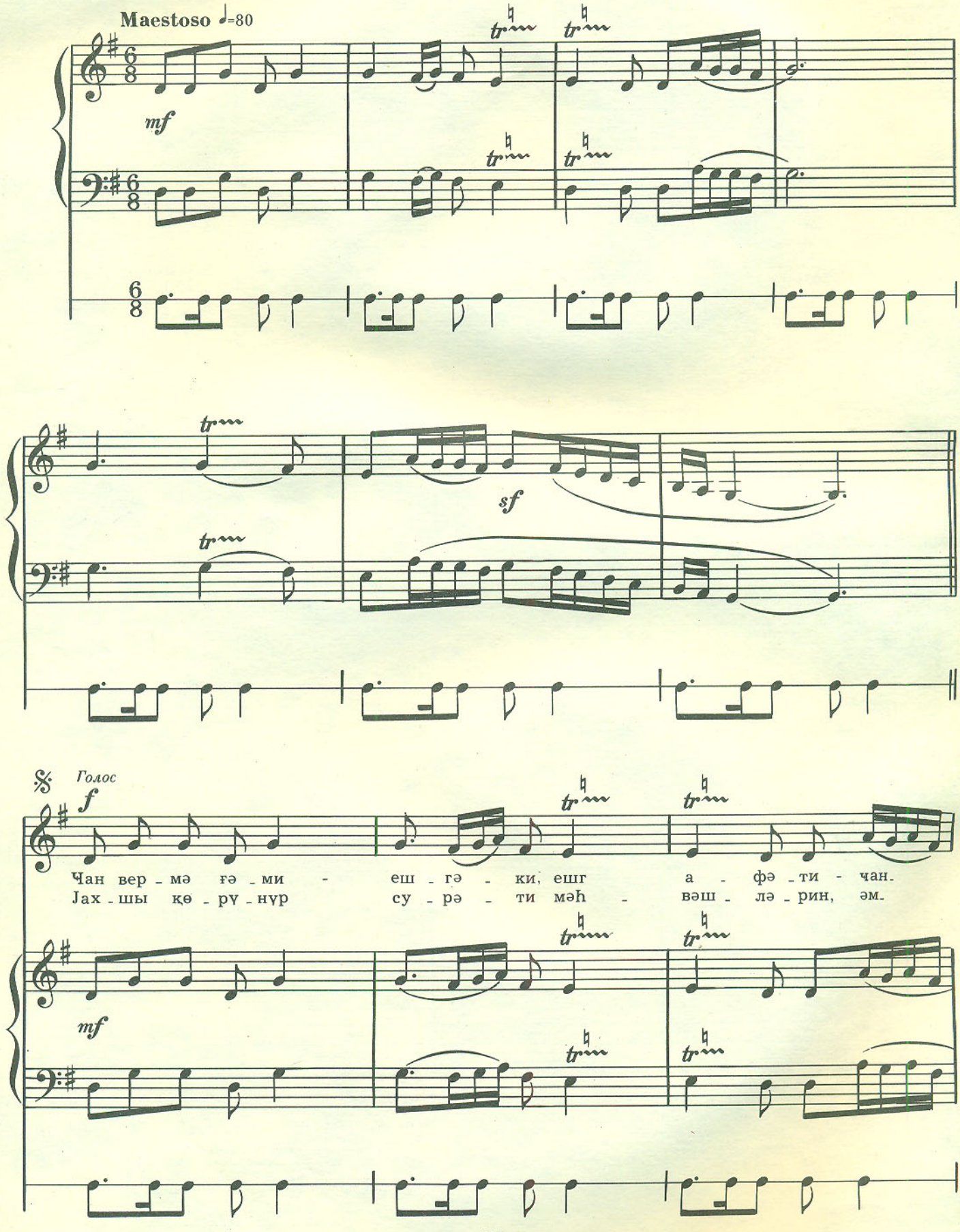
ДЕСТГЯХ РАСТ

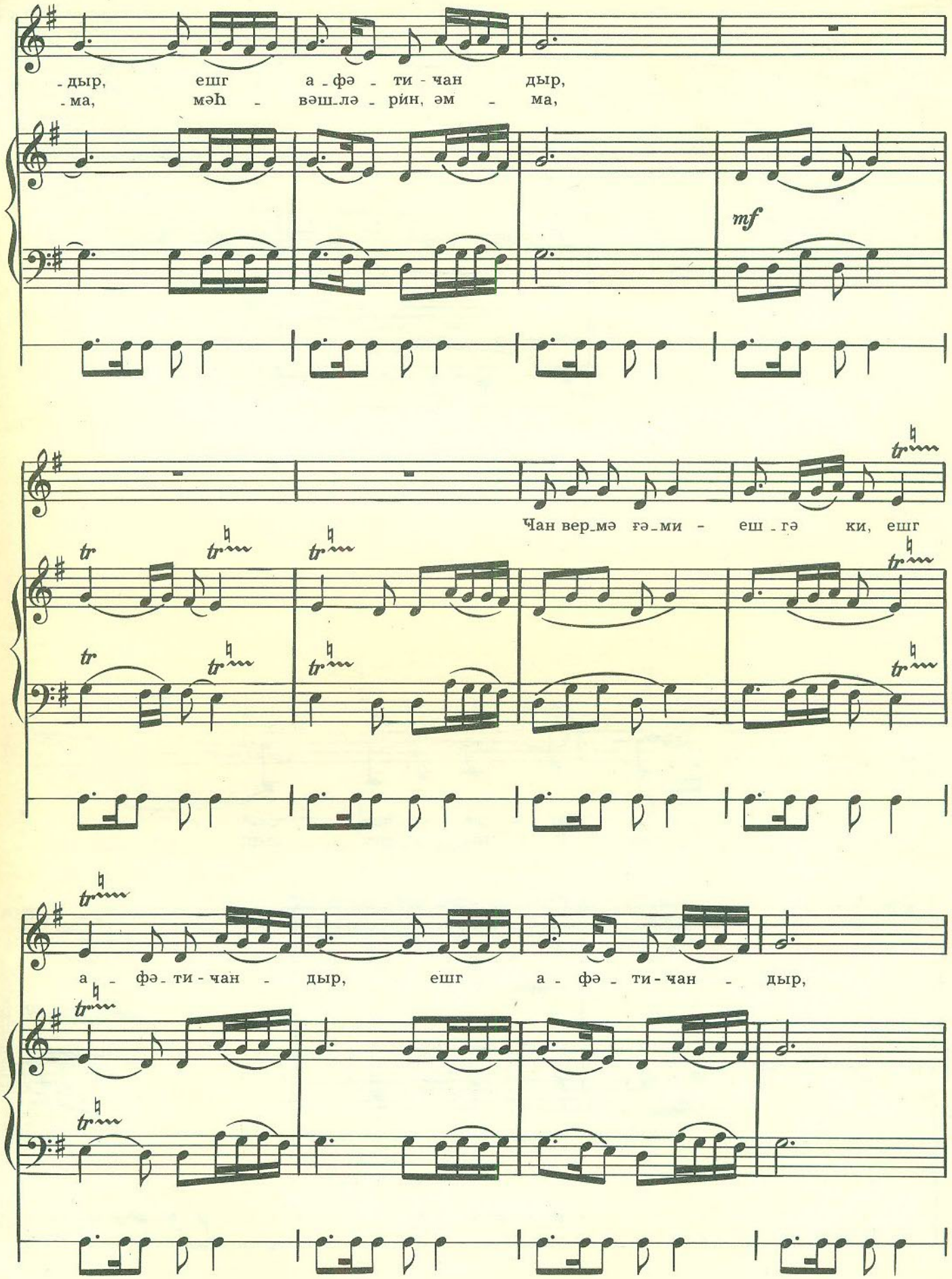
«РАСТ» ДӘРАМӘДИ ДЕРАМЕД «РАСТА»

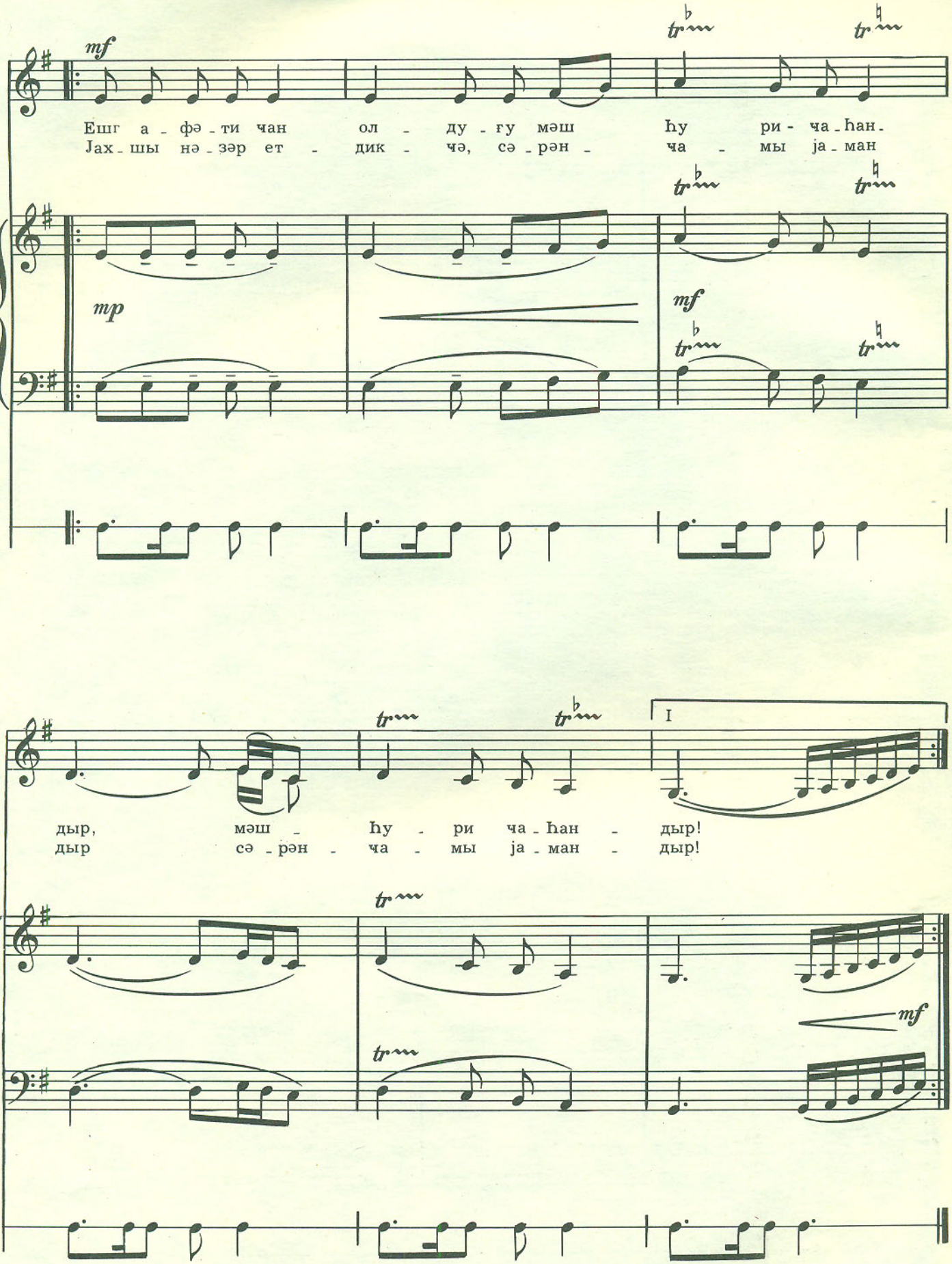


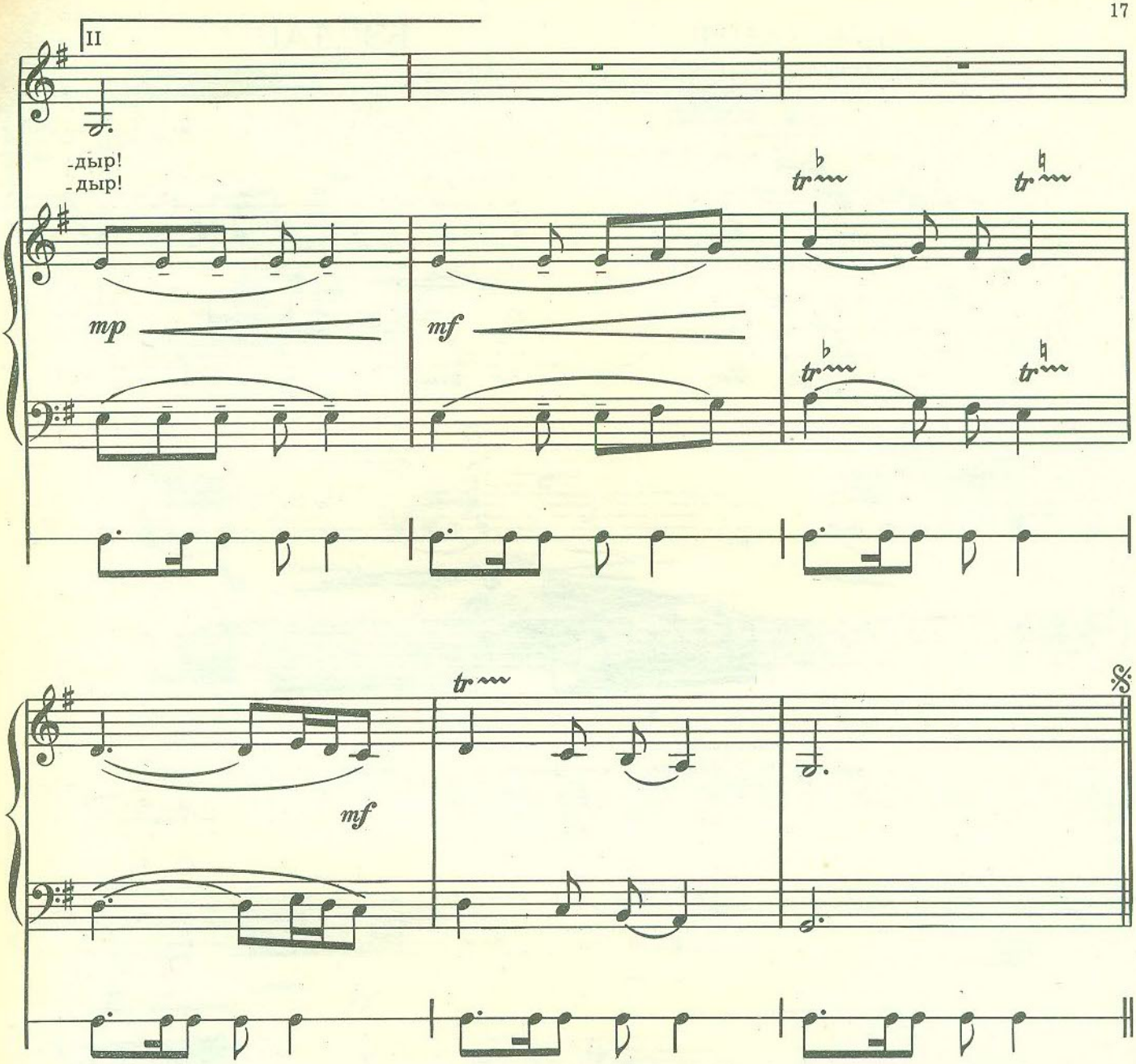

f

ТӘСНИФ ТӘСНИФ




-дыр, ешг а-фә-ти-чан дыр,
-ма, мәһ - вәш-лә-рйн, әм - ма,
mf
Чан вер-мә ғә-ми - еш-гә ки, ешг
а-фә-ти-чан - дыр, ешг а-фә-ти-чан - дыр,


mf
Ешг а - фә - ти чан ол - ду - ғу мәш Һу ри - ча - һан -
Јах - шы нә - зәр ет - дик - чә, сә - рән - ча - мы ја - ман
mp
mf
дыр, мәш - Һу - ри ча - һан - дыр!
дыр сә - рән - ча - мы ја - ман - дыр!
I
mf



Чан вермә ғәми-ешгә ки, ешг афәти-чандыр,
Ешг афәти-чан олдуғу мәшһури-чаһандыр!
Јахшы кәрүнүр сурәти мәһвәшләрин, әмма
Јахшы нәзәр етдикчә, сәрәнчамы јамандыр!

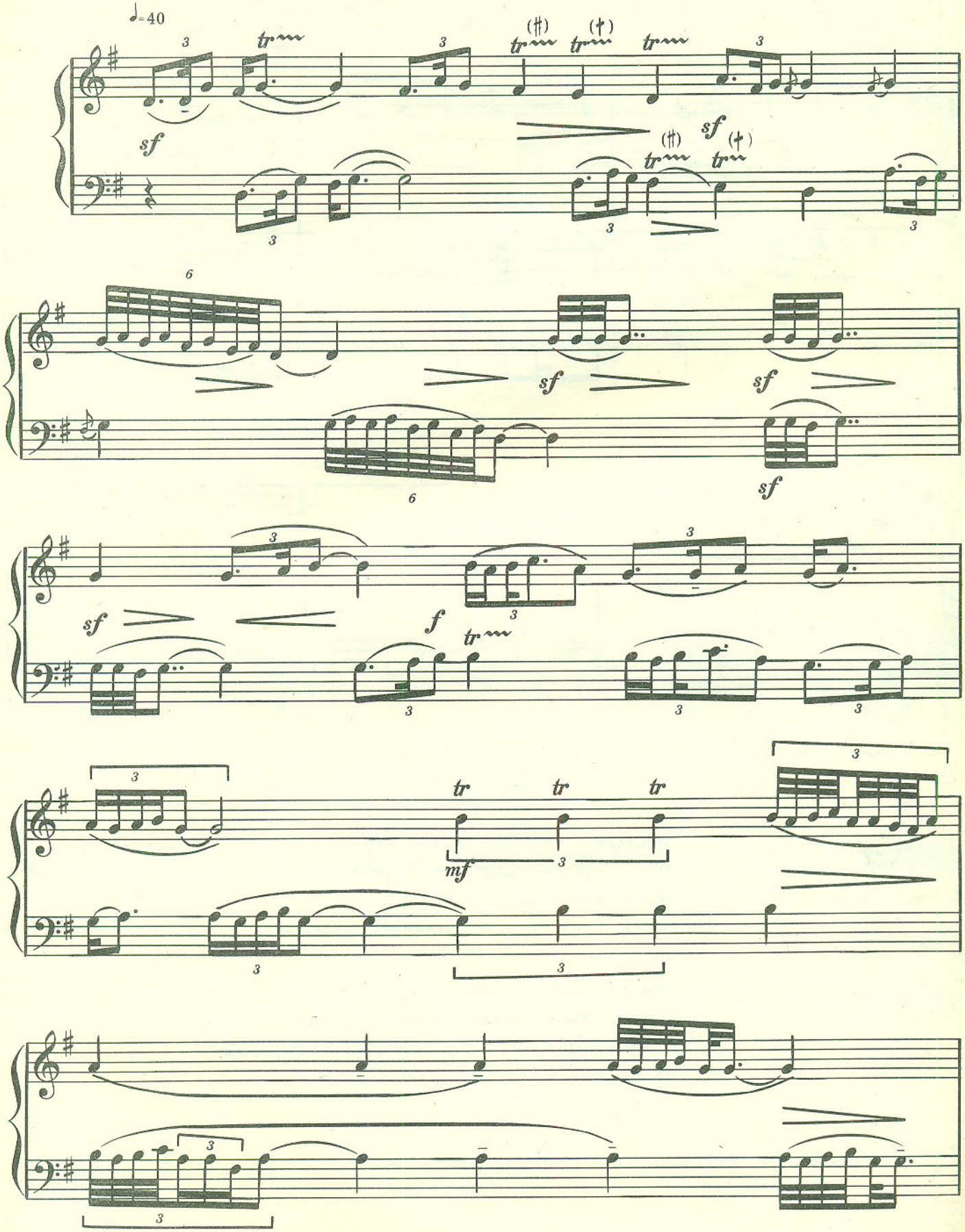
Душу страсти не вверяй, подвергаясь мукам, бедам.
Страсть—губительница душ, миру ведомо об этом.
И прелестна, и добра, и пленительна на вид.
Взором милует она, обращением—казнит.

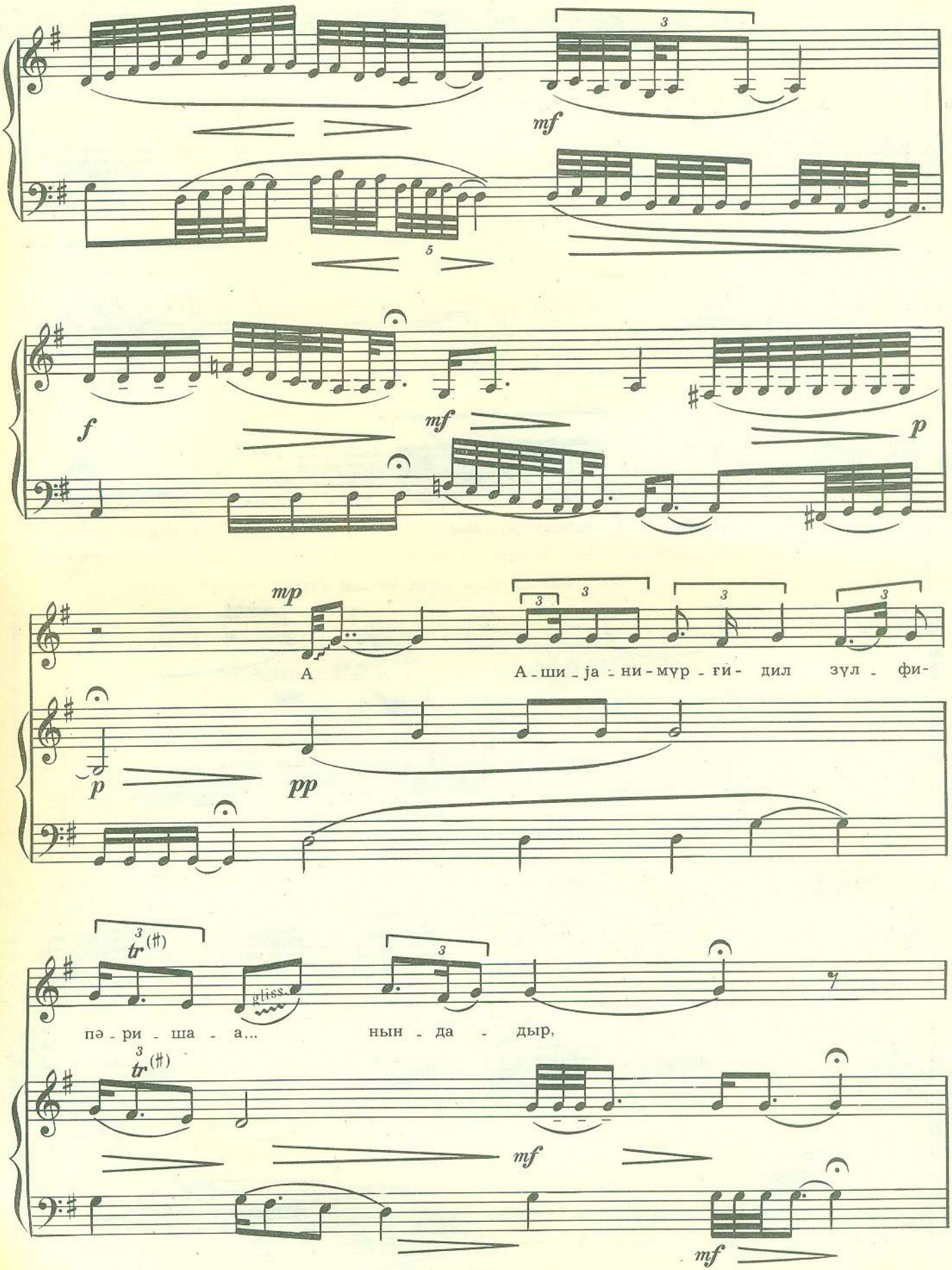
2—Зак. 1804

с 4351 к

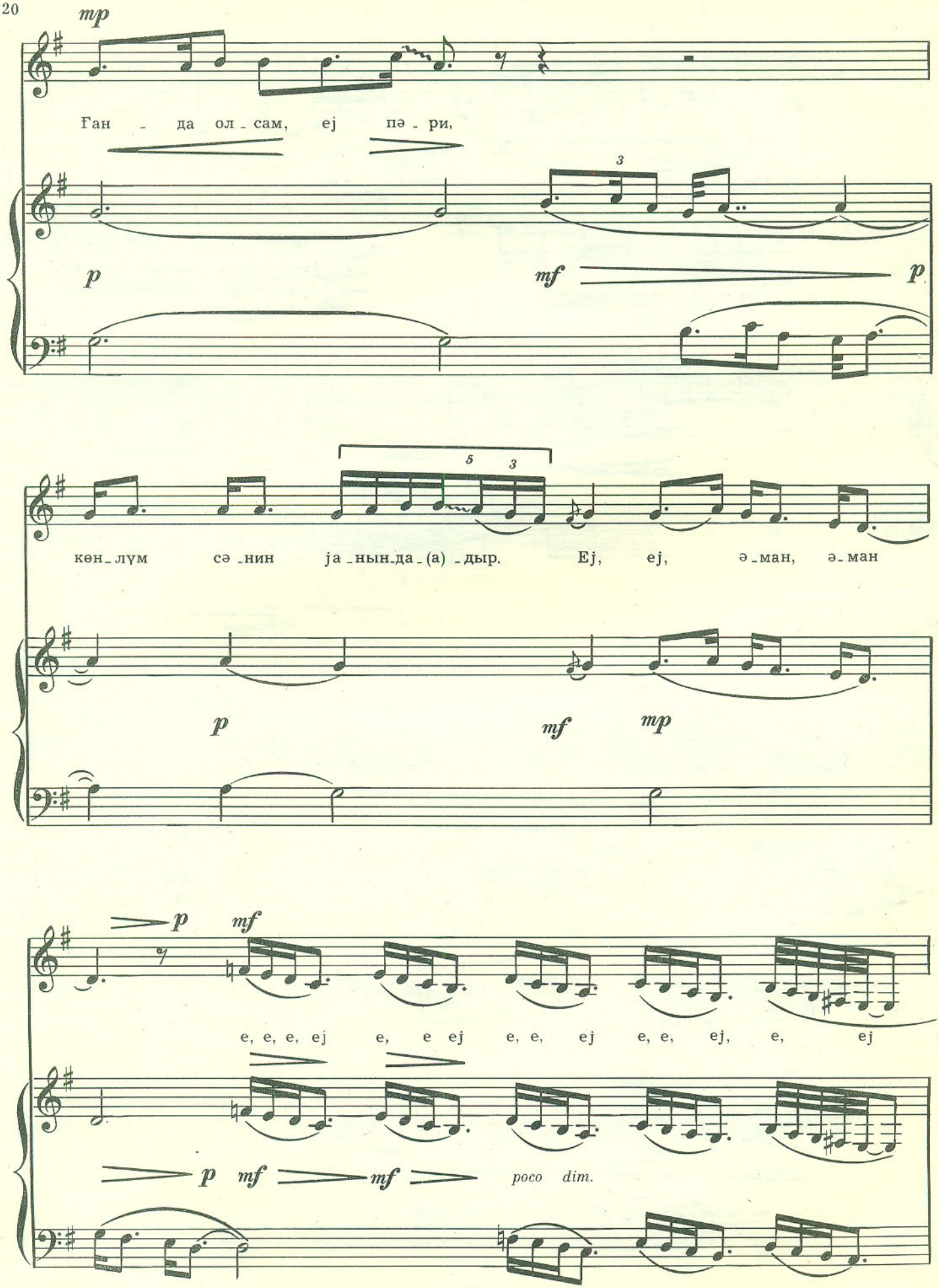
БЭРДАШТ «НОВРУЗ РӘВӘНДӘ»

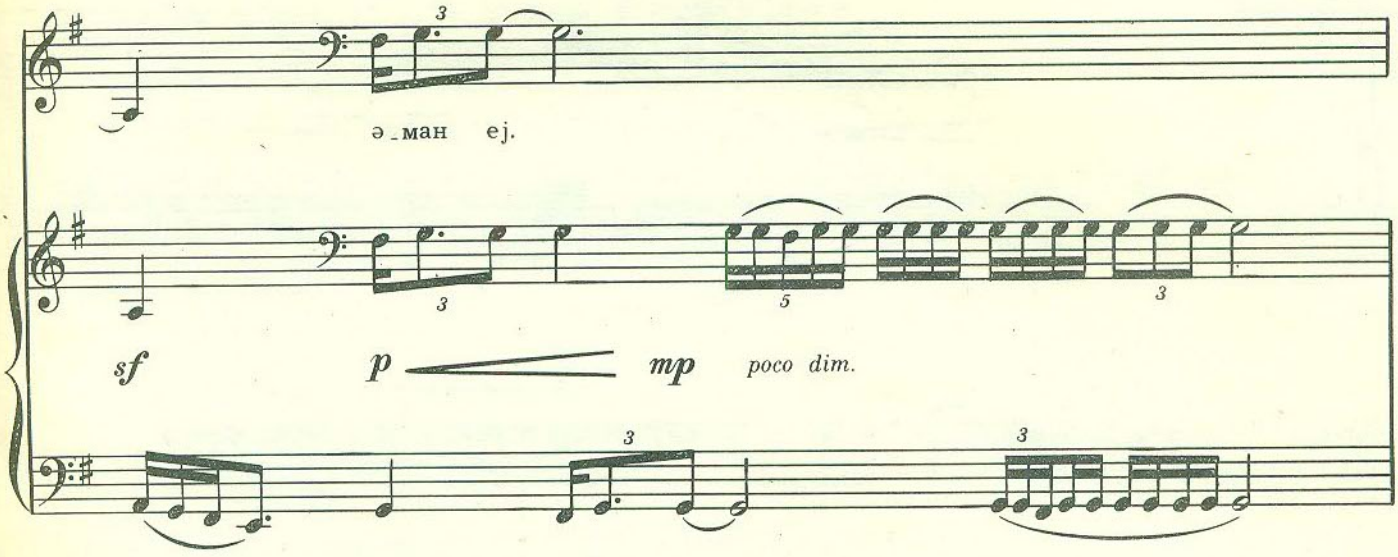
БЭРДАШТ «НОВРУЗ РЭВЭНДЭ»




mf
f
mf
p
mp
А
А - ши - ја - ни - мүр - ғи - дил зүл - фи-
p
pp
пә - ри - ша - а...
нын - да - дыр,
mf
mf

с 4351 к

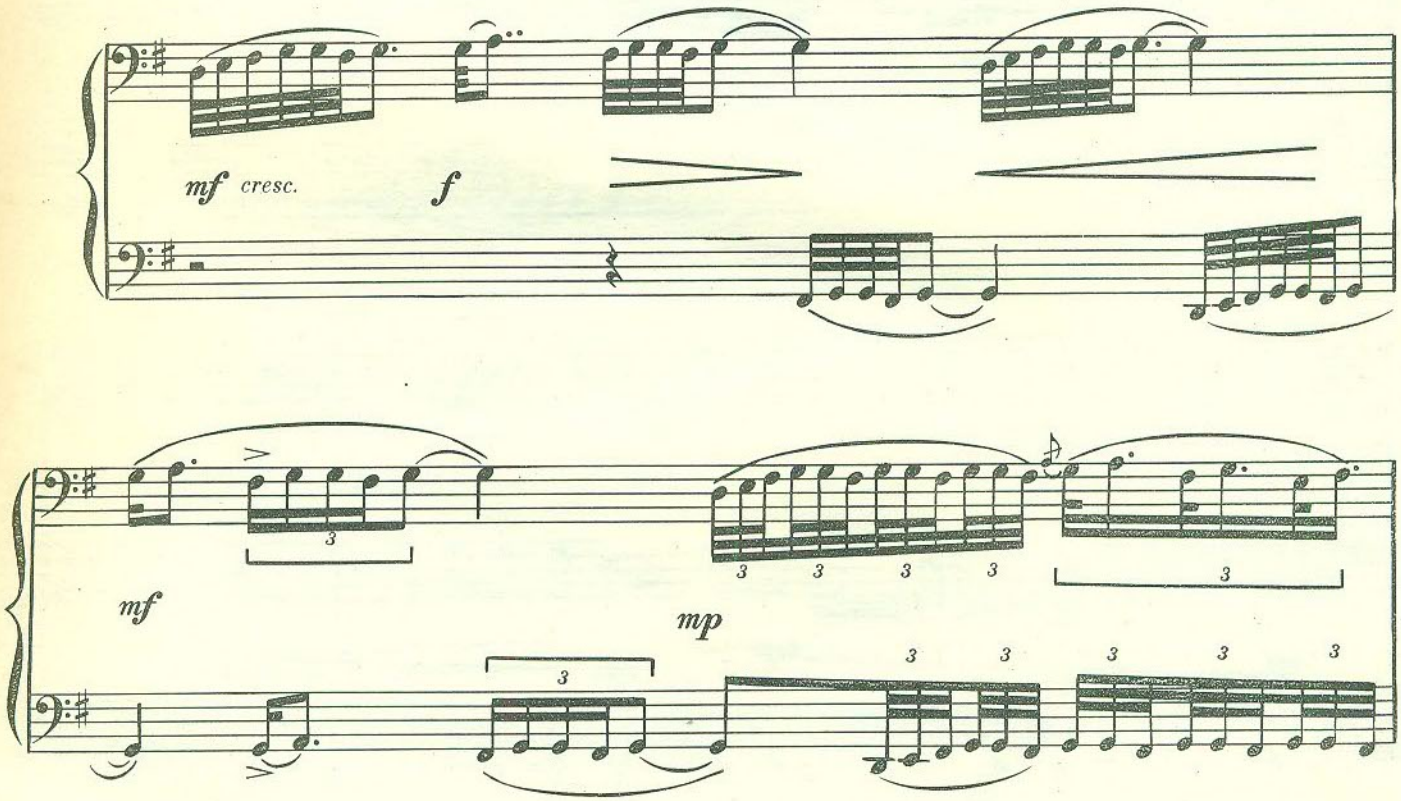

mp
Ған - да ол - сам, ej пә - ри,
p
mf
p
3
5
3
көн - лүм сә - нин ja - нын - да - (a) - дыр. Ej, ej, ә - ман, ә - ман
p
mf
mp
p
mf
e, e, e, ej e, e ej e, e, ej e, e, ej, e, ej
p
mf
mf
poco dim.

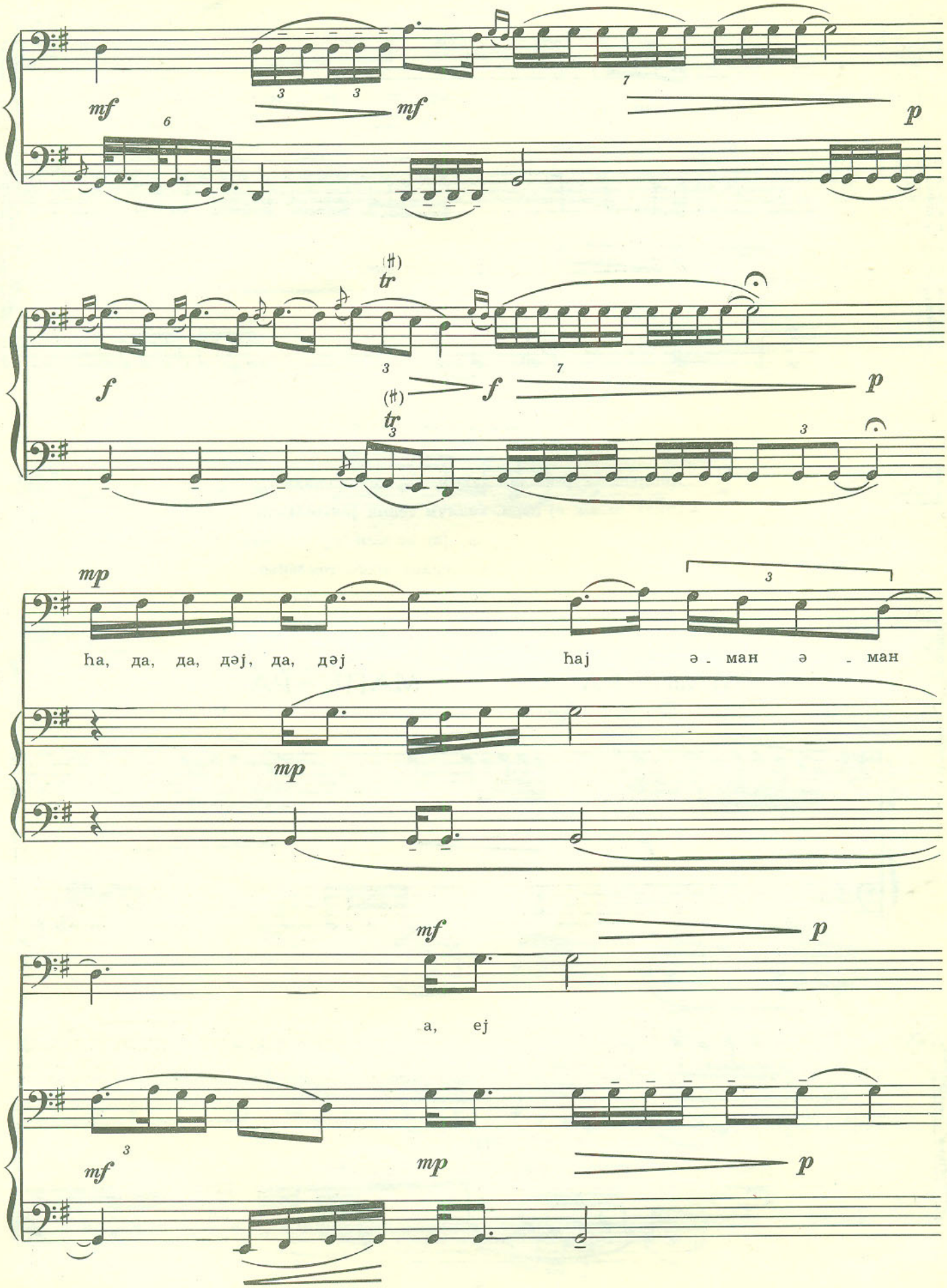


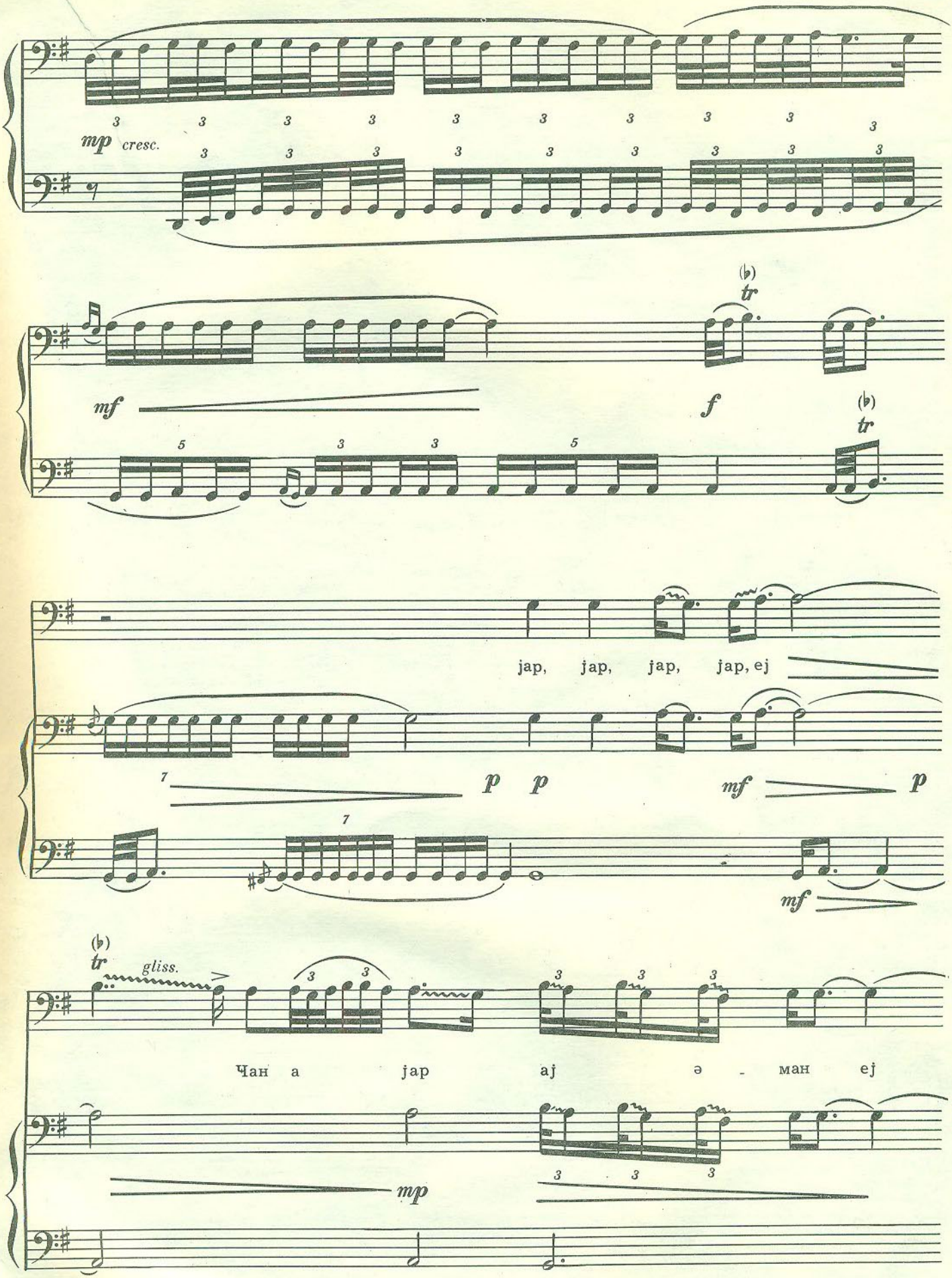
Ашијани—мүрғи—дил зүлфи—пәришанындадыр,
Ганда олсам, ej пәри, көнлүм сәнин јанындадыр.

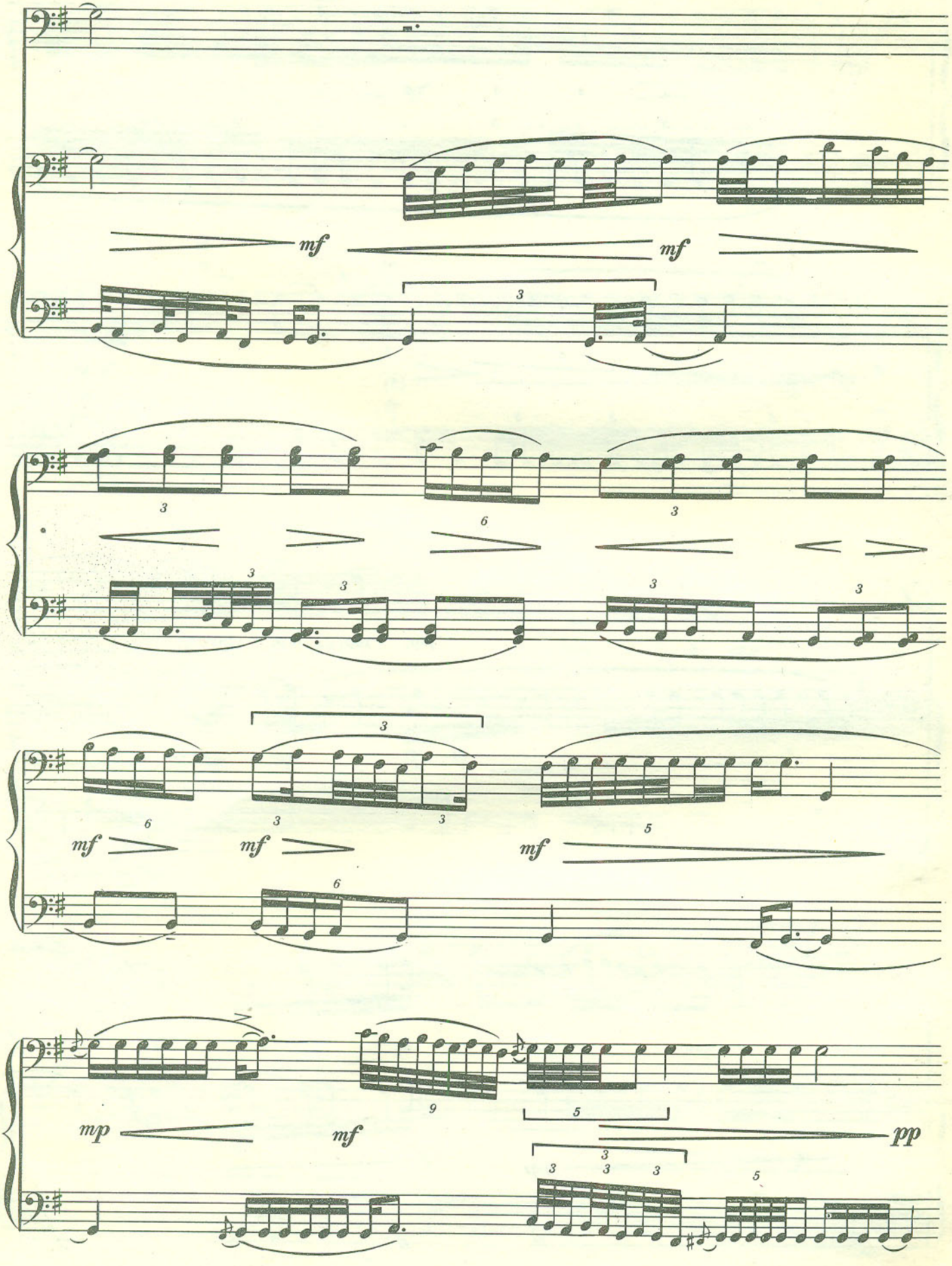
Вьюга вьющихся волос—сердца моего томленье.
Далеки мы, но душа ведь не знает отдаленья.

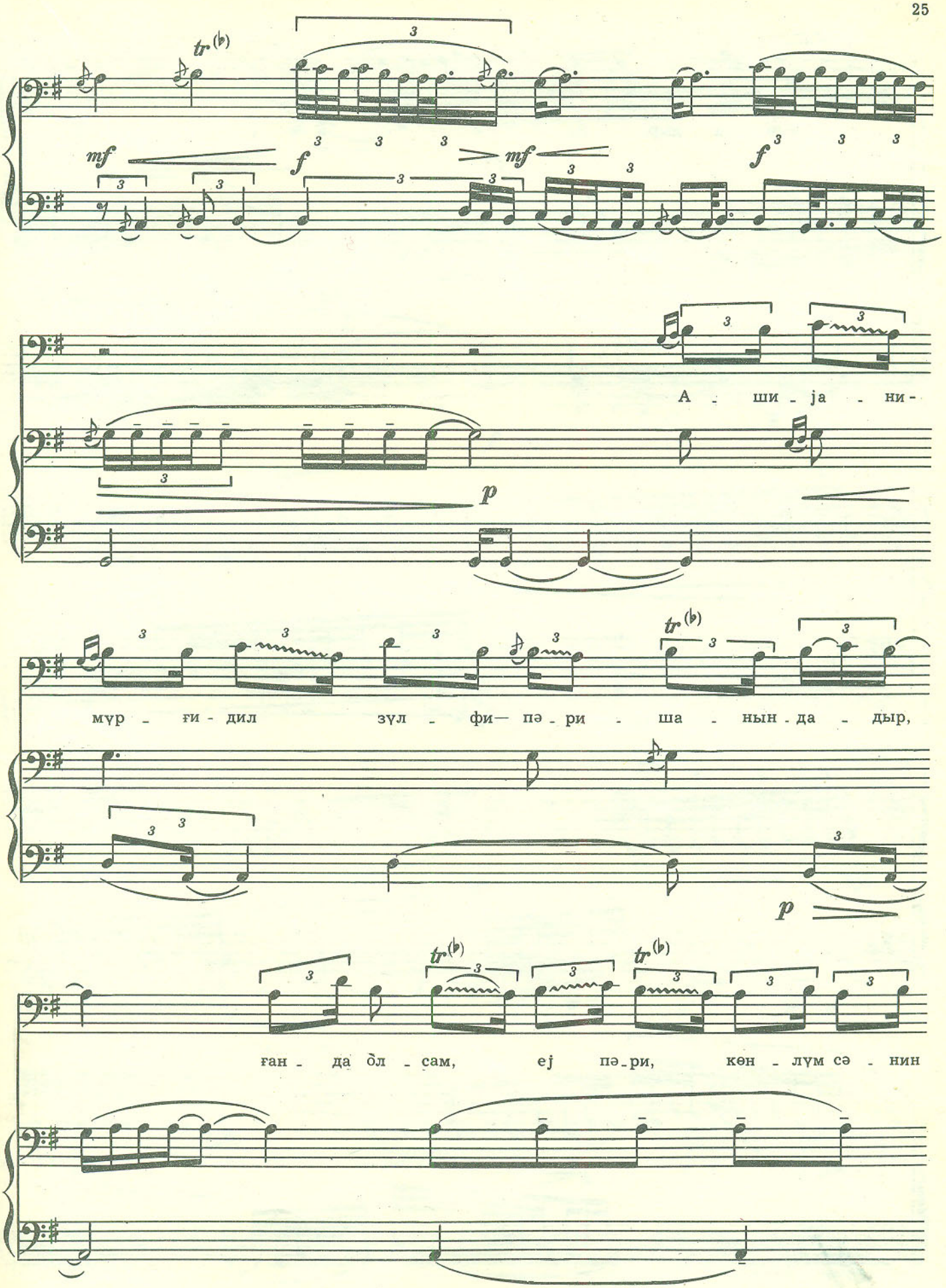
МАЈЕ—РАСТ МАЙЕ—РАСТ

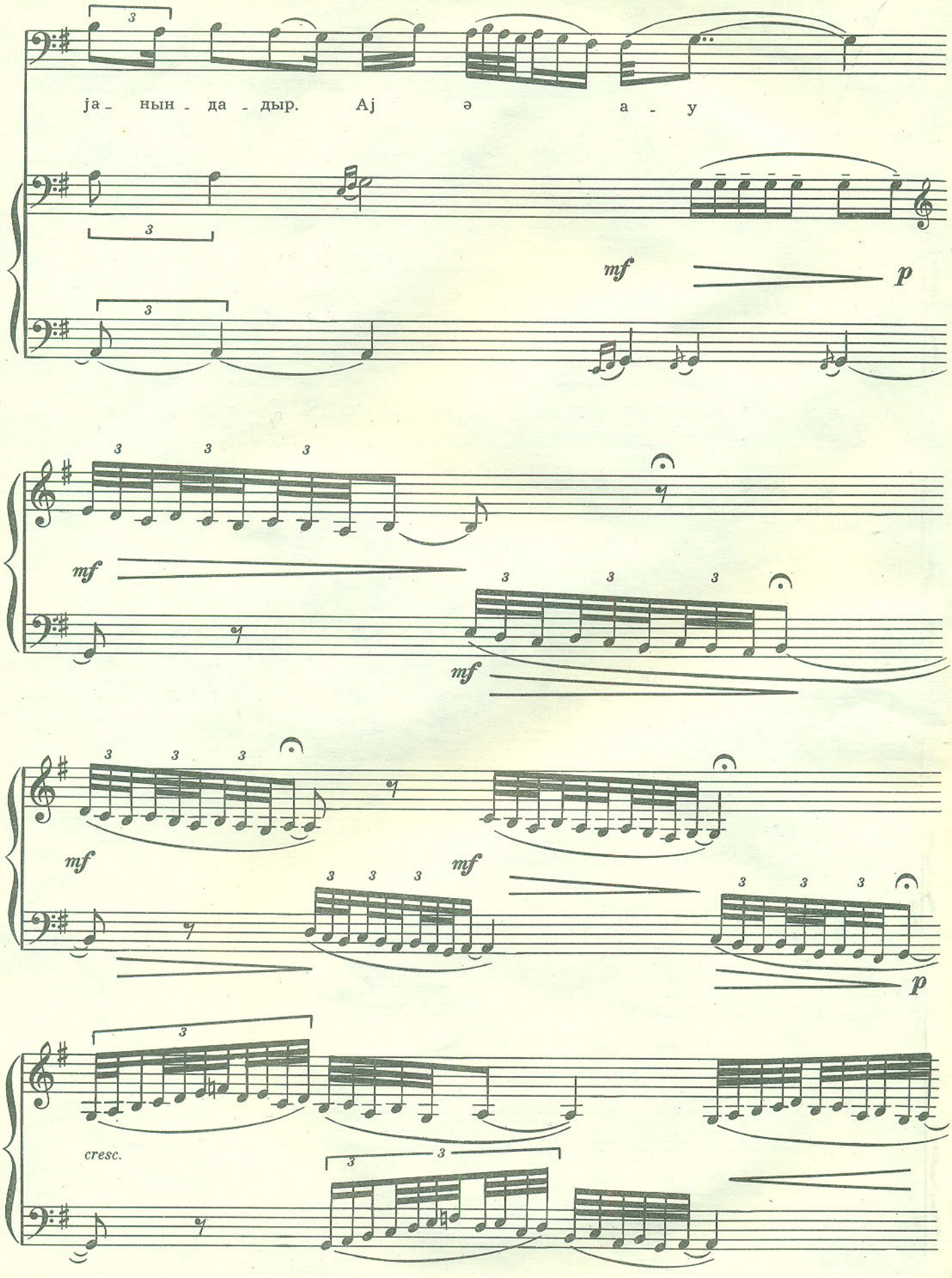


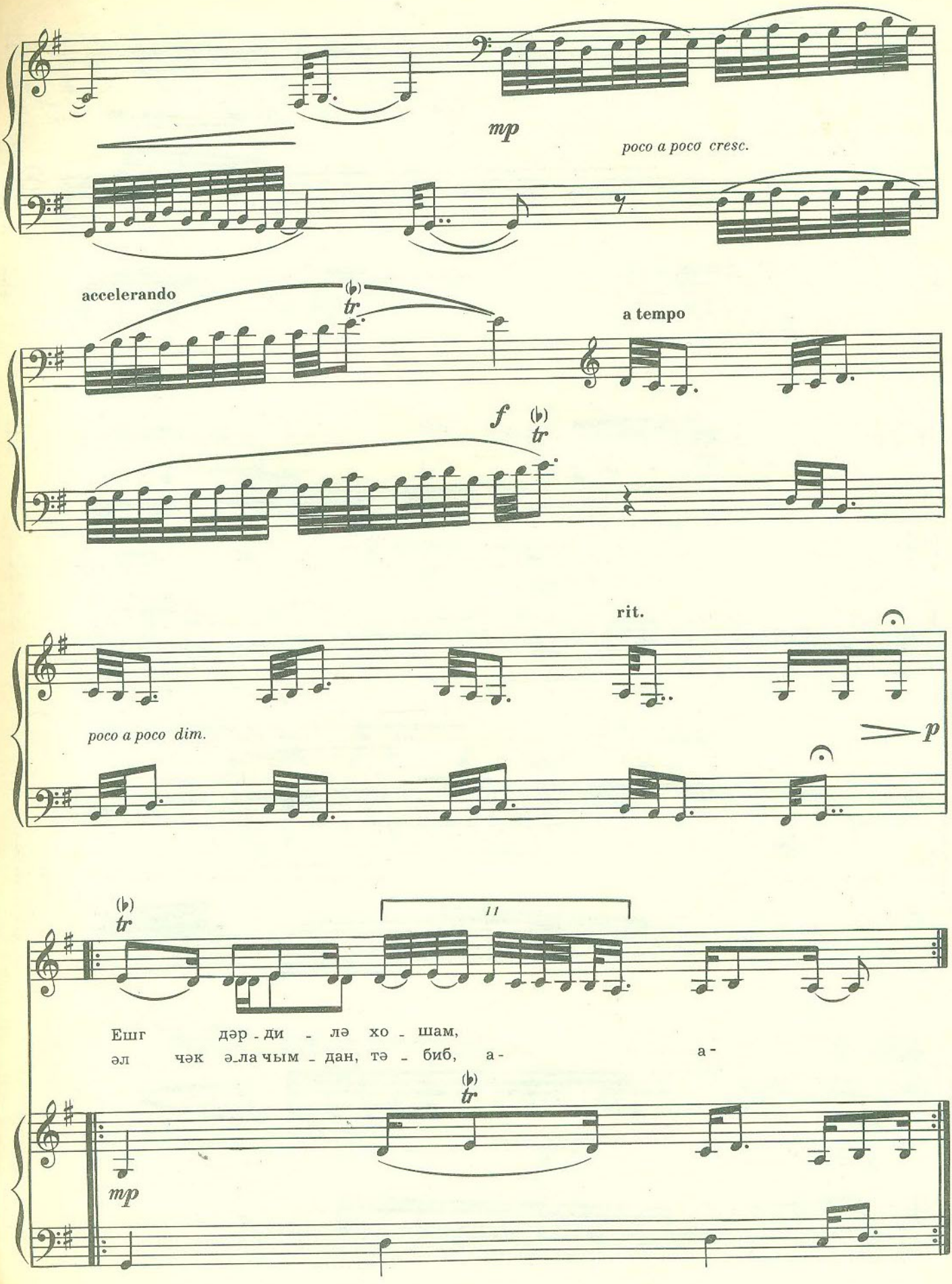

mf
mf
p
f
f
p
mp
ha, да, да, дəj, да, дəj
haj
ə - ман ə - ман
mp
mf
p
a, ej
mf
mp
p

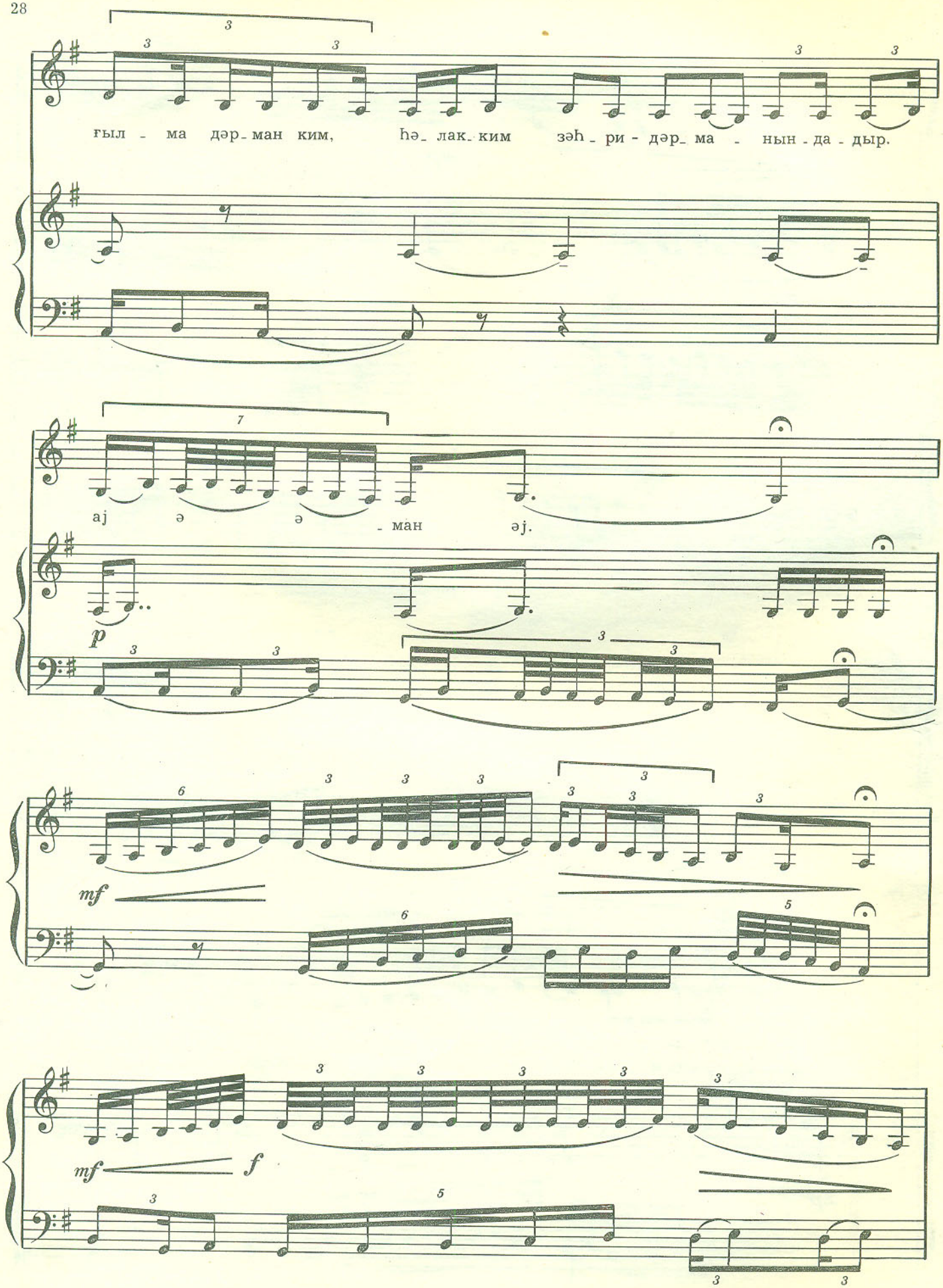

mp cresc.
mf
f
tr
jap, jap, jap, jap, ej
p p
mf p
mf
gliss.
Чан а jap aj ə - ман ej
mp

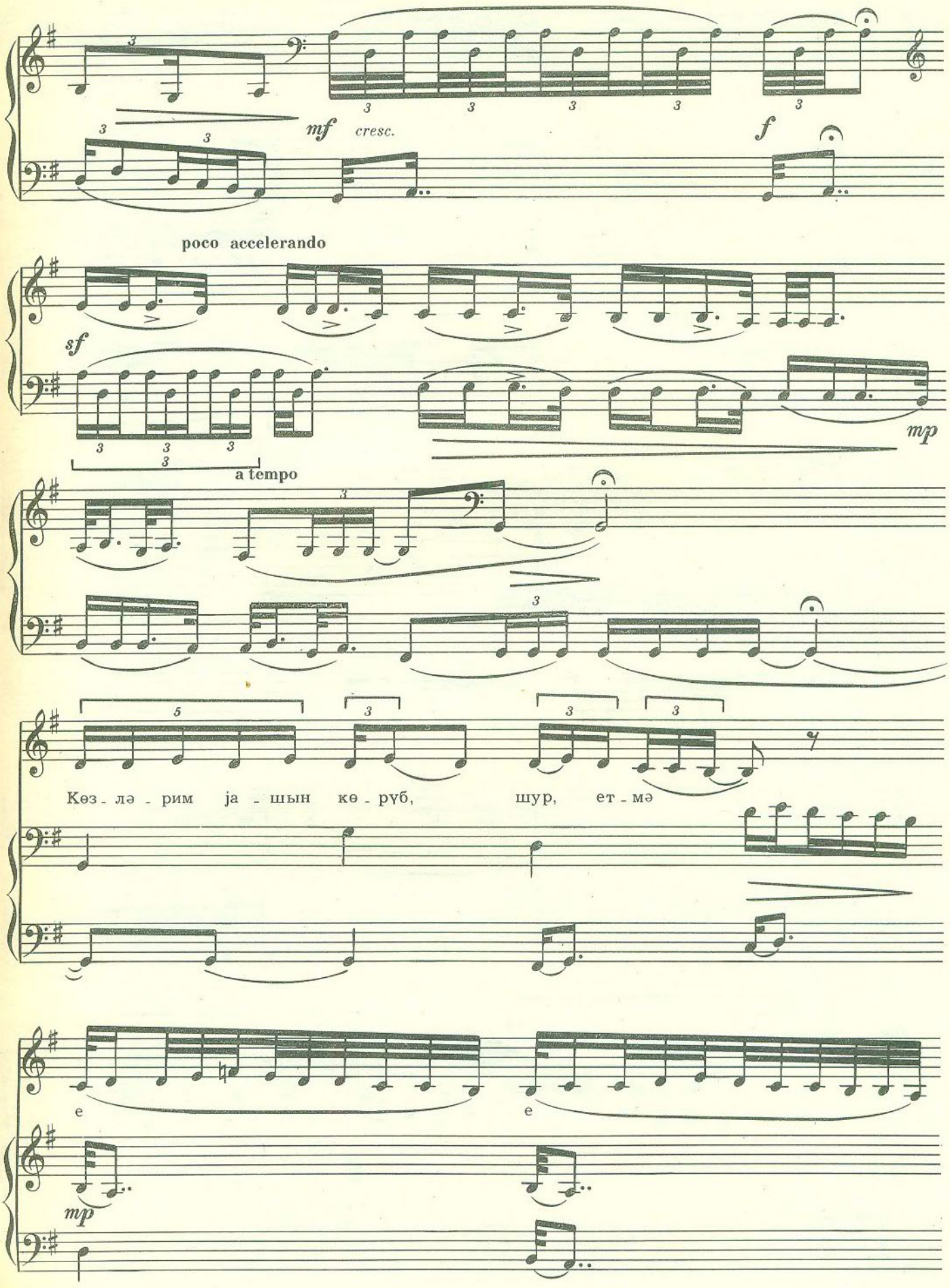

mf
mf
mf
mf
mf
mp
mf
pp

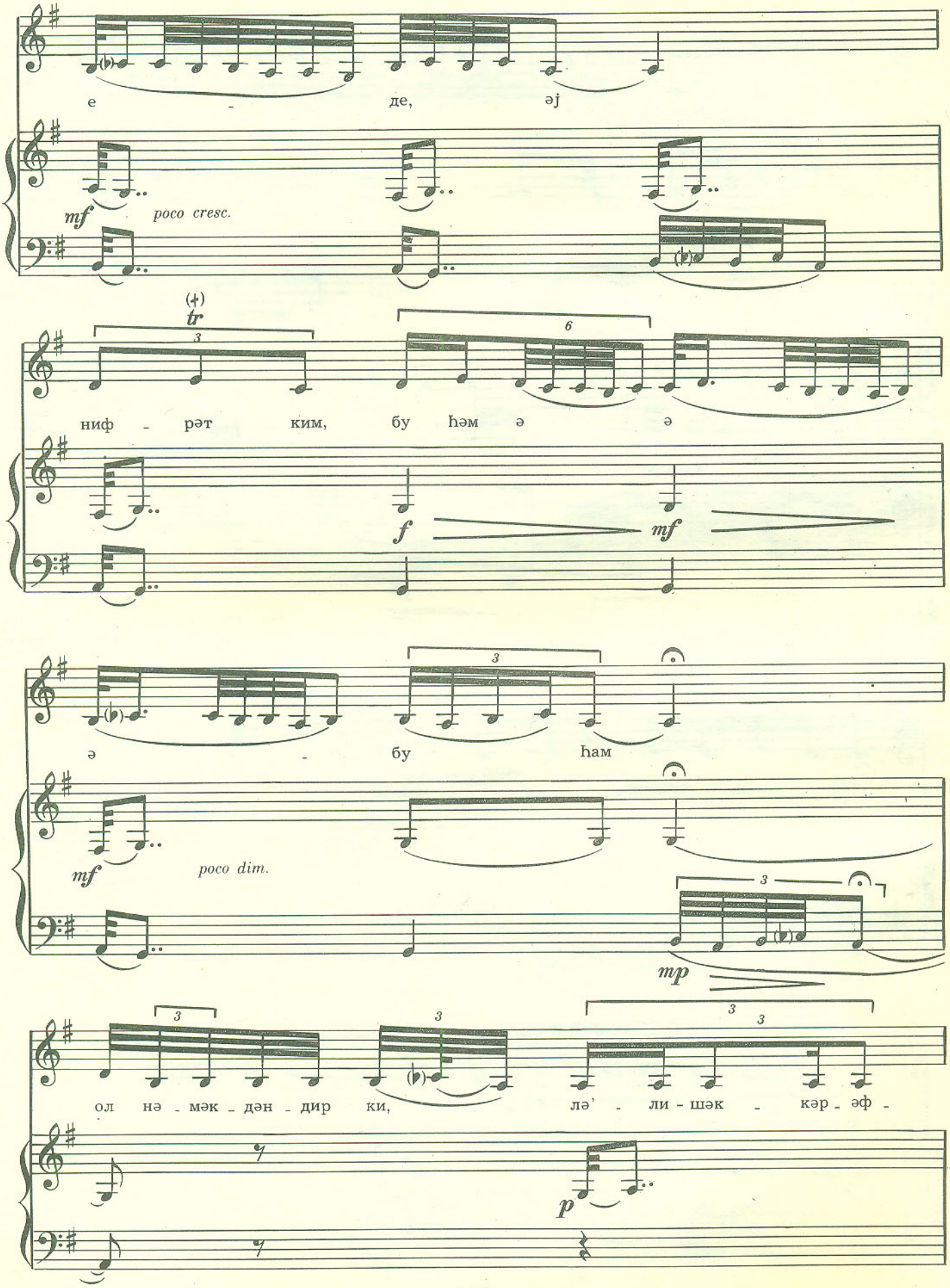

mf
f
mf
f
А - ши - ја - ни -
p
мүр - ғи - дил зүл - фи— пә - ри - ша - ның - да - дыр,
p
ған - да бл - сам, еј пә - ри, көн - лүм сә - нин

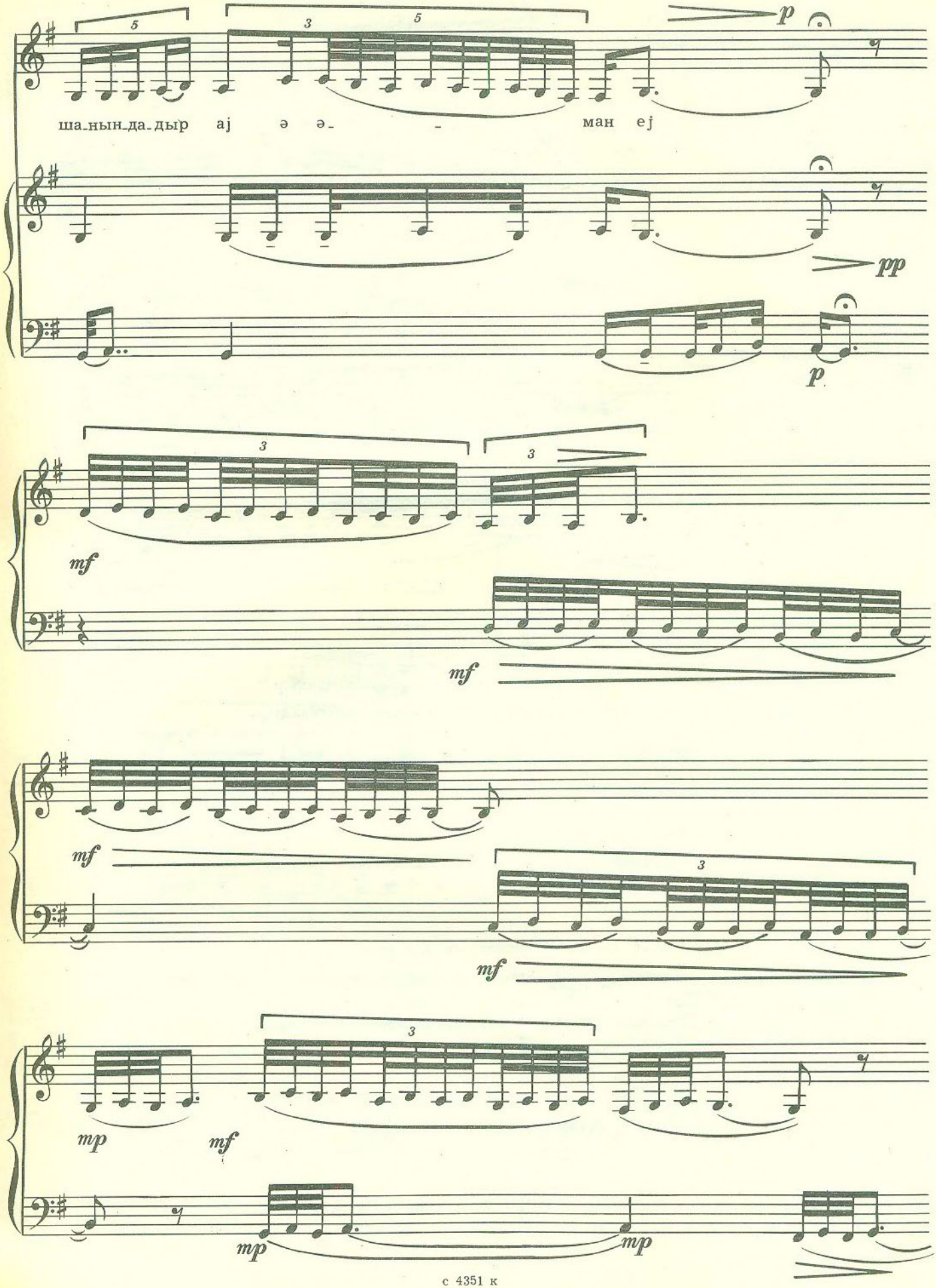

ja - нын - да - дыр. Aj ə a - y
mf
p
mf
mf
mf
mf
p
cresc.

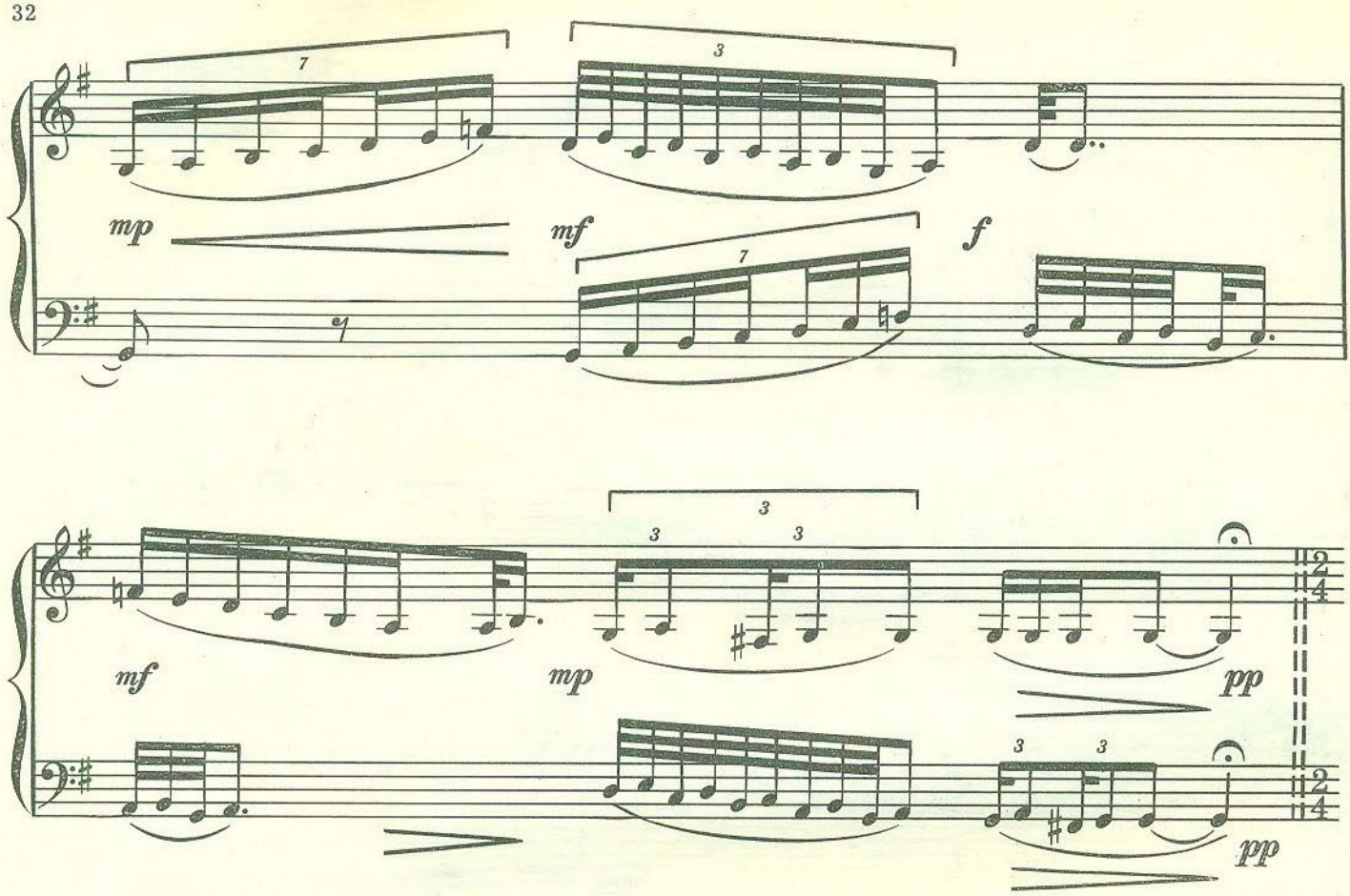

mp
poco a poco cresc.
accelerando
tr
a tempo
f
tr
rit.
poco a poco dim.
p
tr
11
Ешг дәр - ди - лә хо - шам,
әл чәк әла чым - дан, тә - биб, а - а -
tr
mp


ғыл - ма дәр_ман ким, һә_лак_ким зәһ_ри - дәр_ма - нын - да - дыр.
aj ә ә - ман әj.
p
mf
mf f


mf cresc.
f
poco accelerando
sf
mp
a tempo
Көз - лә - рим ја - шын кө - рүб, шур, ет - мә
mp


е - де, әj
mf poco cresc.
ниф - рәт ким, бу һәм ә ә
f mf
ә - бу һам
mf poco dim.
mp
ол нә - мәк - дән - дир ки, лә' - ли - шәк - кәр - әф -
p


ша-нын-да-дыр аj ә ә- - ман еj
p
pp
p
mf
mf
mf
mf
mp
mf
mp
mp



Ашијани-мүрғи—дил зүлфи—пәришанындадыр,
Ганда олсам, ејпәри, көнлүм сәнин јанындадыр.

Ешг дәрдилә хошам, әл чәк әлачымдан, тәбиб,
Гылма дәрман ким, һәлаким зәһри-дәрманындадыр.

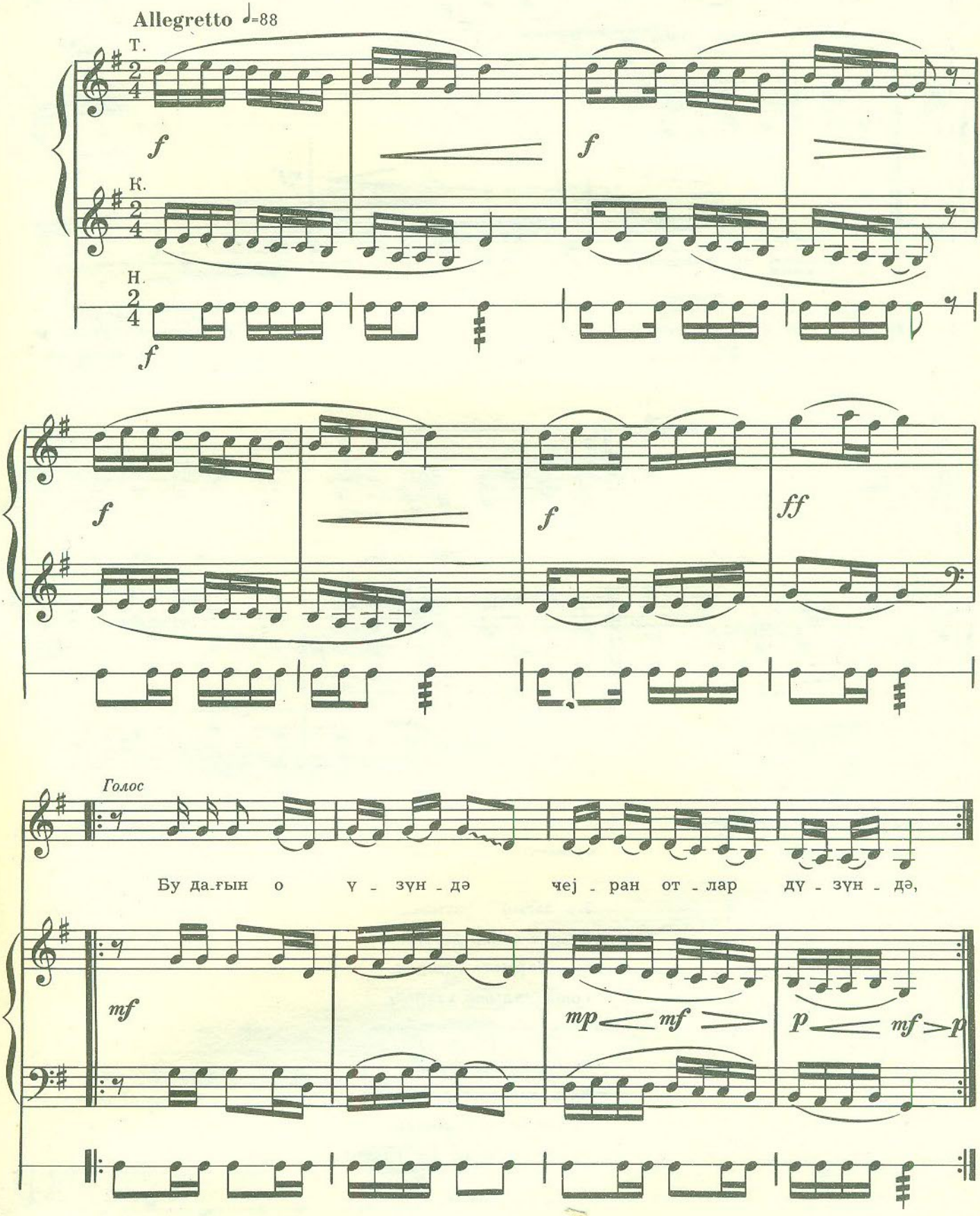
Көзләрим јашын көрүб, шур, етмә нифрәт ким, бу һәм
Ол нәмәкдәндир ки, лә'ли-шәккәрәфшанындадыр.

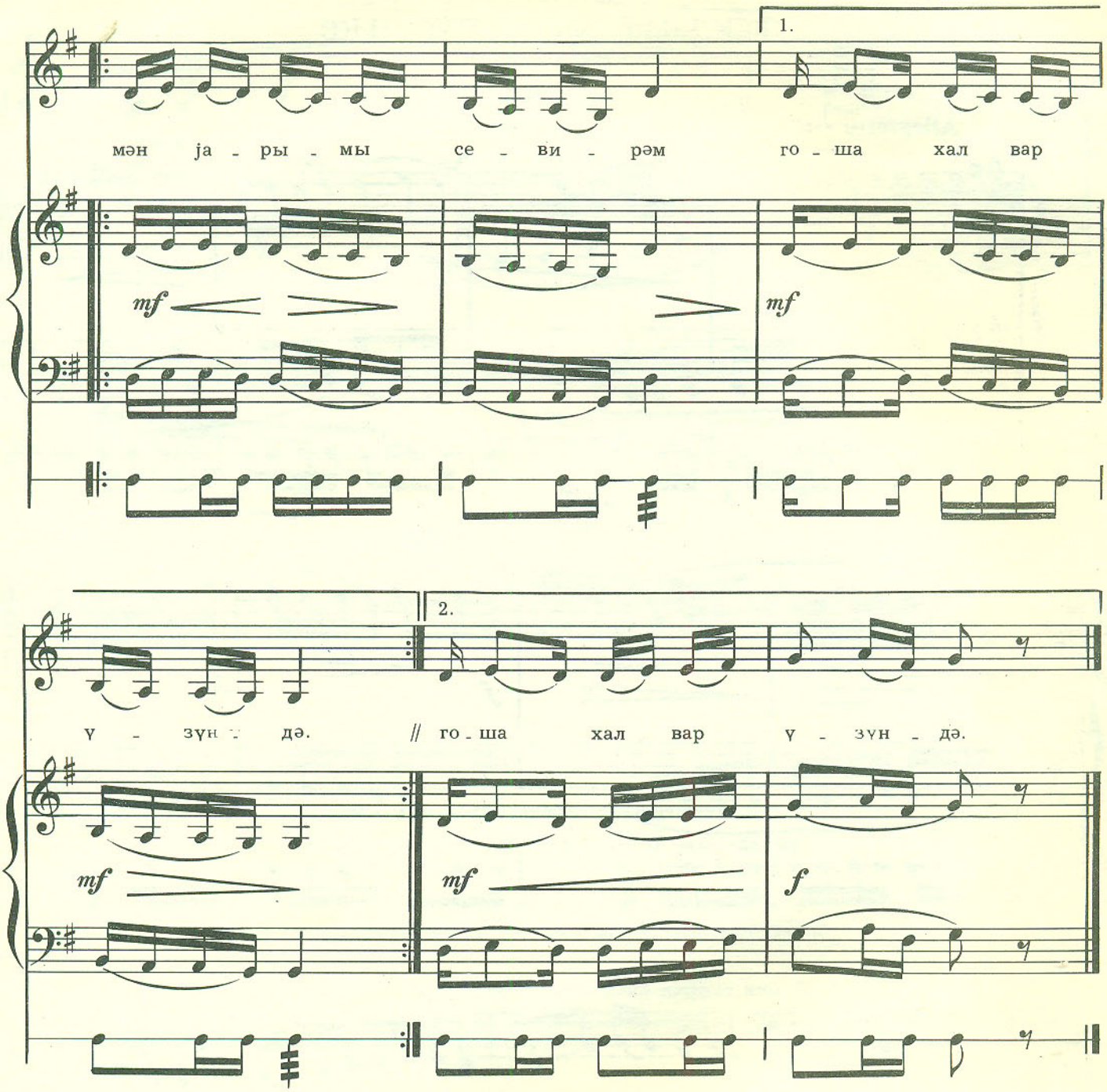
Вьюга вьющихся волос—сердца моего томленье,
Далеки мы, но душа ведь не знает отдаленья.

Счастлив бедами любви, врачеватель, не трудись,
Все лекарства мне горьки, мне погибель—исцеленье.

Не кори за горечь слез, что струятся из очей,
Потому что сладость губ у истока их теченья.

ТӘСНИФ ТЭСНИФ

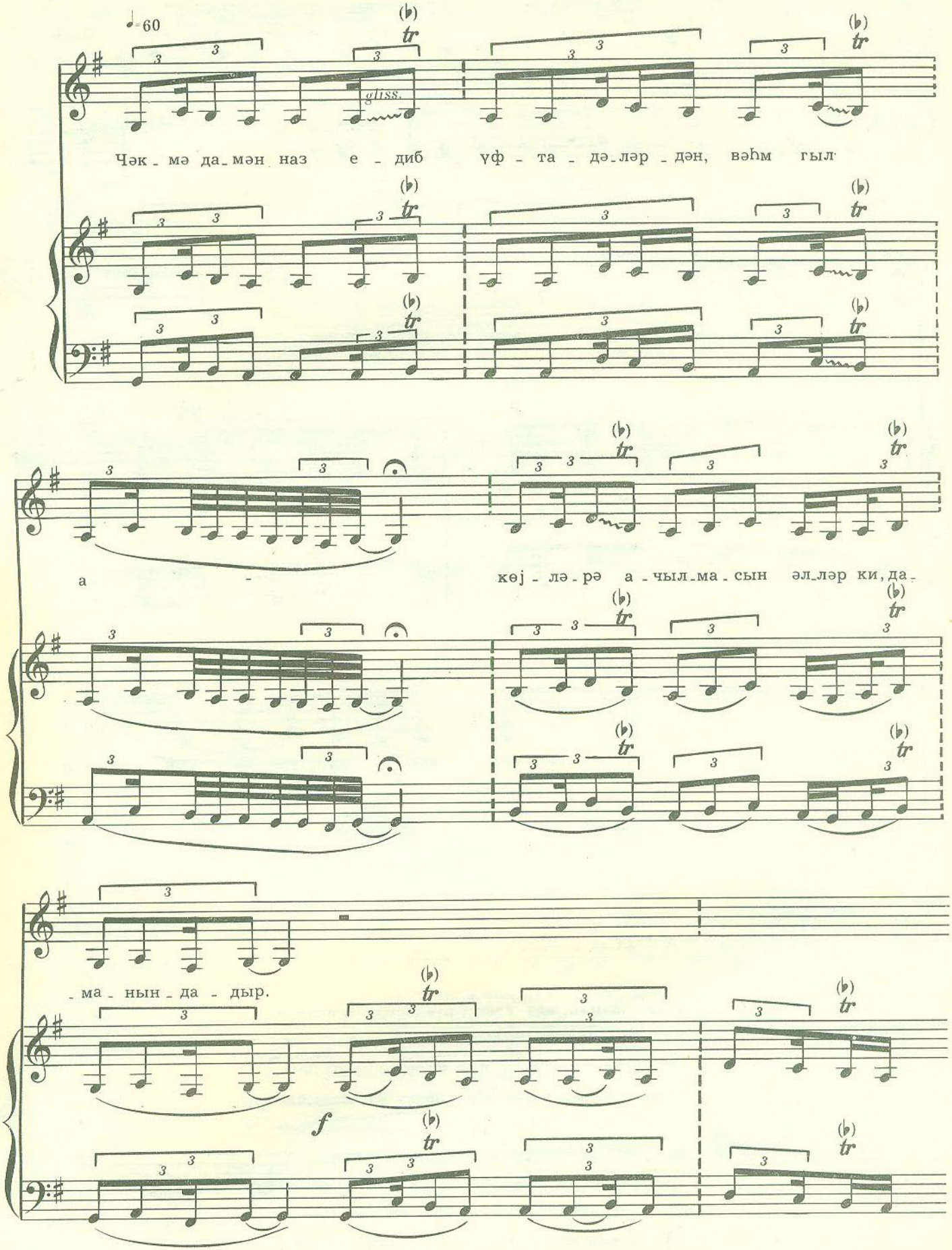




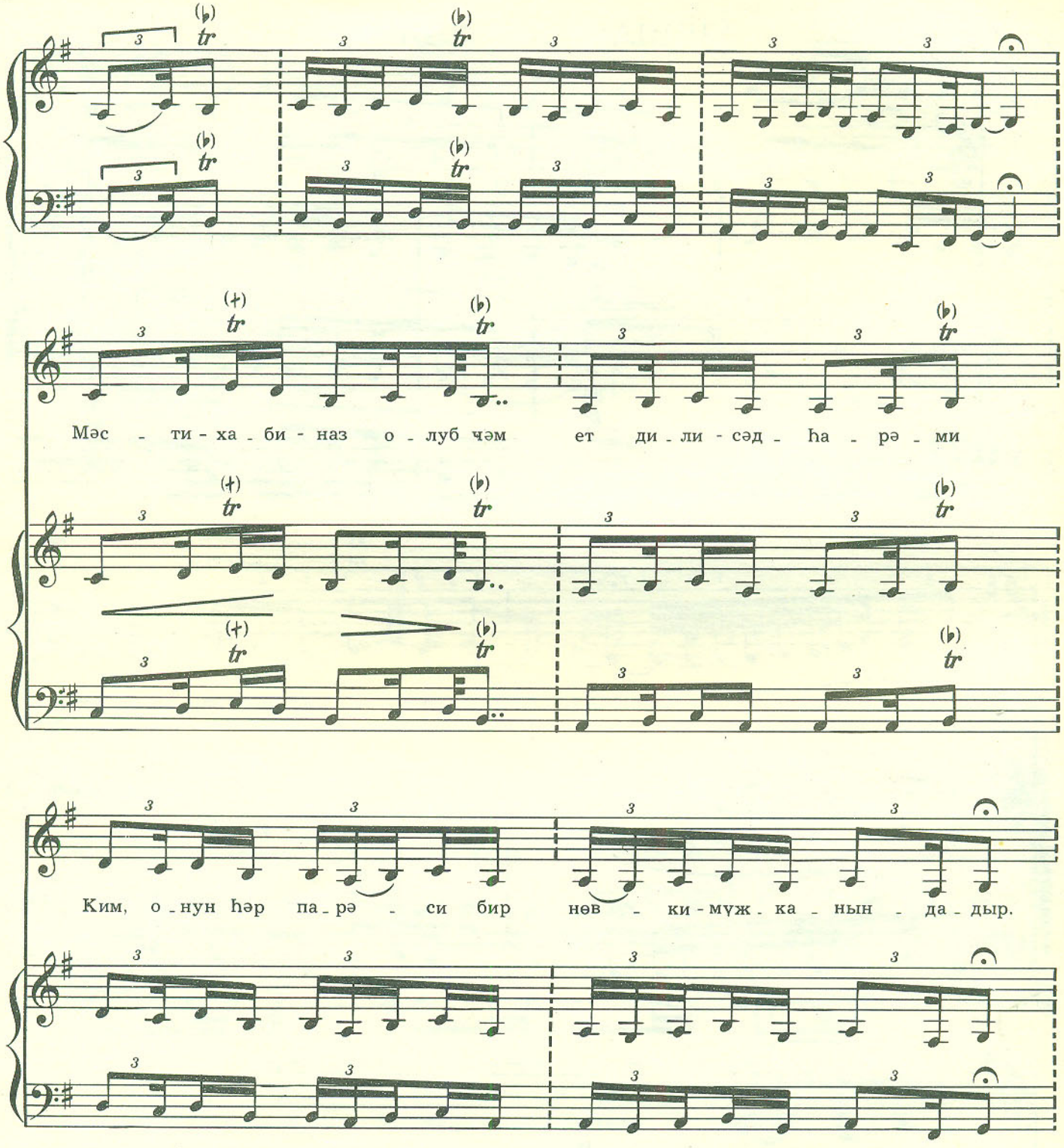
Бу дағын о үзүндә
Чејран отлар дүзүндә.
Мән јарымы севирәм,
Гоша хал вар үзүндә.

Там вдали за горой
Есть луг джейрана.
Я люблю мою милую,
У нее на щеке две родинки.

УШШАГ УШШАГ



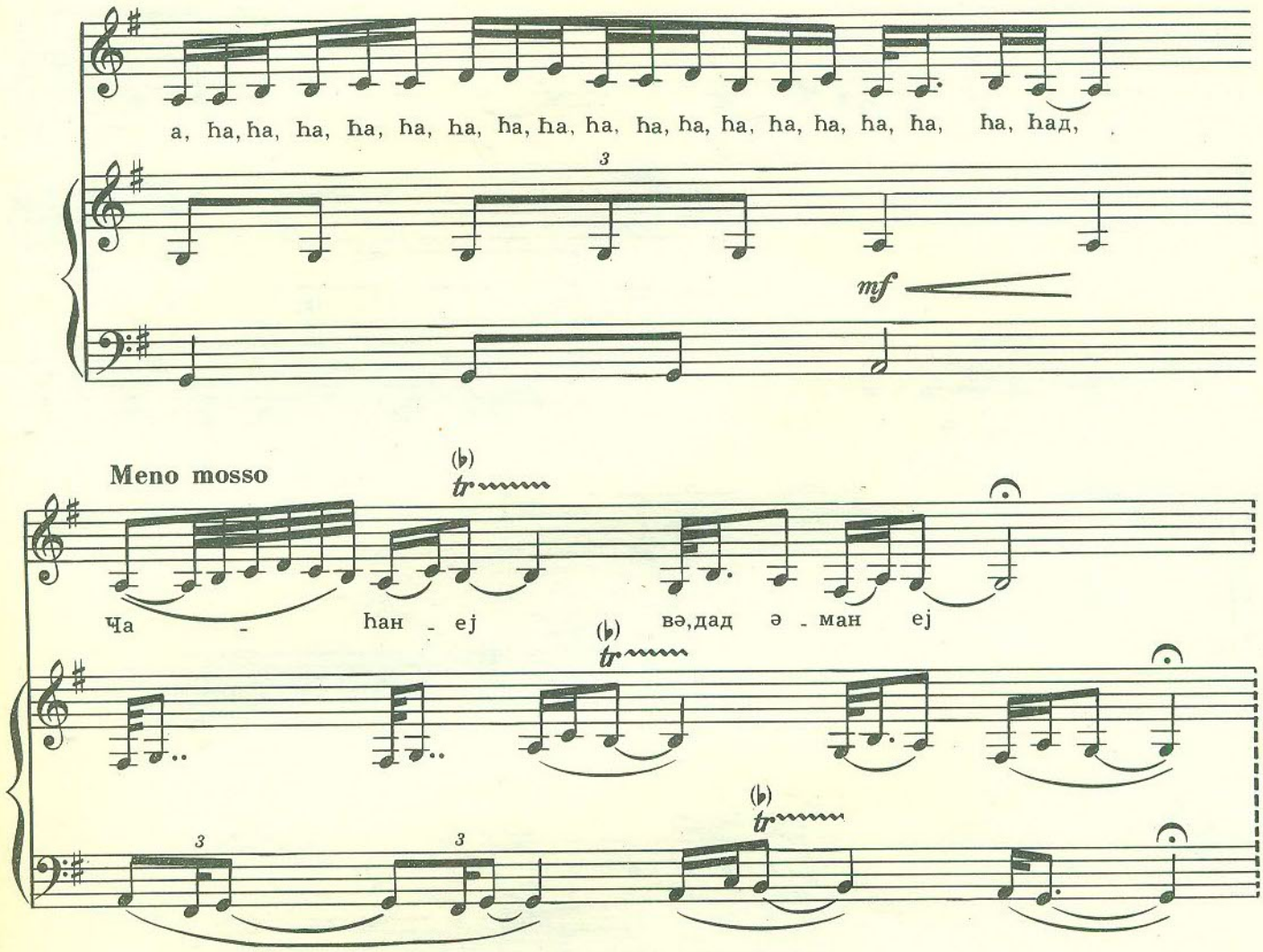
с 4351 к



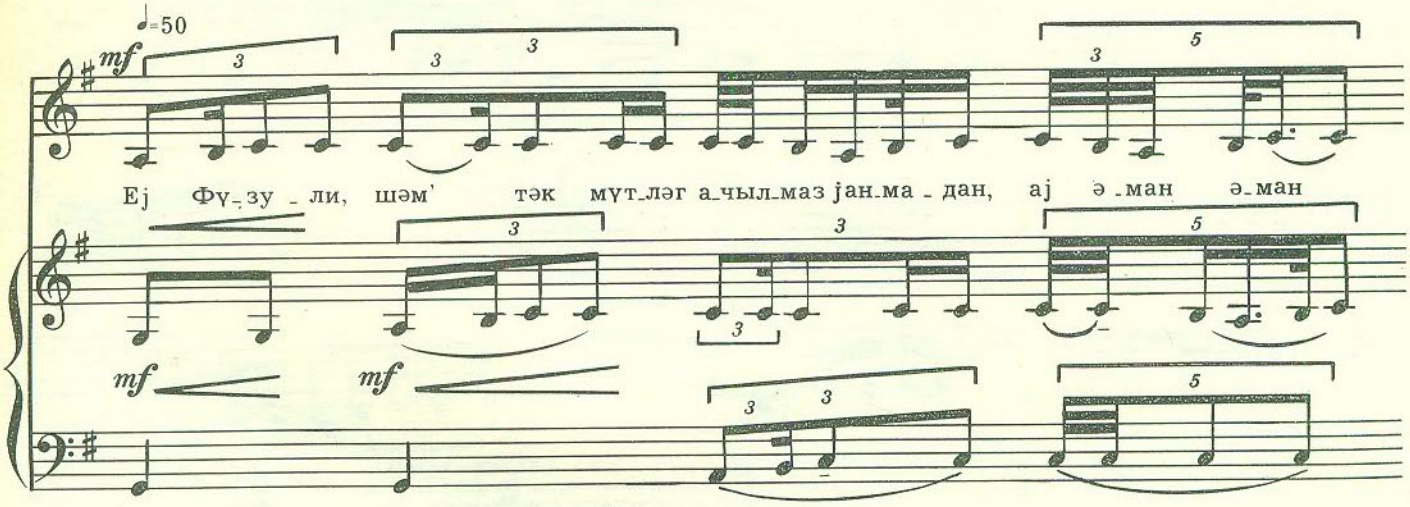
Чәкмә дамән наз едиб үфтадәләрдән, вәһм гыл
Көјләрә ачылмасын әлләр ки, даманындадыр.
Мәсти-хаби-наз олуб, чәм ет дили-сәдһарәми
Ким, онун һәр парәси бир нөвки-мүжканындадыр.

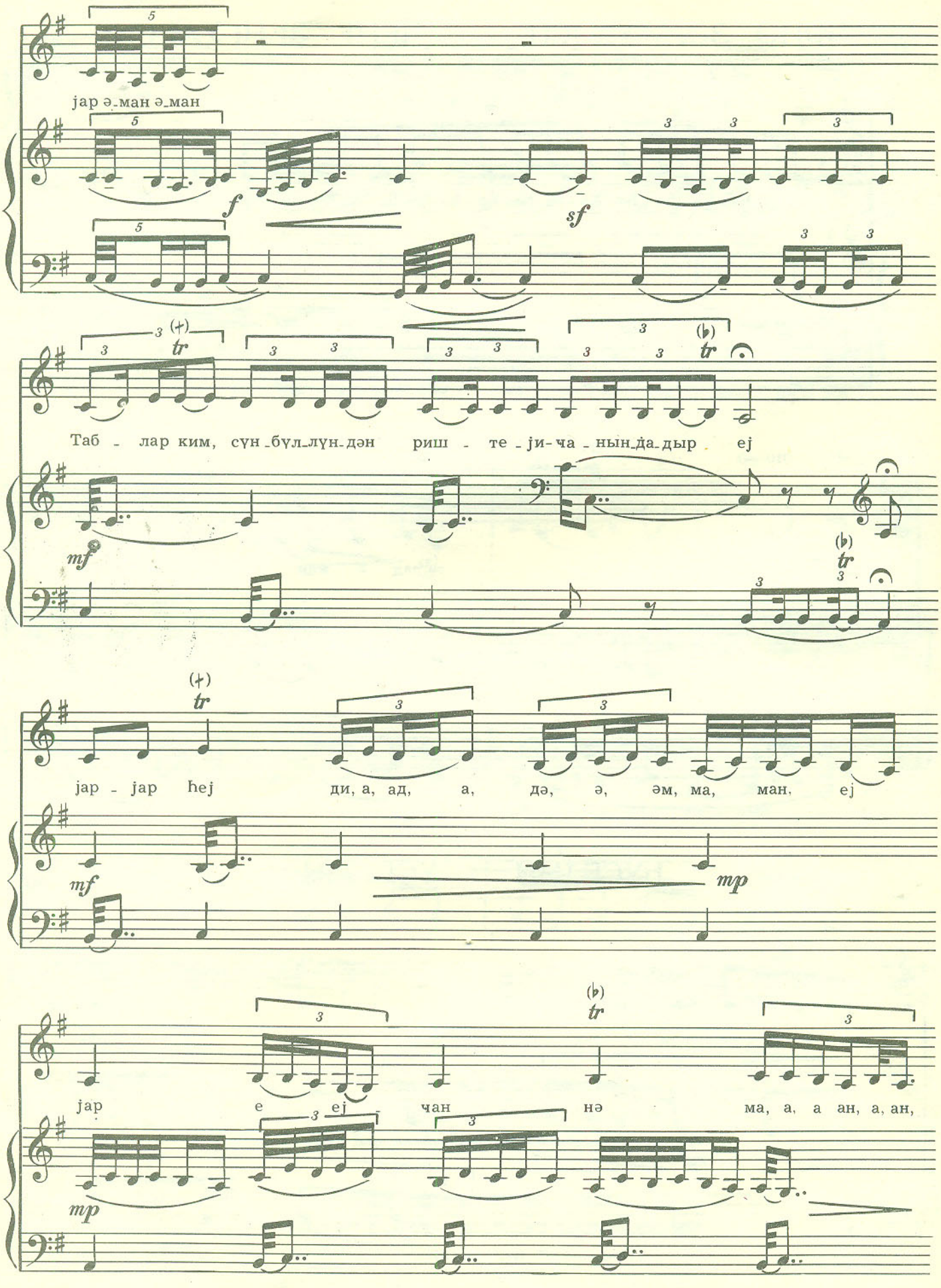
Не губи любовь мою и уловками не мучь.
Чтобы руки не воздел к небу в горестном моленье.
На ресницах—остриях—клочья сердца моего.
Так сомкни глаза свои, чтоб нашли соединенье.

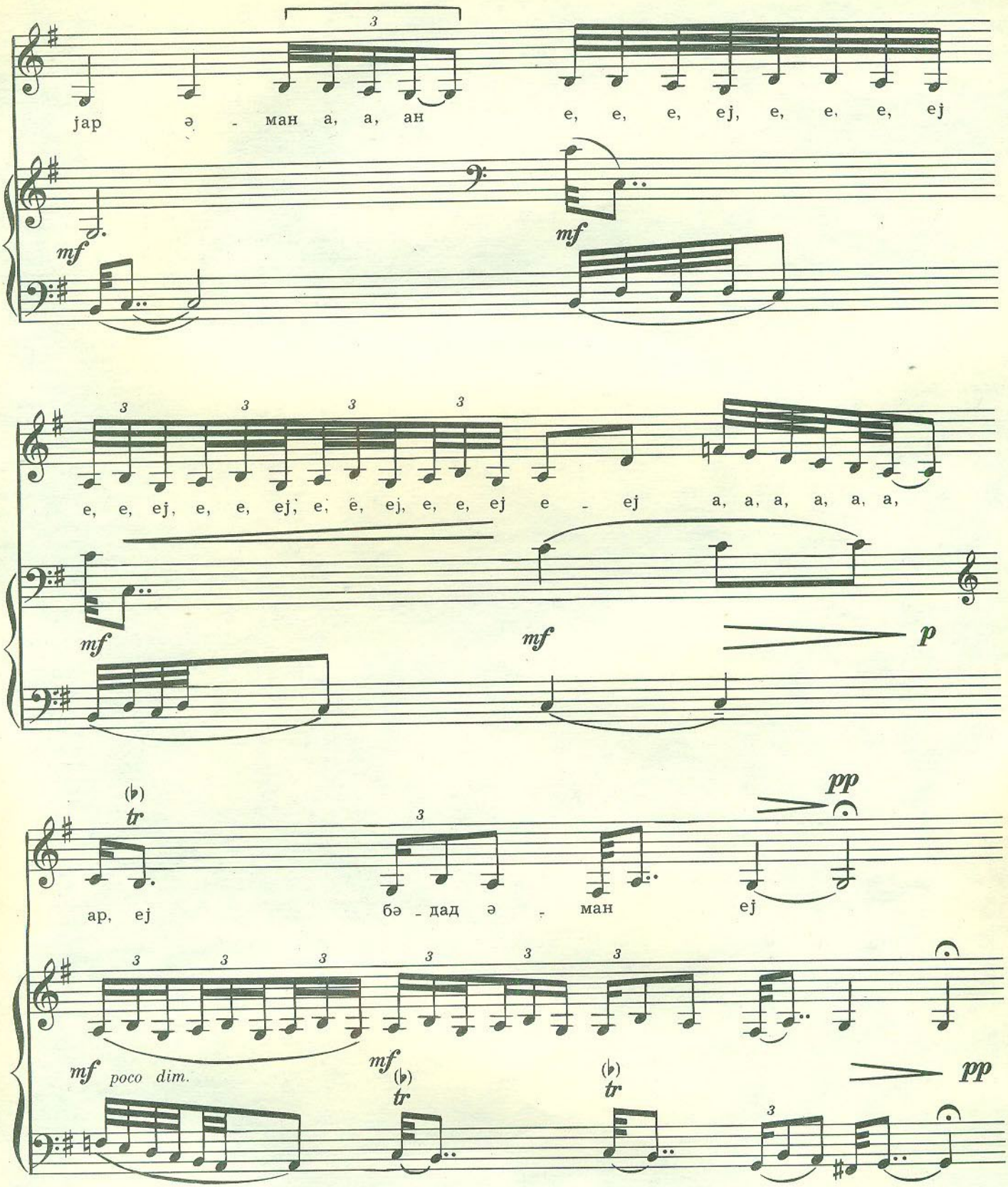
ЧӘНӘ ЗӘНКҮЛӘСИ ЧЕНЕ ЗЕНГУЛЕСИ



ҺҮСЕЈНИ УСЕЙНИ



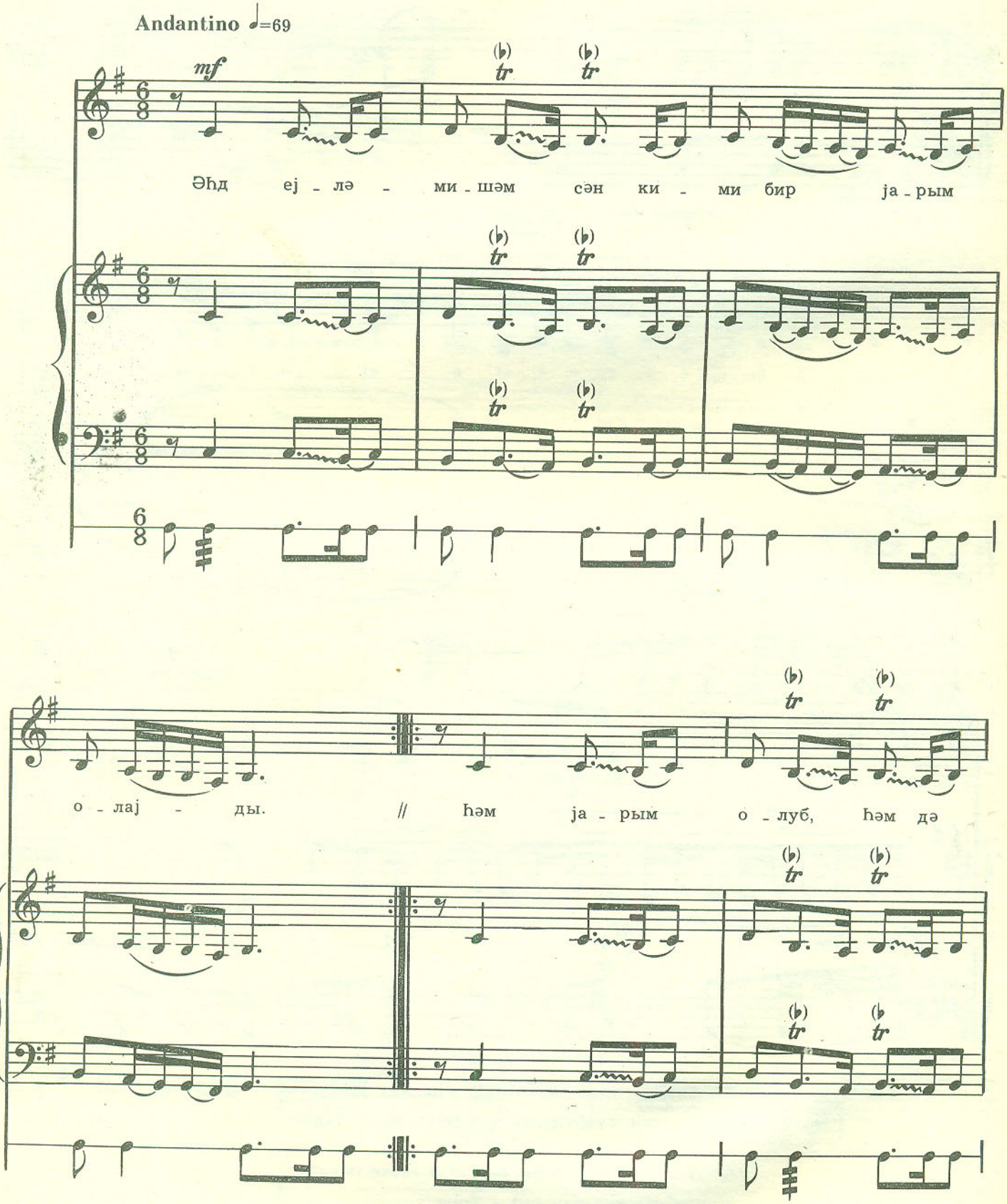

jар ә_ман ә_ман
Таб _ лар ким, сүн_бүл_лүн_дән риш _ те _ ји-ча _ нын_да_дыр ej
jар _ jар hej ди, а, ад, а, дә, ә, әм, ма, ман, ej
jар е ej чан нә ма, а, а ан, а, ан,

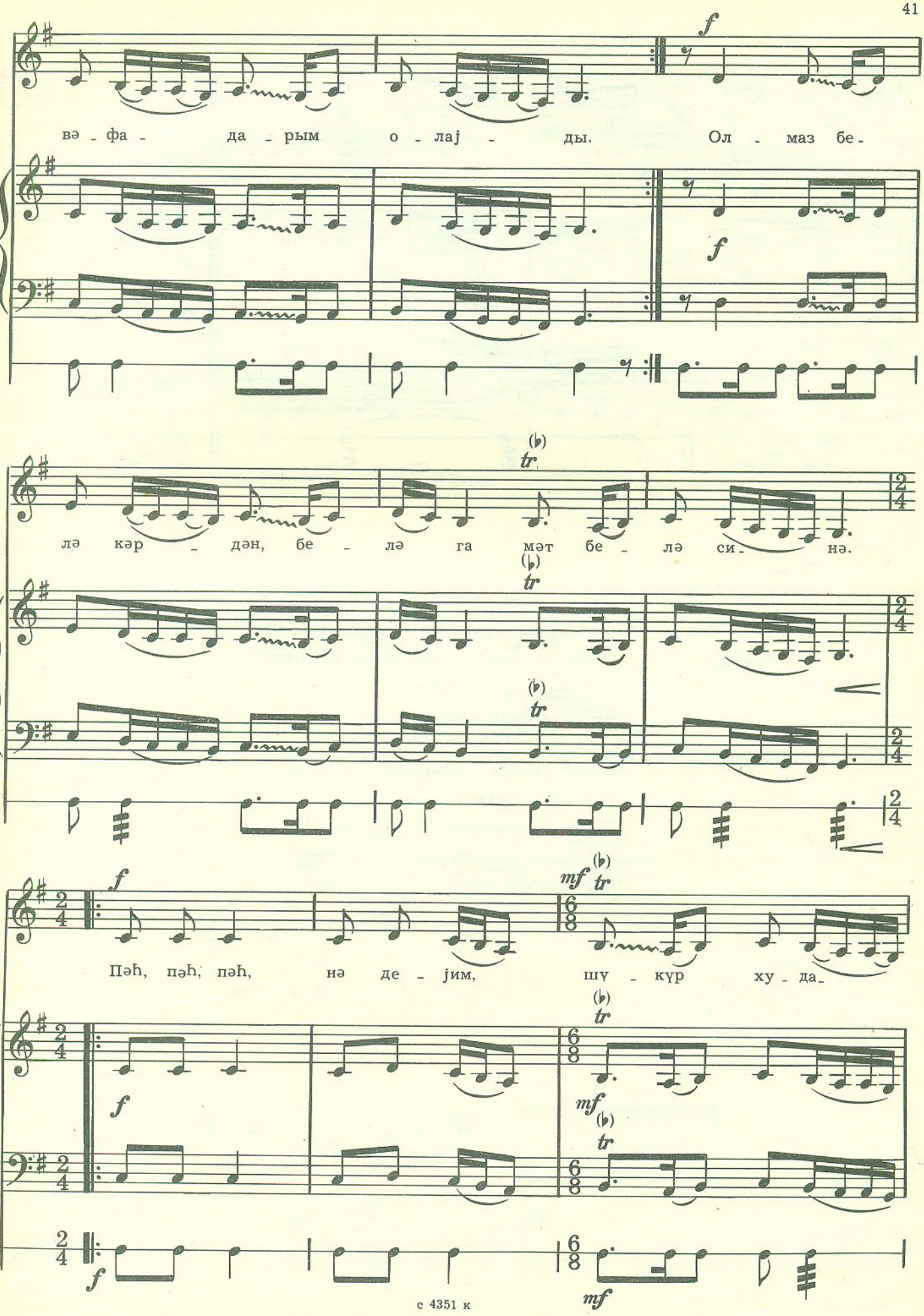


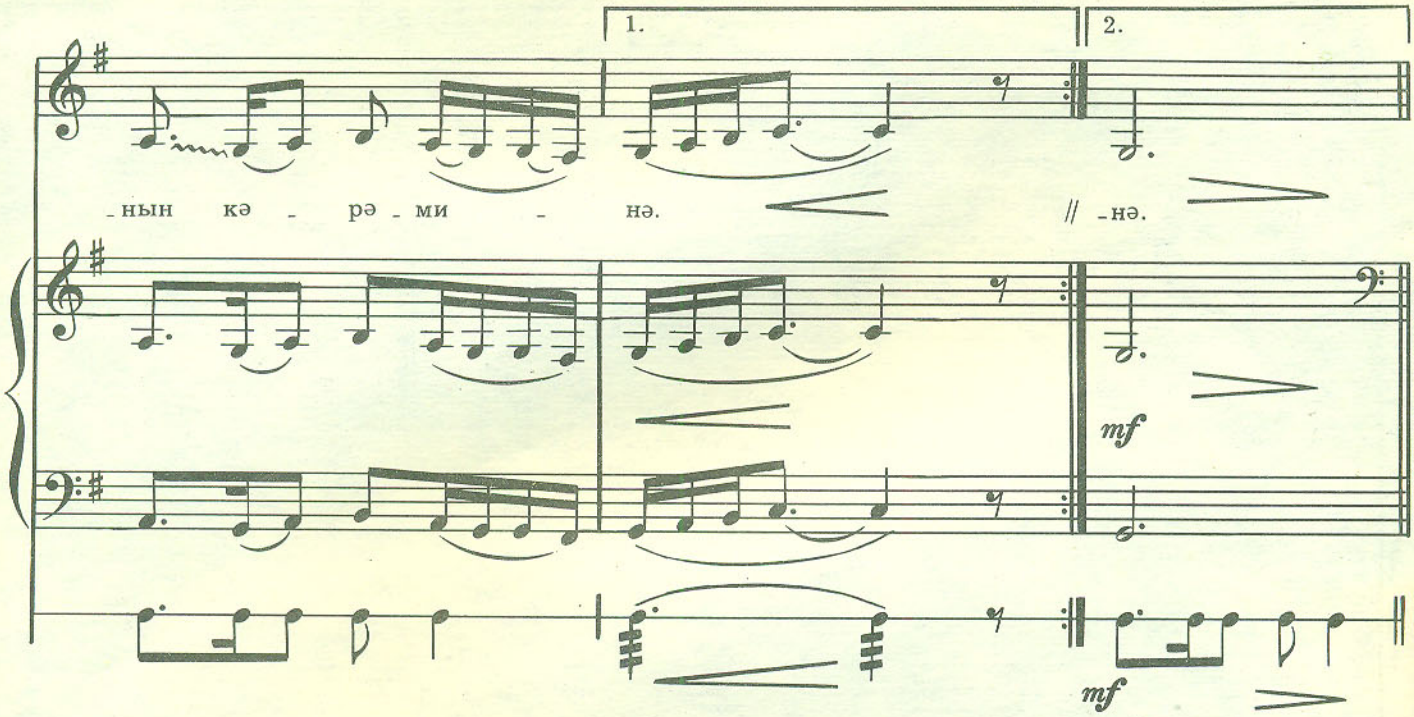
Ej Фүзули, шәм' тәк мүтләг ачылмаз јанмадан,
Таблар ким, сүнбүлүндән риштеји-чанындадыр.

Физули, знай, божество восковой свече подобно,
Сущность явит нам она в тайне своего свеченья.

ТӘСНИФ ТЭСНИФ



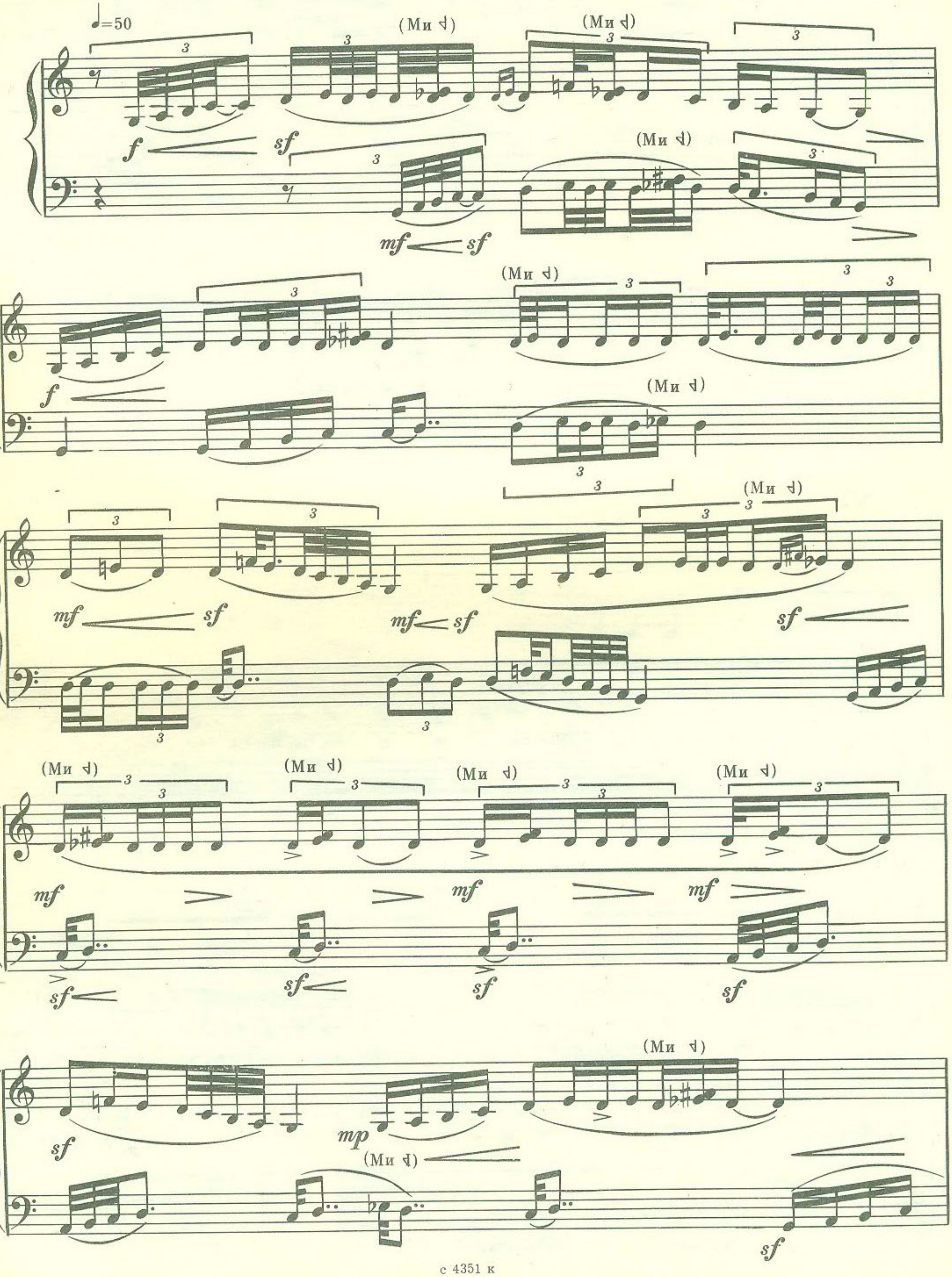

вә - фа - да - рым о - лај - ды. Ол - маз бе -
лә кәр - дән, бе - лә га мәт бе - лә си - нә.
Пәһ, пәһ, пәһ, нә де - јим, шү - күр ху - да -

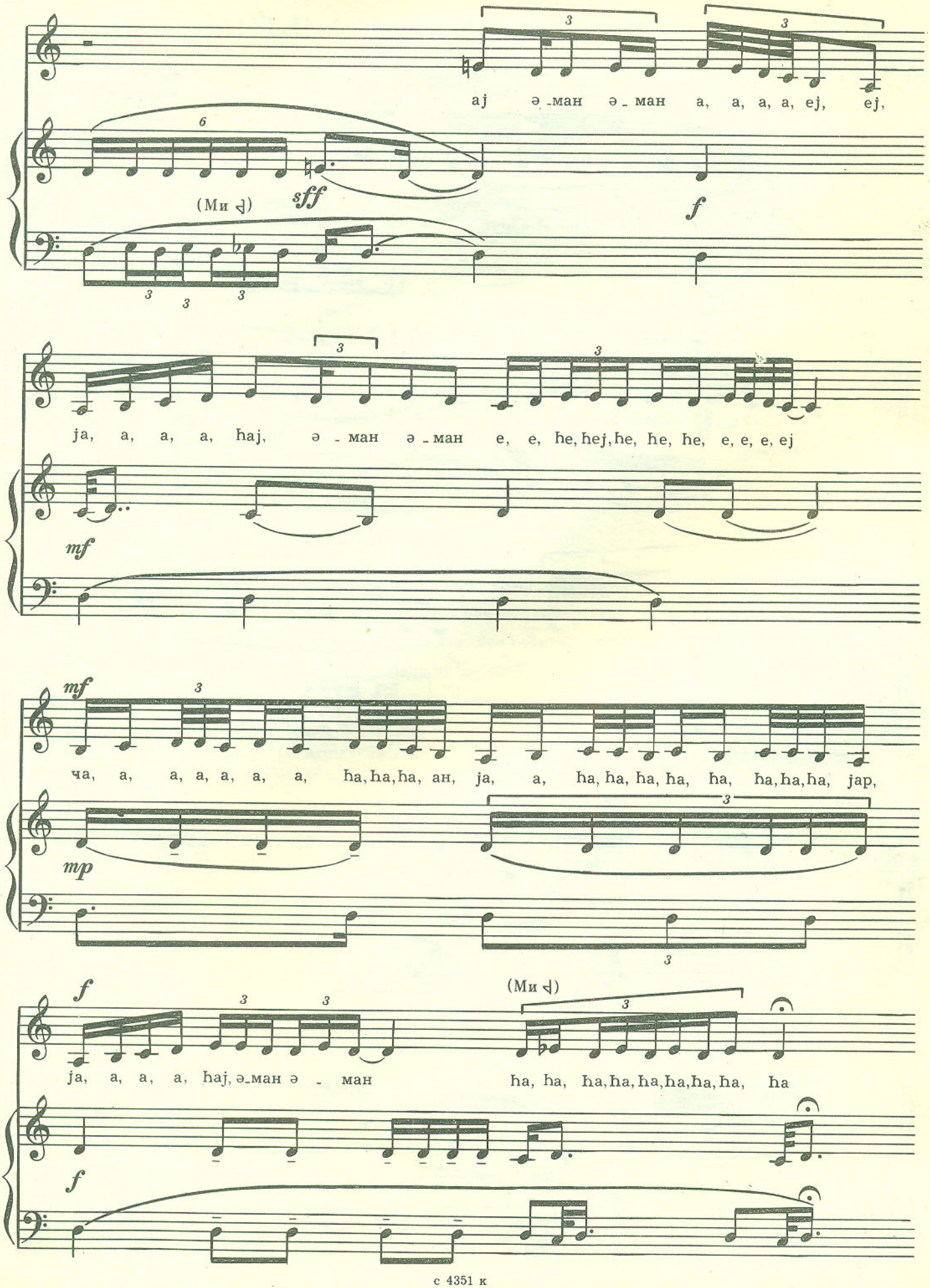


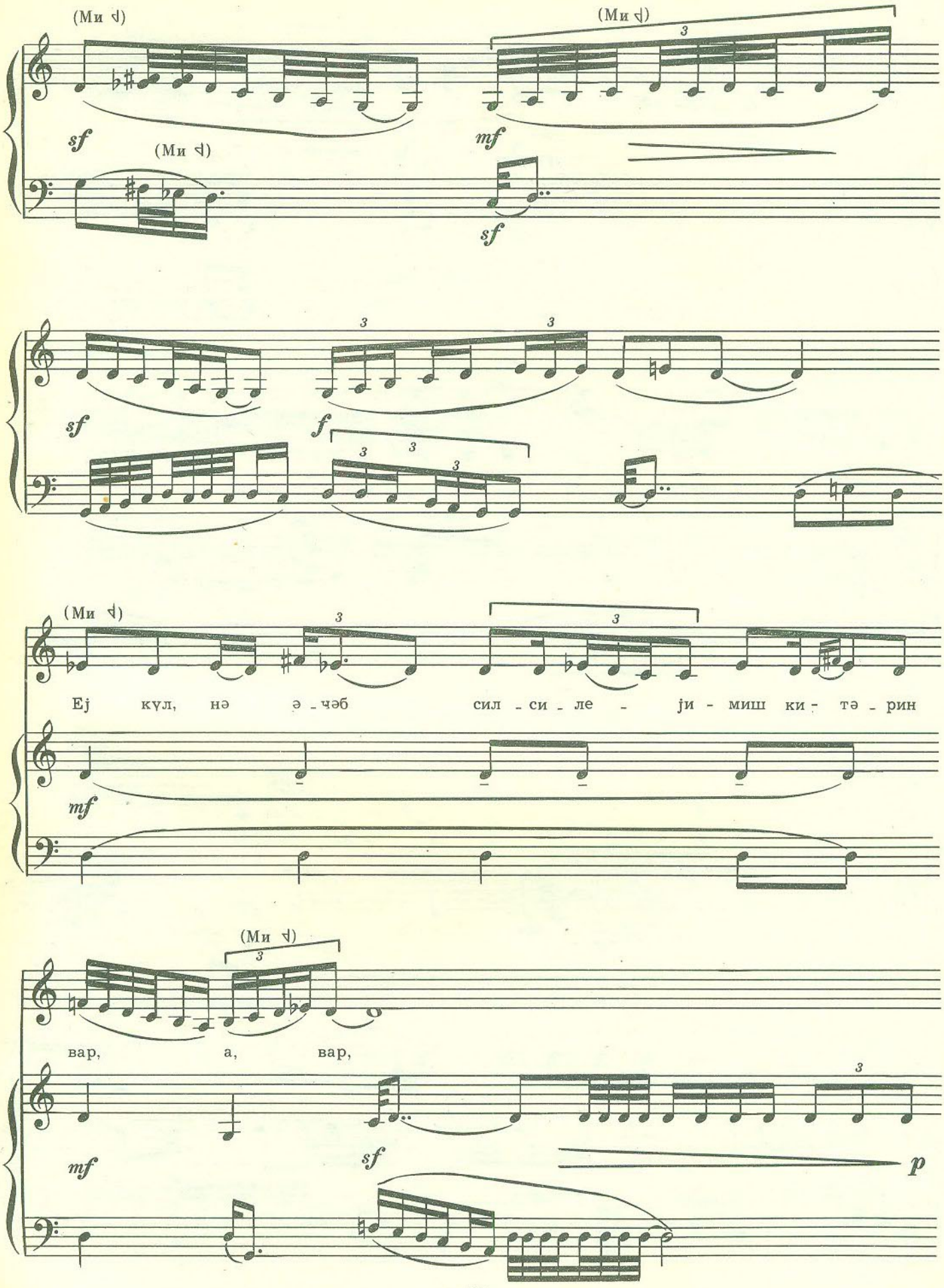
Əһд ejləmишəm сən кими бир jарым олajды,
Һəм jарым олуб, һəм дə вəфадарым олajды.
Олмаз белə кərдən, белə гамət, белə синə.
Пəһ, пəһ, пəһ, нə дejим,
Шүкүр худанын кərəминə.

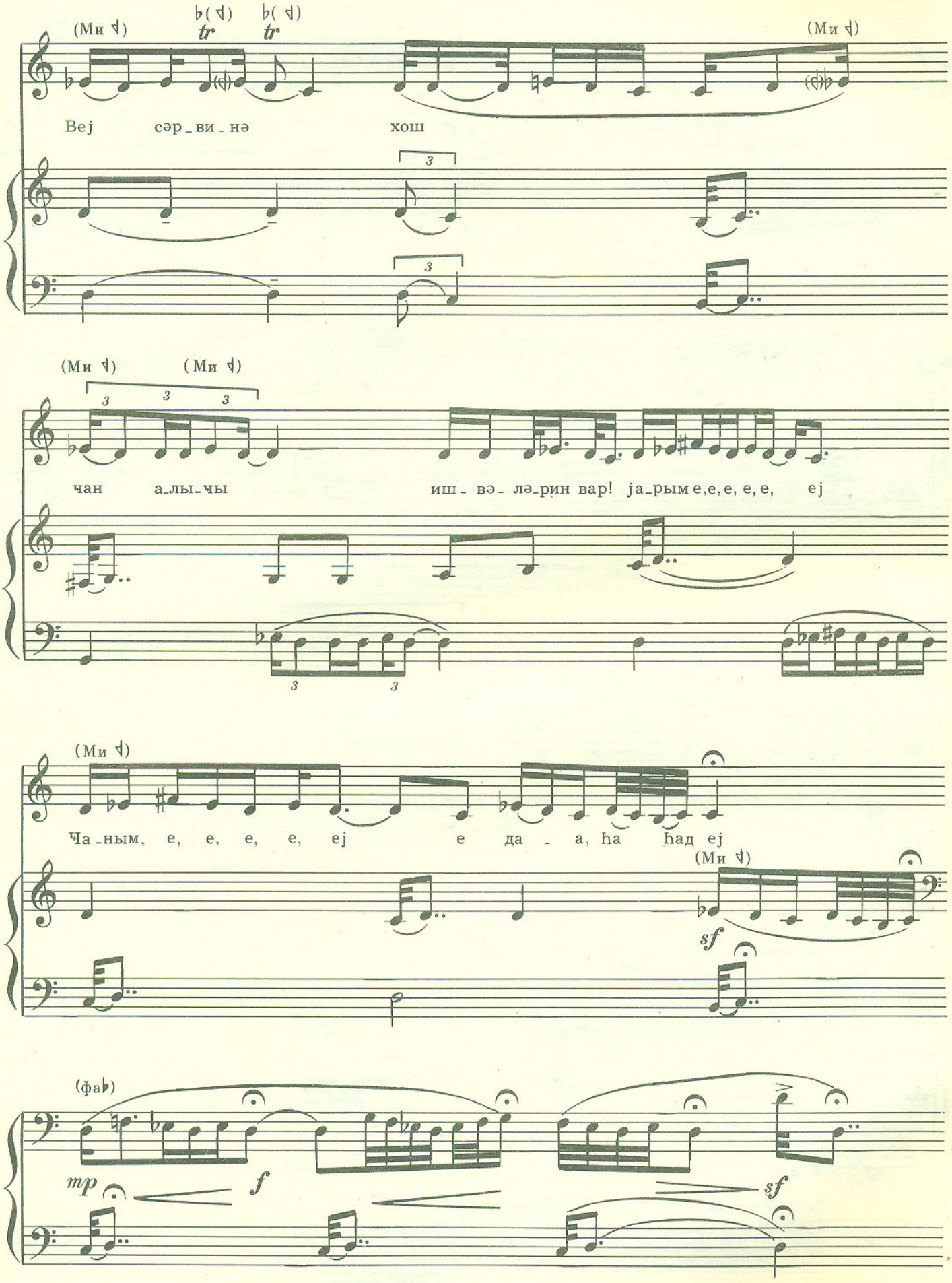
Если б каждая любимая была, как ты,
И возлюбленная, и друг.
Но такой красавицы больше нет.
Ах, ах, ах, что сказать,
Слава создателю.

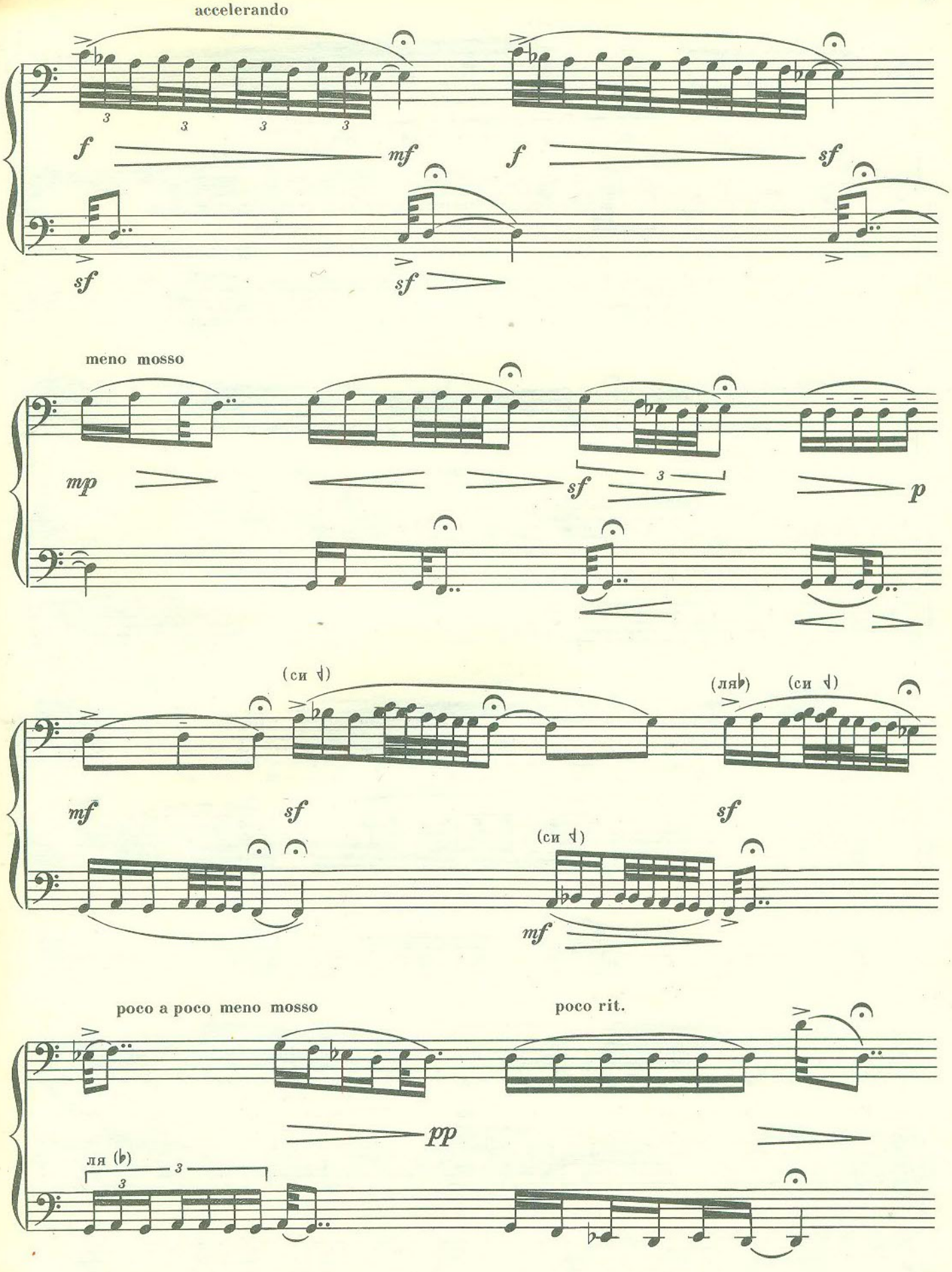
ВИЛАЈӘТИ ВИЛАЙЕТИ

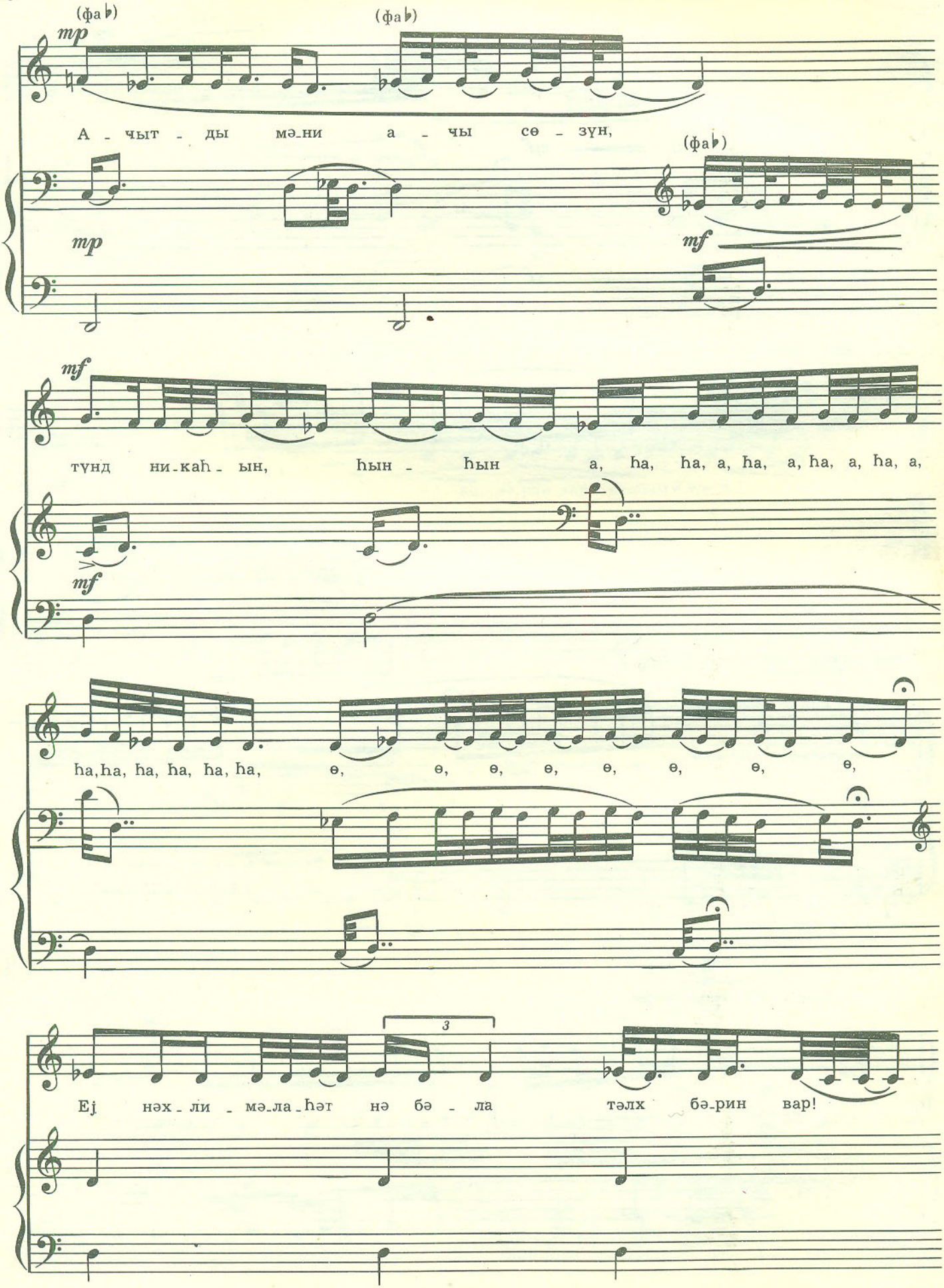


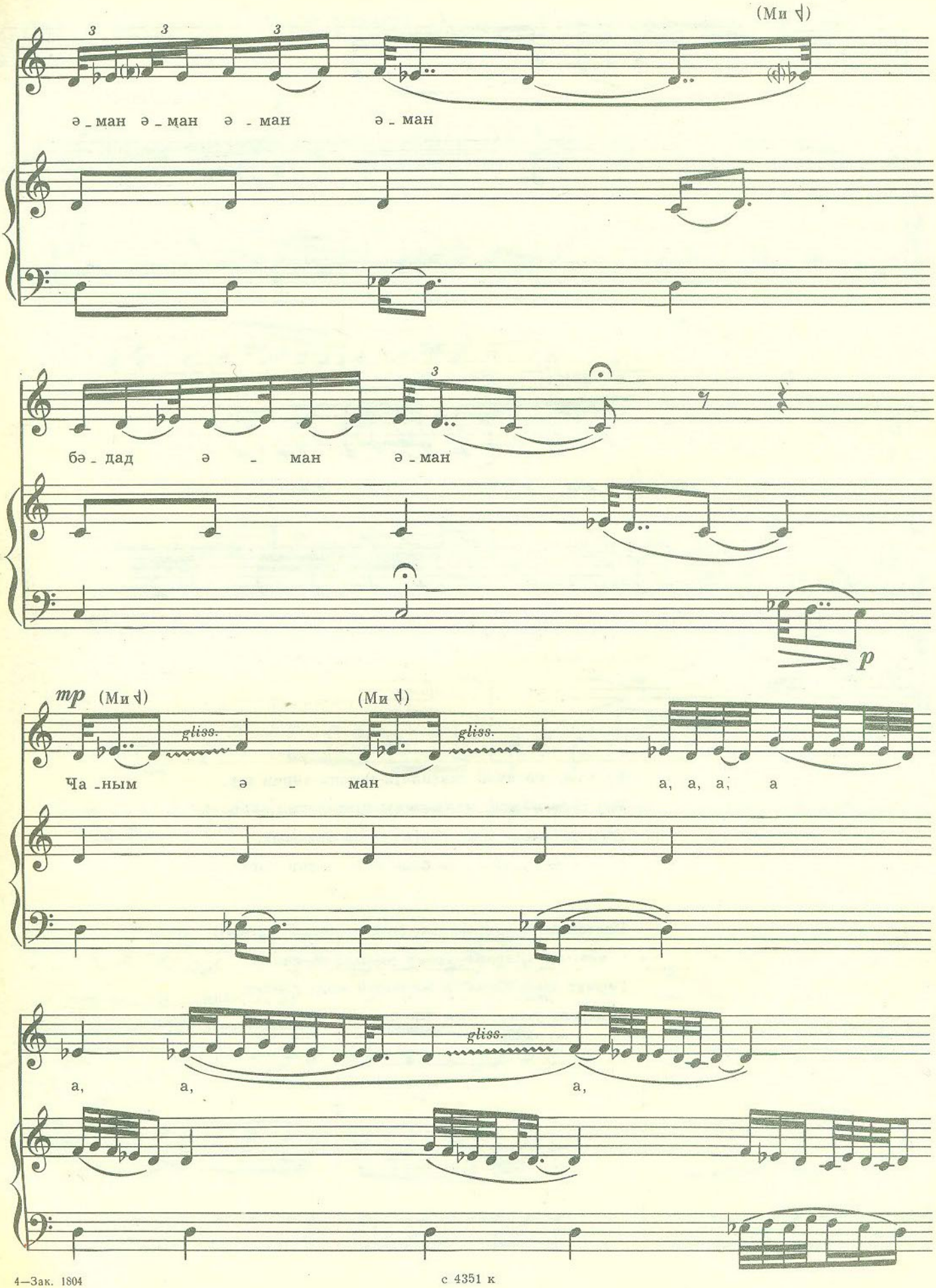

aj ə -ман ə - ман a, a, a, a, ej, ej,
(Ми ♭)
sff
f
ja, a, a, a, ha j, ə - ман ə - ман e, e, he, hej, he, he, he, e, e, e, ej
mf
mf
ча, a, a, a, a, a, a, ha, ha, ha, ан, ja, a, ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha, jap,
mp
f
(Ми ♭)
ja, a, a, a, haj, ə-ман ə - ман
ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha
f

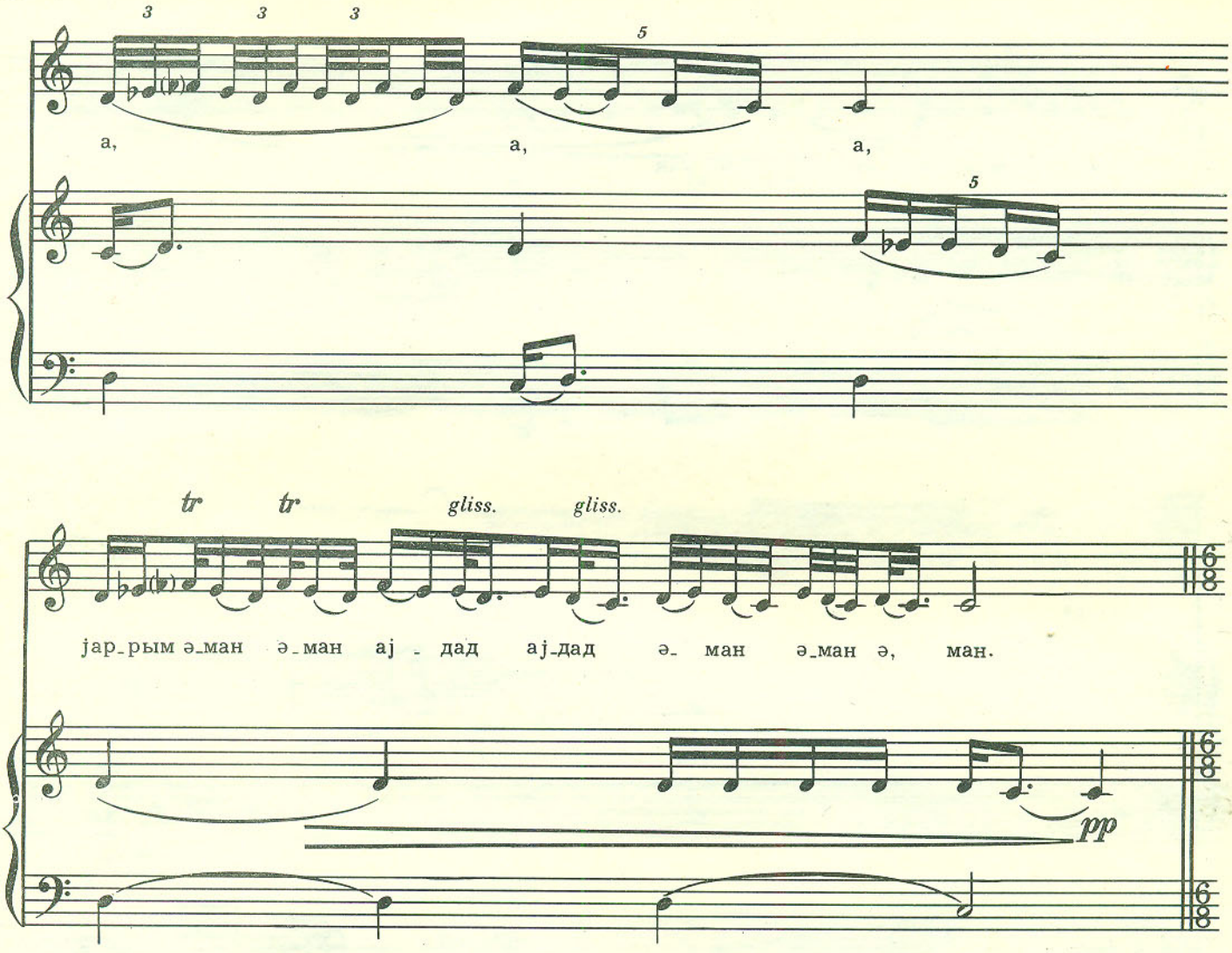

(Ми ♮)
(Ми ♮)
sf
mf
(Ми ♮)
sf
sf
f
(Ми ♮)
Ej күл, нә ә - чәб сил - си - ле - ји - миш ки - тә - рин
mf
(Ми ♮)
вар, а, вар,
mf
sf
p


(Ми ♮)
♭(♮)
tr
♭(♮)
tr
(Ми ♮)
Вej сәр_ви_нә хош
3
3
(Ми ♮)
(Ми ♮)
3 3 3
чан а_лы_чы иш_ вә_ лә_рин вар! jа_рым е,е,е, е, е, ej
3
3
(Ми ♮)
Ча_ным, е, е, е, е, ej е да_а, hа hад ej
(Ми ♮)
sf
(фа♭)
mp
f
sf


accelerando
meno mosso
(си ♮)
(ля♭)
(си ♮)
poco a poco meno mosso
poco rit.
ля (♭)


(фа♭)
(фа♭)
mp
А - чыт - ды мә_ни а - чы сө - зүн,
(фа♭)
mp
mf
mf
түнд ни_каһ - ын, һын - һын а, һа, һа, а, һа, а, һа, а, һа, а,
mf
һа,һа, һа, һа, һа, һа, ө, ө, ө, ө, ө, ө, ө, ө,
3
Ej нәх - ли - мә_ла_һәт нә бә - ла тәлх бә_рин вар!

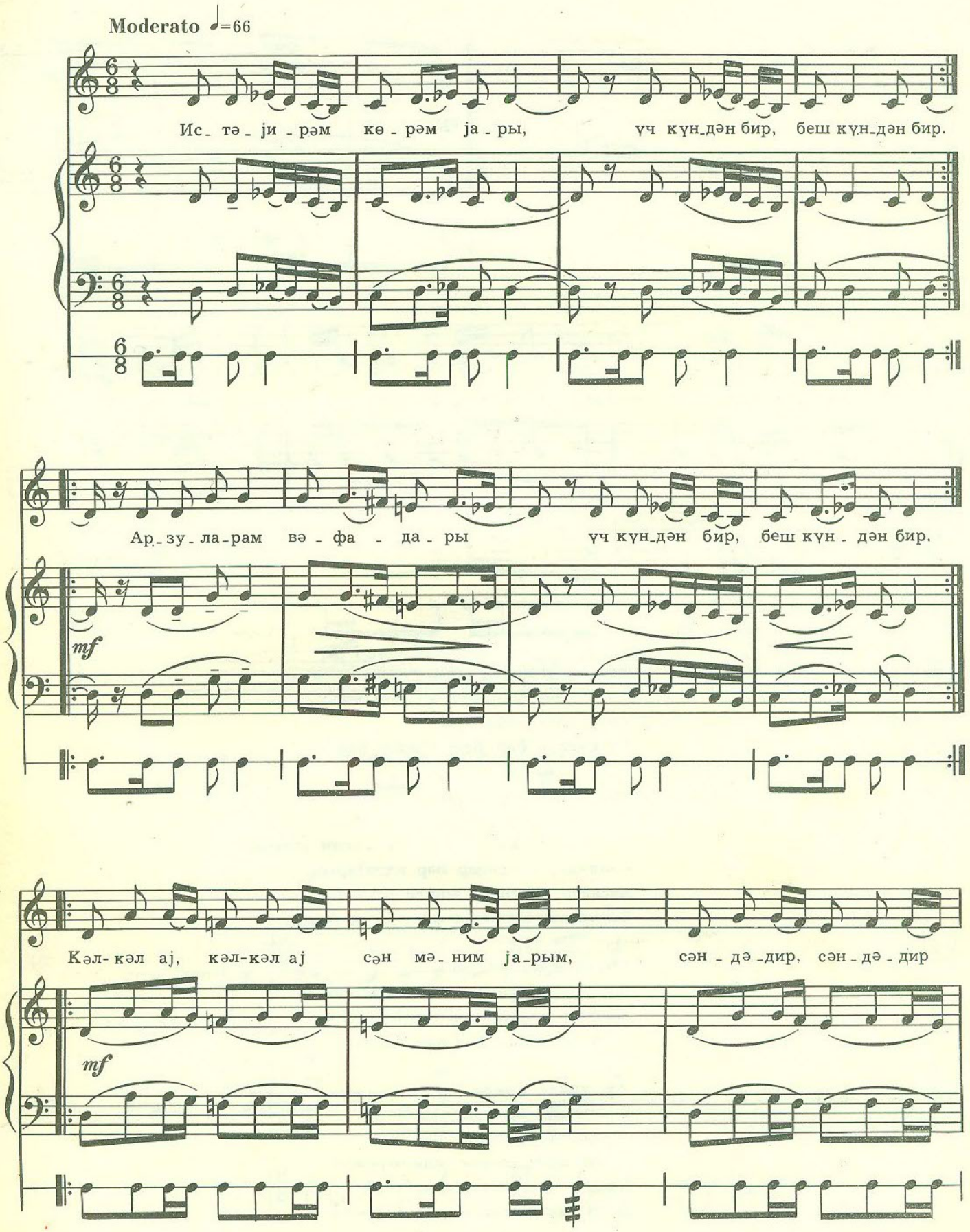

(Ми ♮)
3
3
3
ә _ ман ә _ ман ә _ ман ә _ ман
3
бә _ дад ә _ ман ә _ ман
p
mp (Ми ♮)
(Ми ♮)
gliss.
gliss.
Ча _ным ә _ ман а, а, а, а
gliss.
а, а, а,

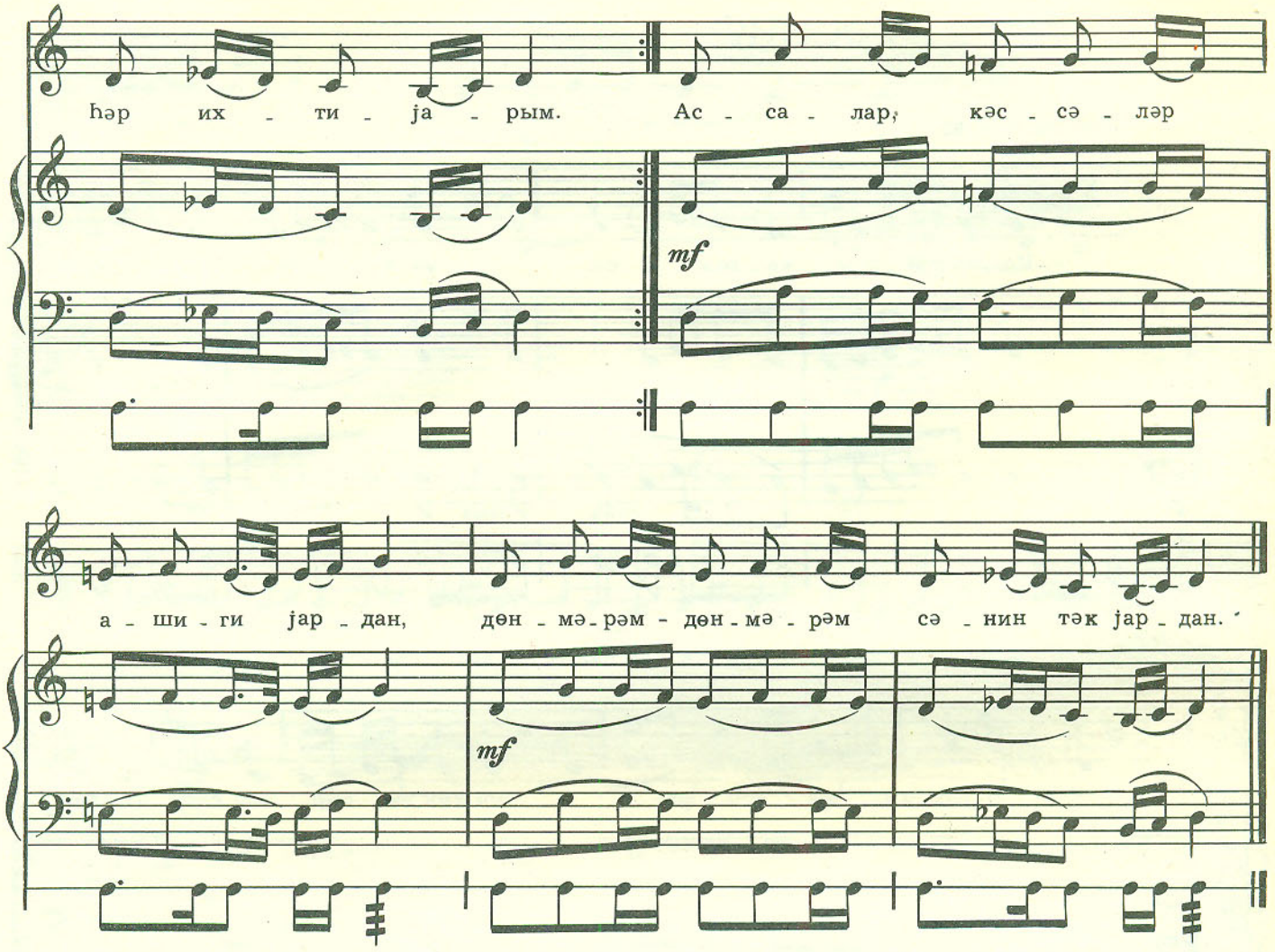


Ej күл, нə əчəб силсилеji-мишки-тəрин вар,
Вej сəрв, нə хош чан алычы ишвəлəрин вар!
Ачытды мəни ачы сөзүн, түнд никаһын,
Ej нəхли-мəлаһəт, нə бəла тəлх бəрин вар!

Цветок мой, как пьянит твой нежный аромат.
О ива, как пленит твоих движений лад.
Горчат твои слова, и желчный взор горчит,
О дерево услад, твои плоды—как яд.

ТӘСНИФ ТӘСНИФ





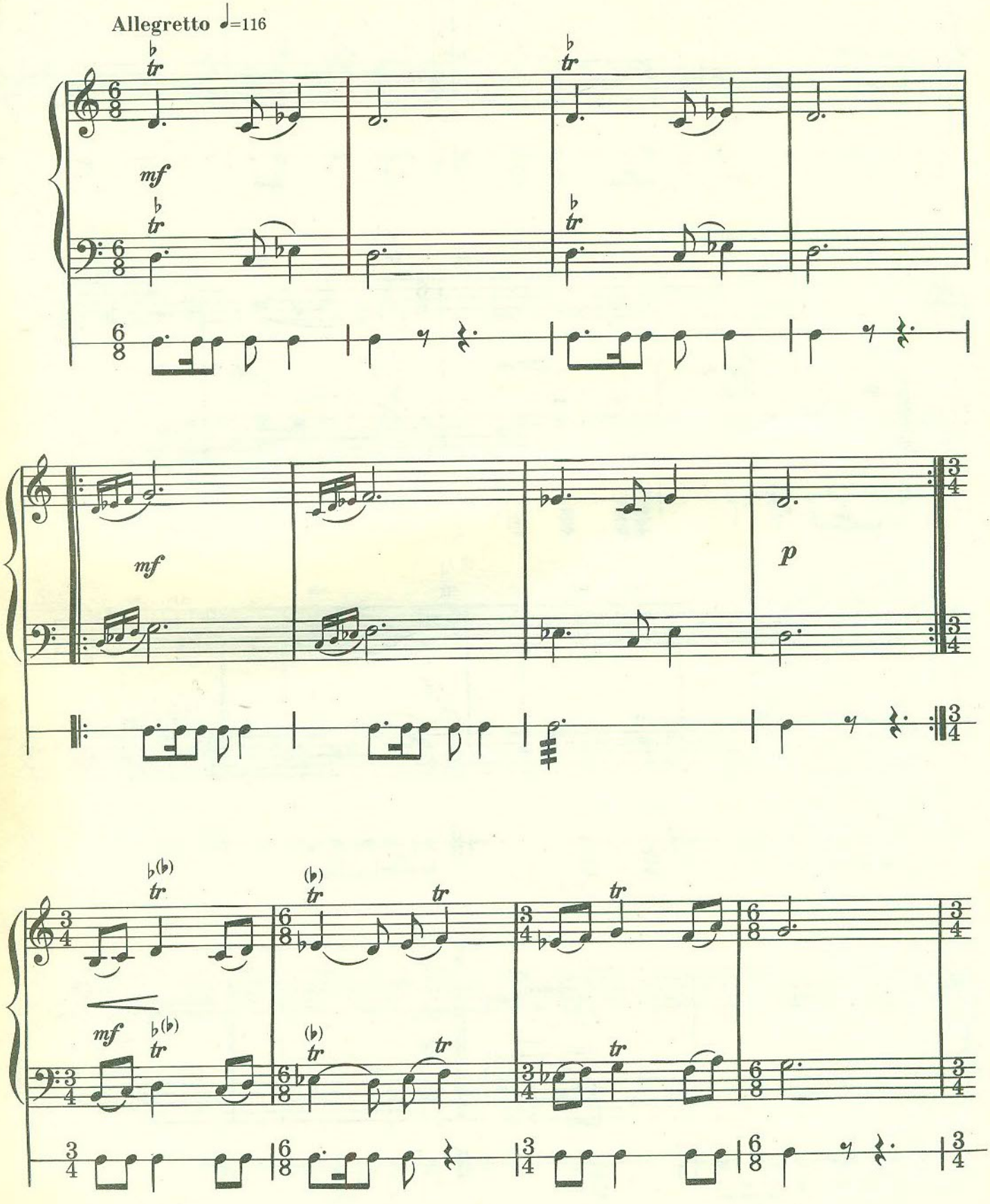
Истәjирәм көрәм jары,
Үч күндән бир, беш күндән бир.
Арзуларам вәфадары
Үч күндән бир, беш күндән бир.

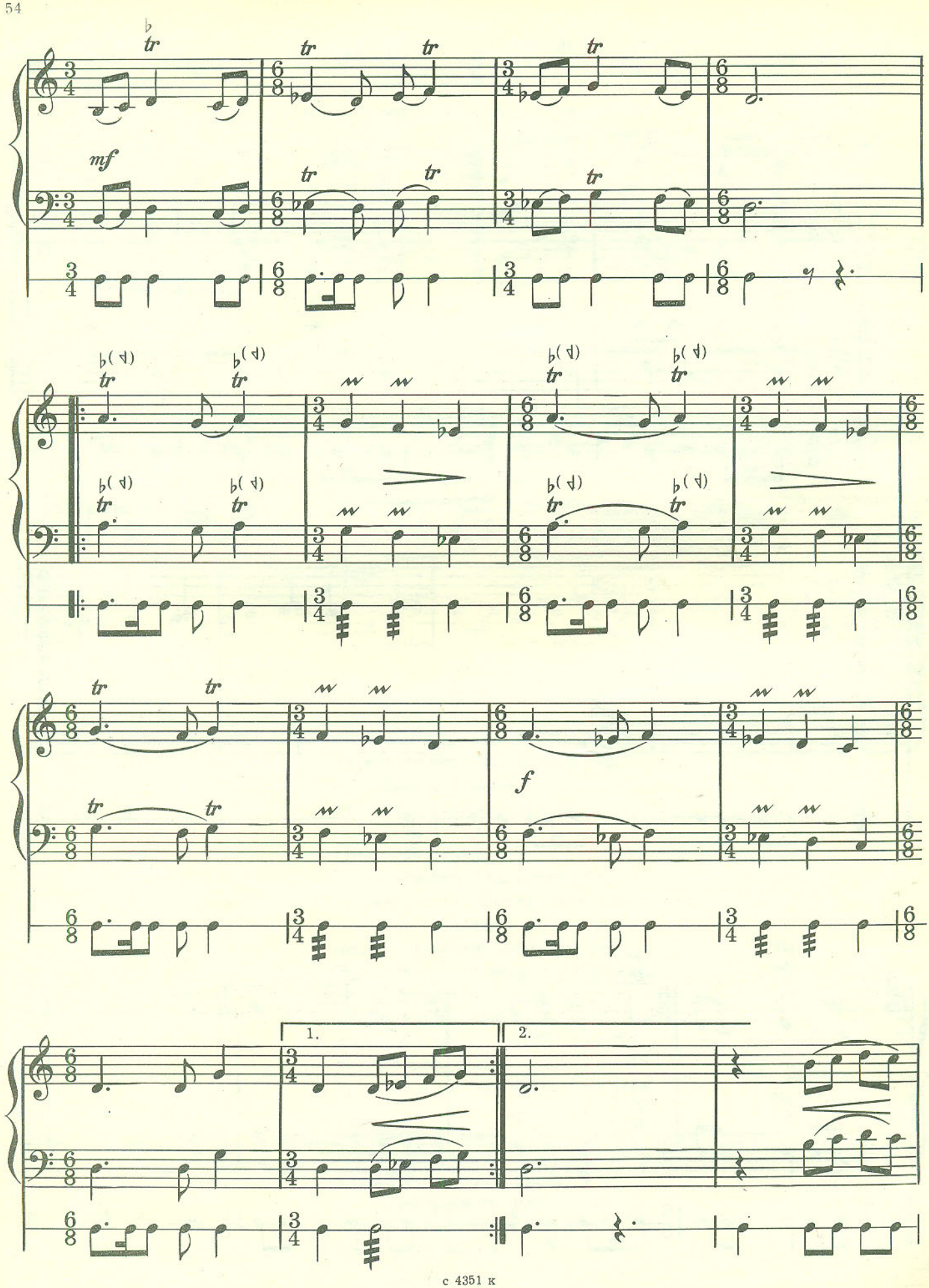
Арзуларам вәфадары
Үч күндән бир, беш күндән бир.
Кәл-кәл аj, кәл-кәл аj сән мәним jарым,
Сәндәдир, сәндәдир һәр ихтиjарым.
Ассалар, кәссәләр ашиги jардан
Дөнмәрәм, дөнмәрәм сәнин тәк jардан.

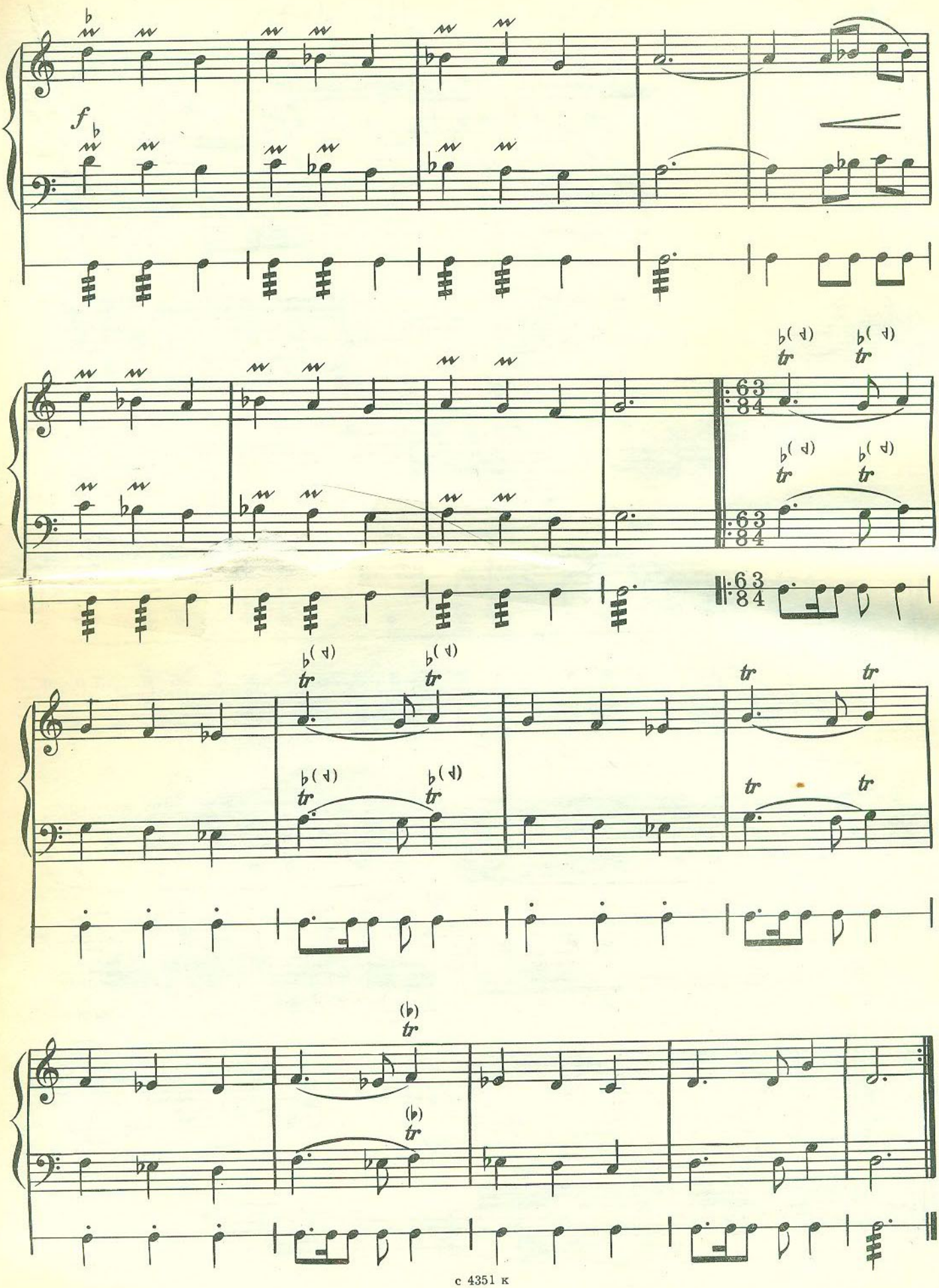
Хочу видеть милую
Хоть раз в три дня или в пять дней.
Мечтаю о преданной возлюбленной
Хоть раз в три дня или в пять дней.

Ах, приди, приди,
Возлюбленная моя,
Судьба моя в твоих руках.
Пусть меня повесят или зарежут,
Если я изменю своей любимой,
Моей единственной.

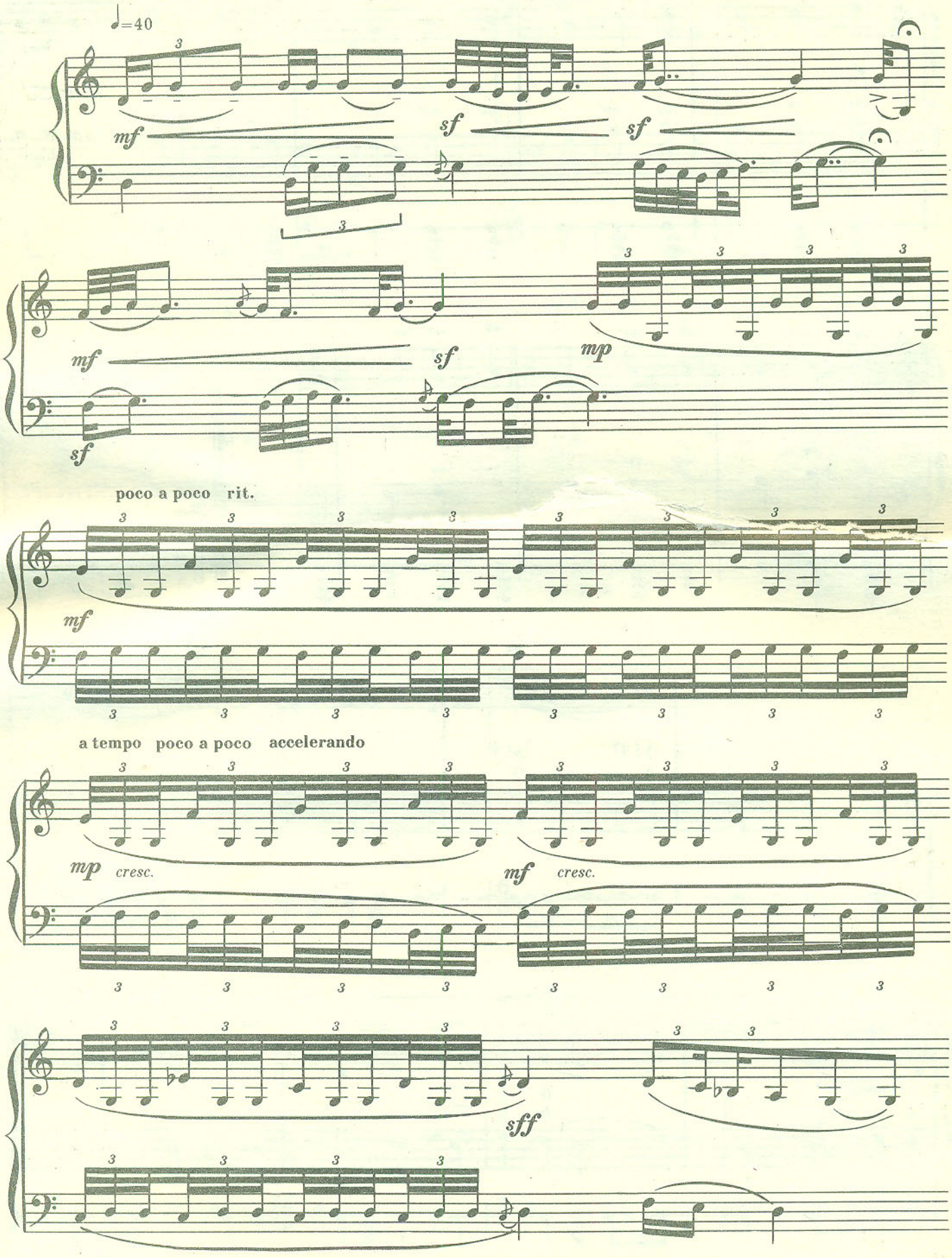
РЭНК РЭНГ

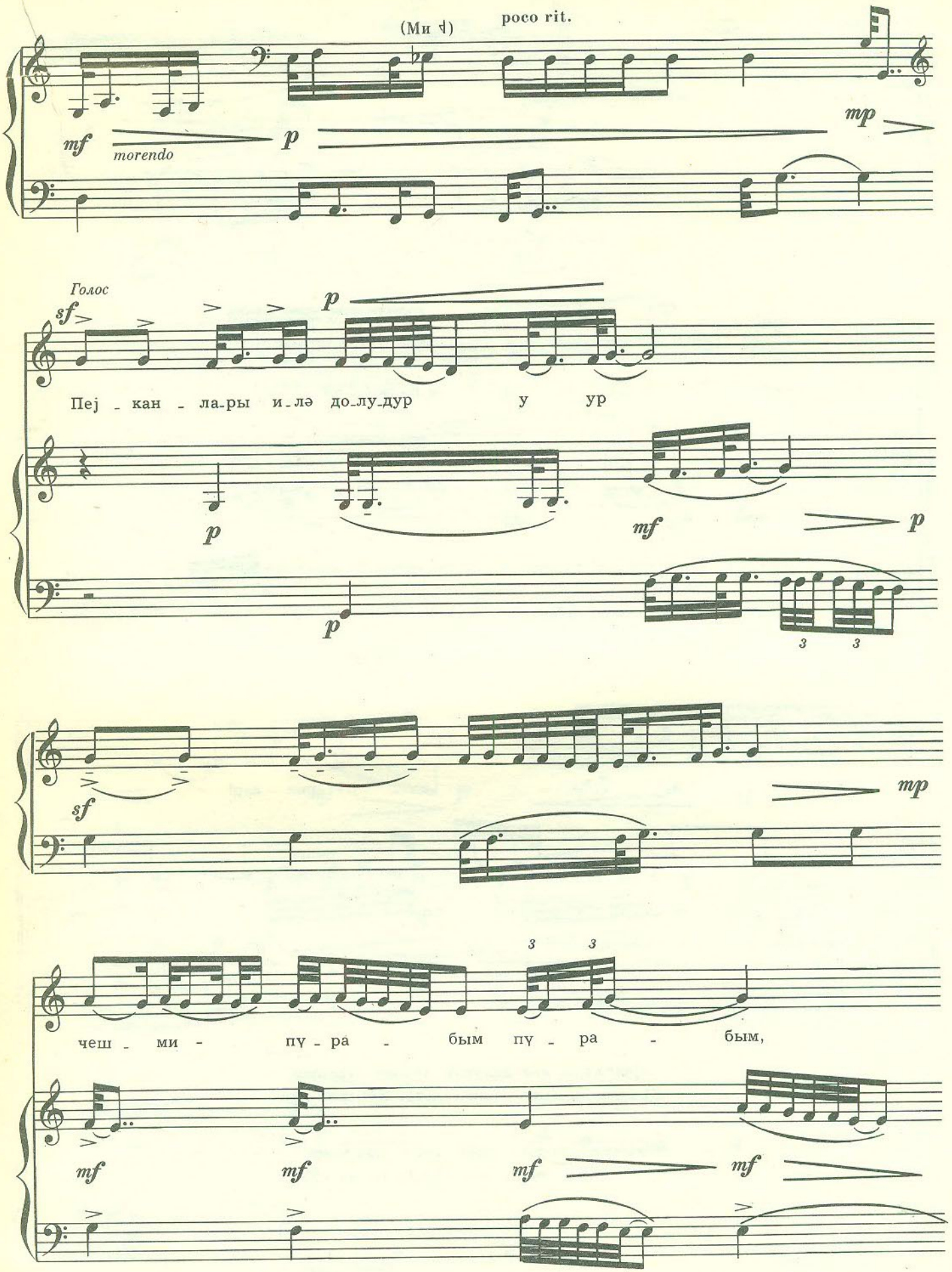


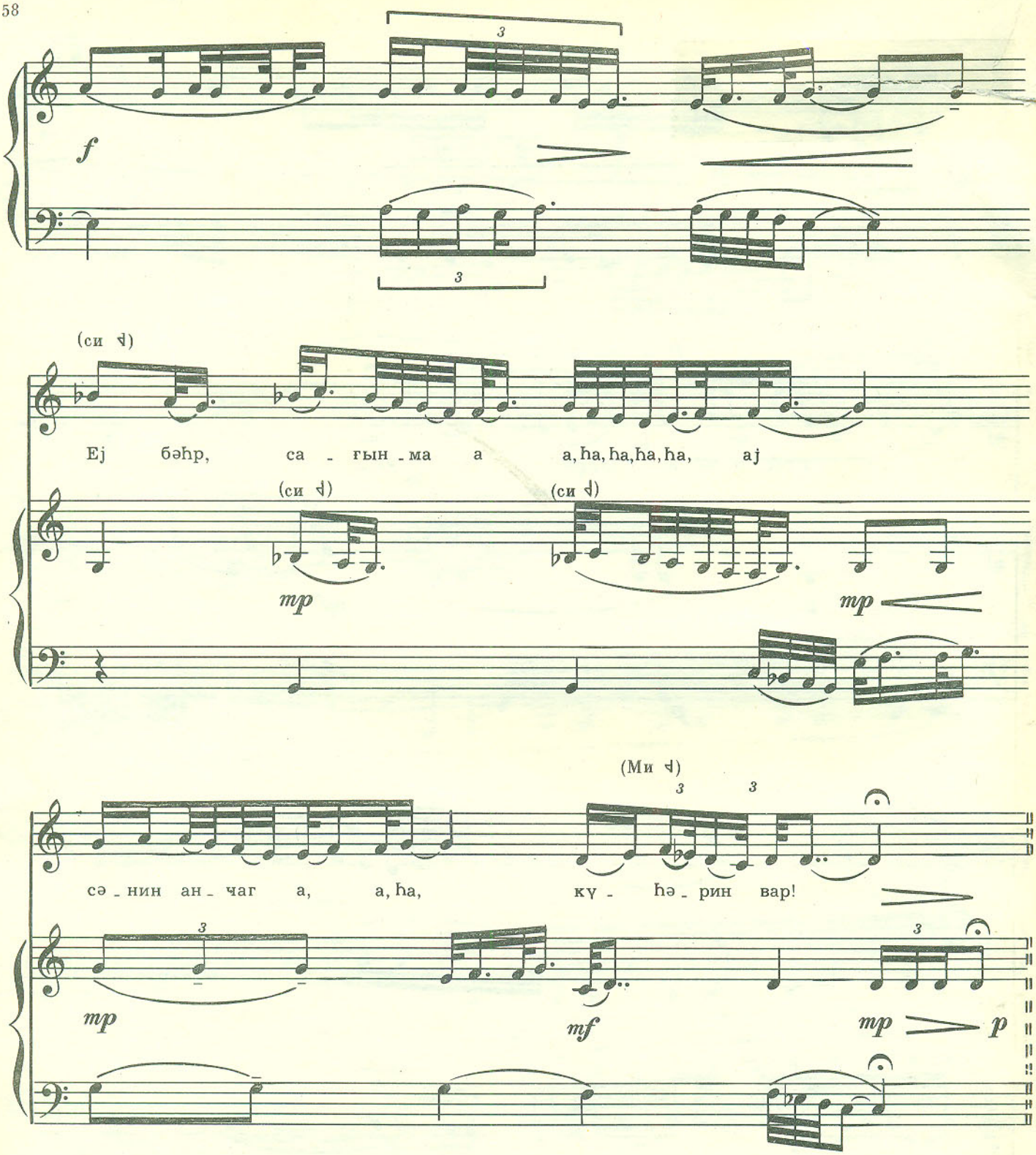

mf
f
1.
2.


f
tr
6 3
8 4

ШАhНАЗ ХАРА ШАХНАЗ ХАРА



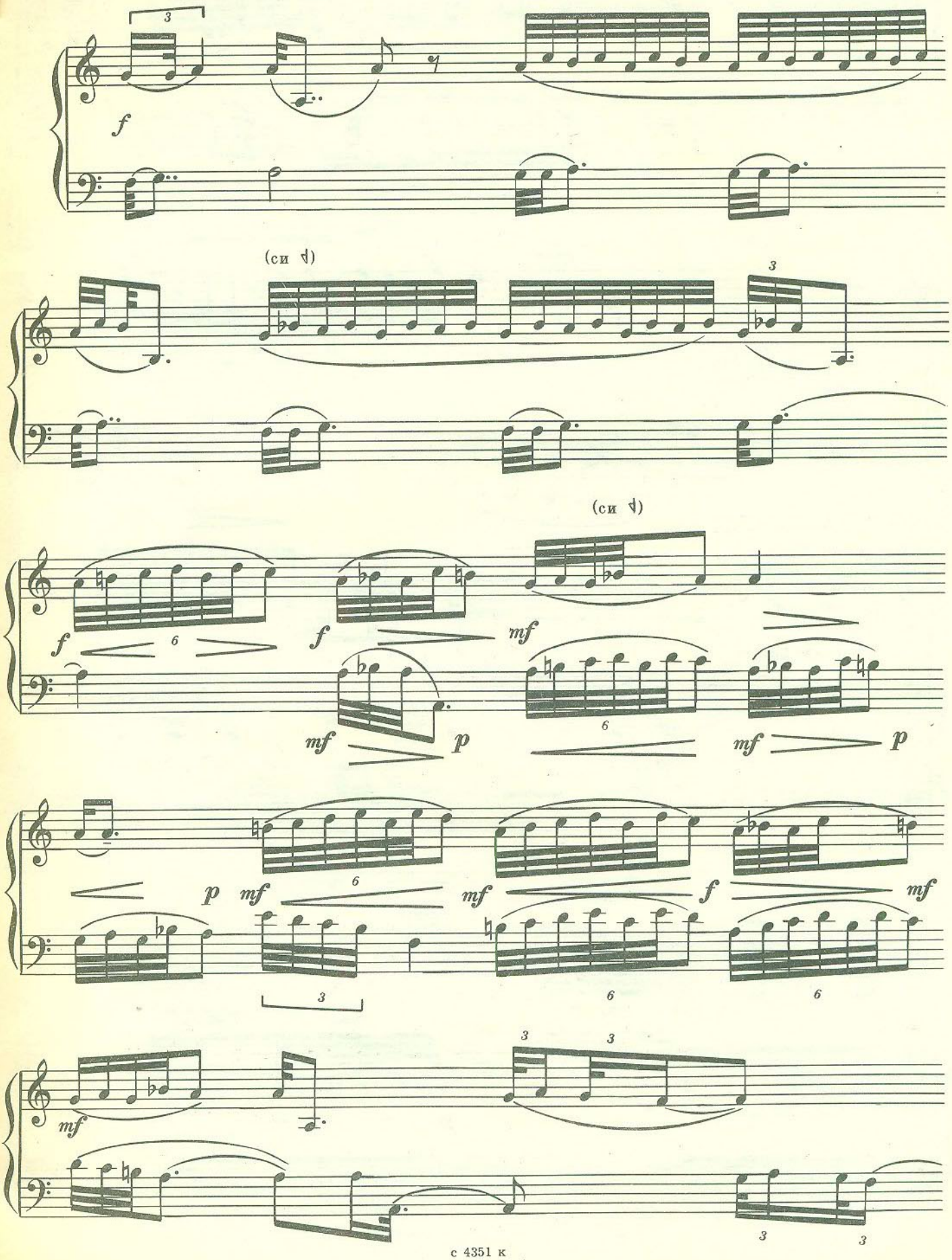

(Ми ♮)
poco rit.
mf
morendo
p
mp
Голос
sf
p
Пеј - кан - ла-ры и-лә до-лу-дур у ур
p
mf
p
p
3 3
sf
mp
3 3
чеш - ми - пү - ра - бым пү - ра - бым,
mf
mf
mf
mf

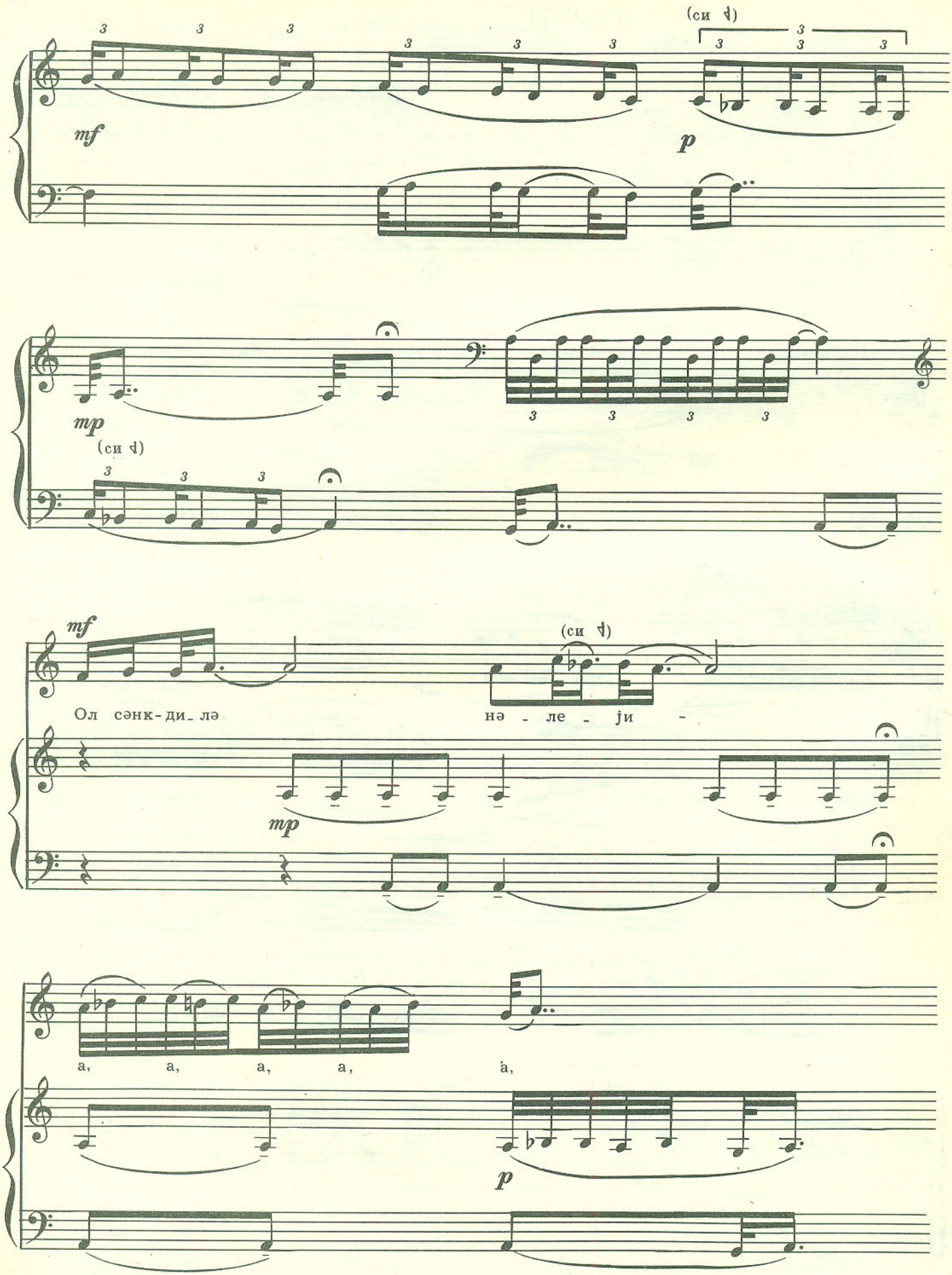


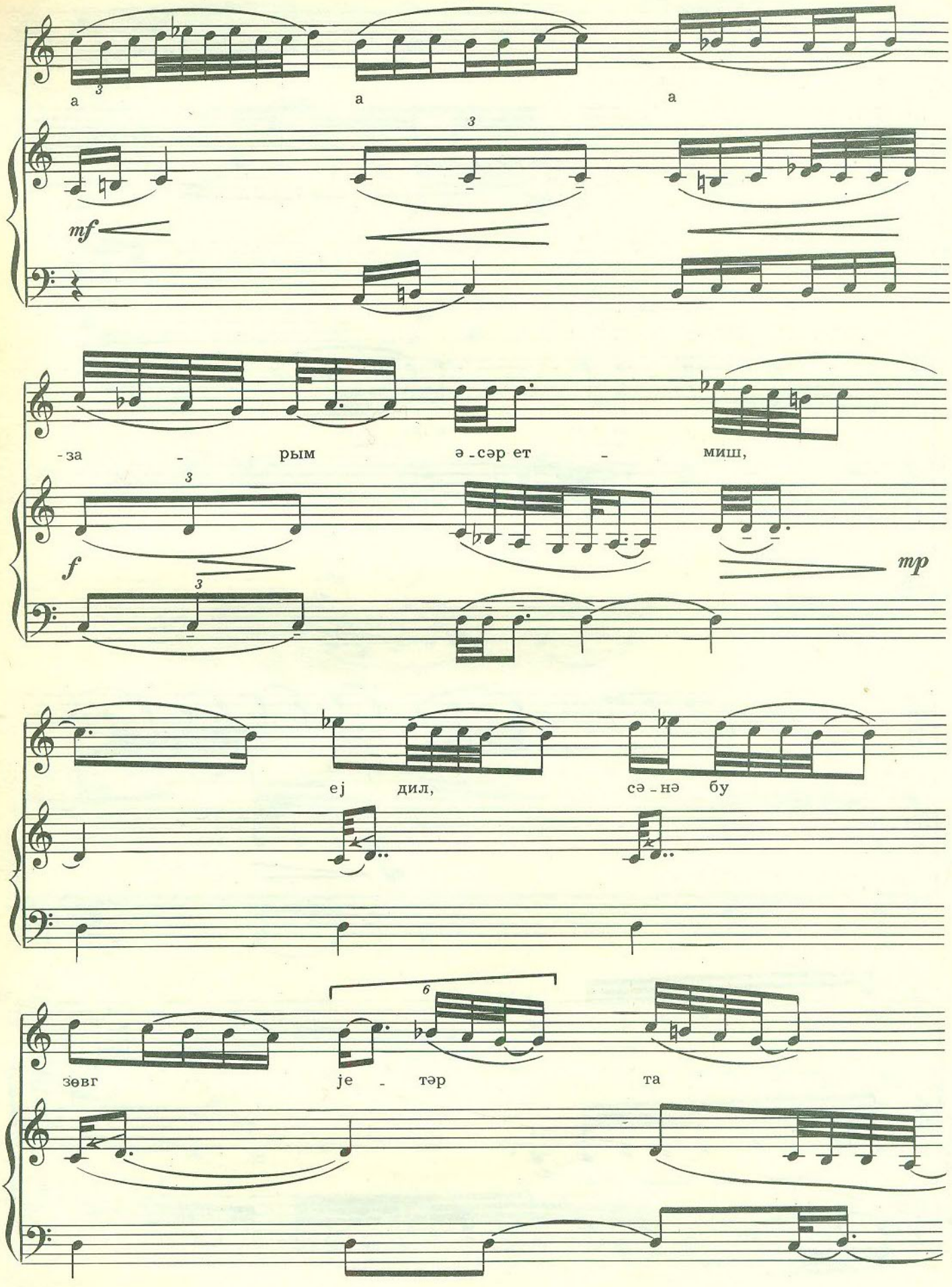
Пејканлары илə долудур чешми-пүрабым,
Ej бəһр, сағынма, сənин анчаг күһərин вар!

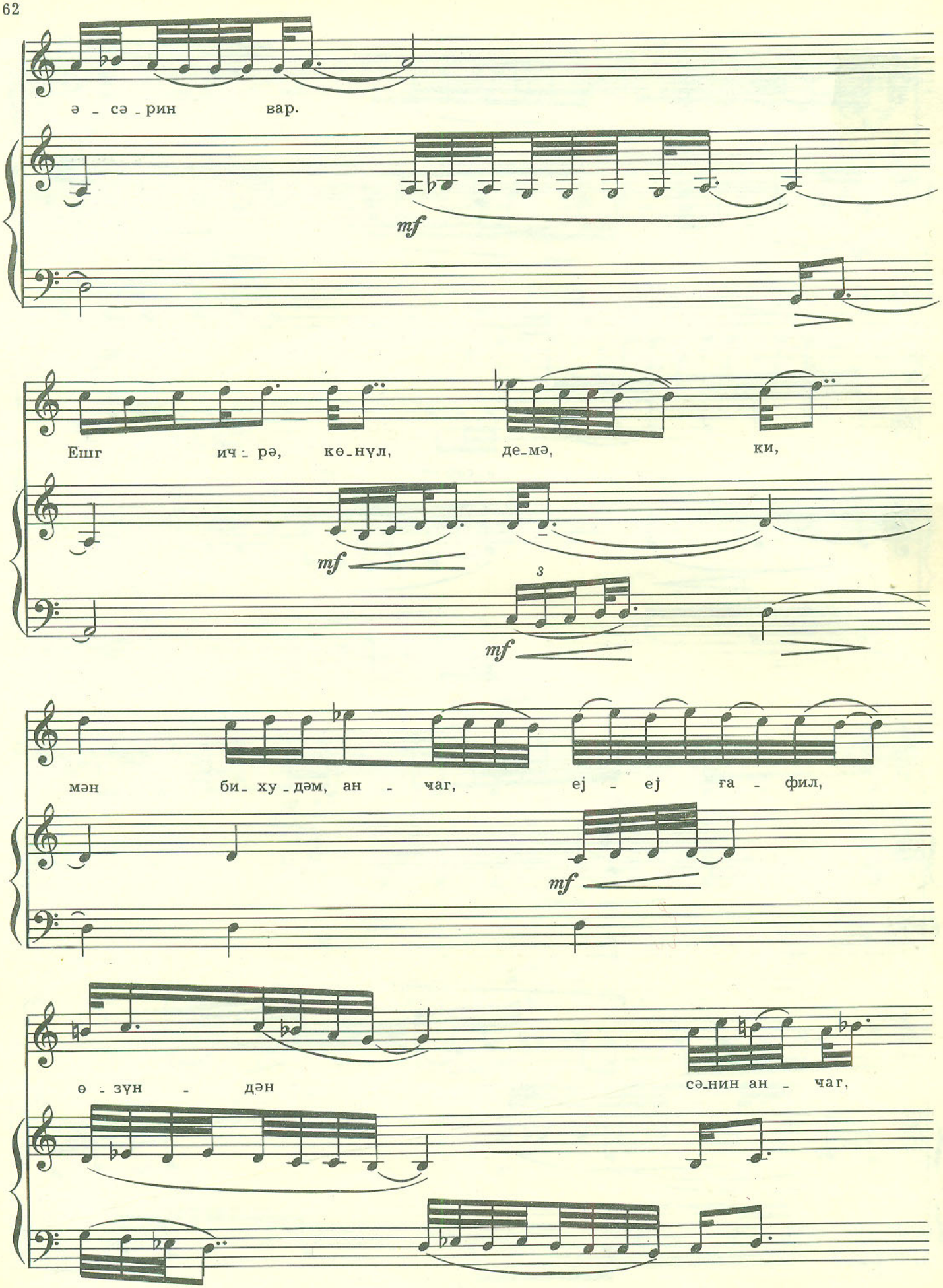
Жемчужины таит, знай, влага глаз моих,
О море, не кичись, что только ты их клад.

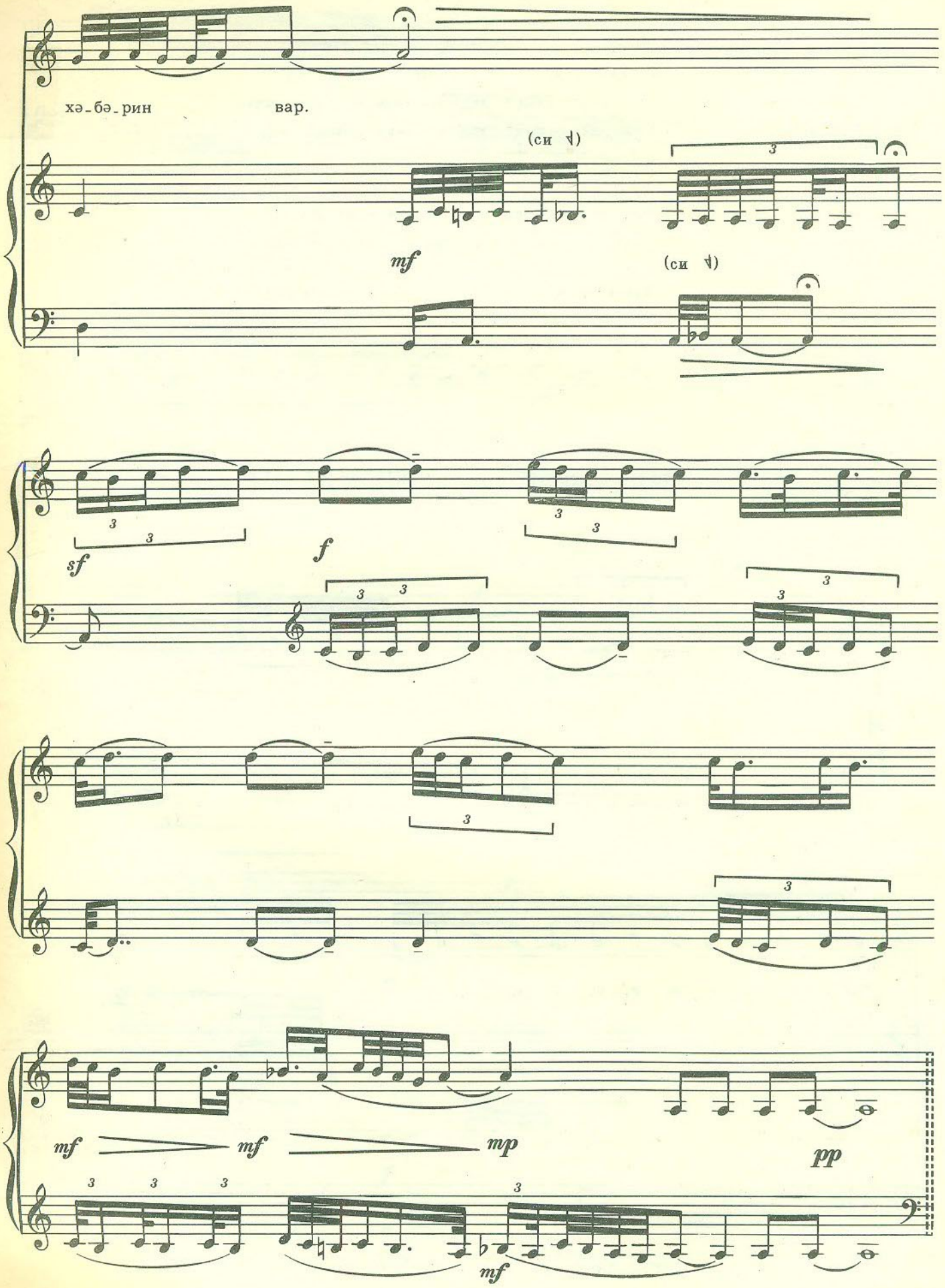
КУРДИ КЮРДИ




(си ♭)
mf
p
mp
(си ♭)
mf
(си ♭)
Ол сәнк-ди_лә
нә - ле - јu -
mp
a, a, a, a, a,
p


а
а
а
mf
-за - рым
ә-сәр ет - миш,
f
mp
ej дил,
сә-нә бу
зөвг
je - тәр
та


ә - сә - рин вар.
mf
Ешг ич - рә, көнүл, демә, ки,
mf
3
mf
мән би - ху - дәм, ан - чаг, ej - ej ға - фил,
mf
өзүн - дән
сәнин ан - чаг,

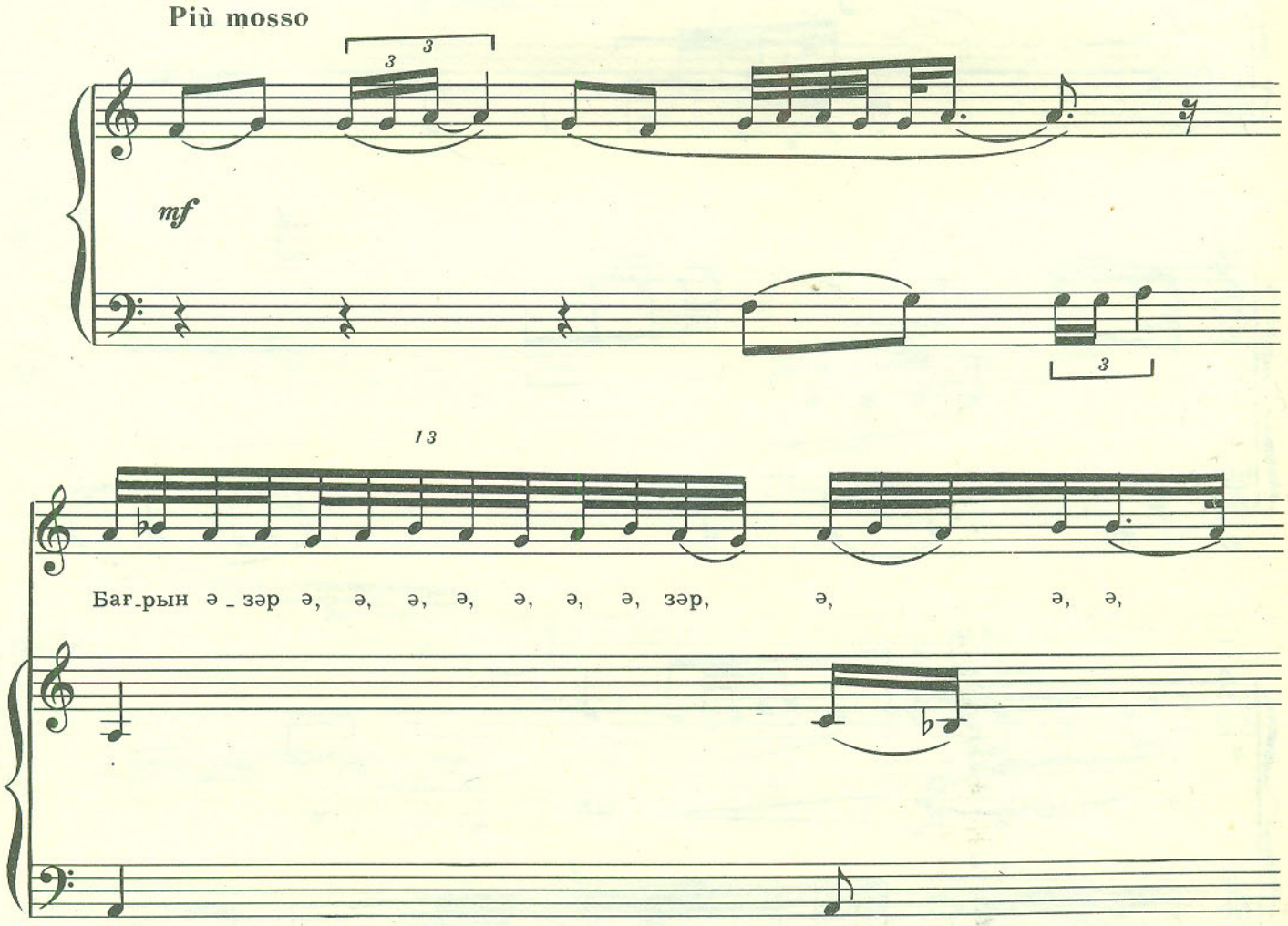

хэ-бэ-рин вар.
(си ♭)
mf
(си ♭)
sf
f
mf
mf
mp
pp
mf

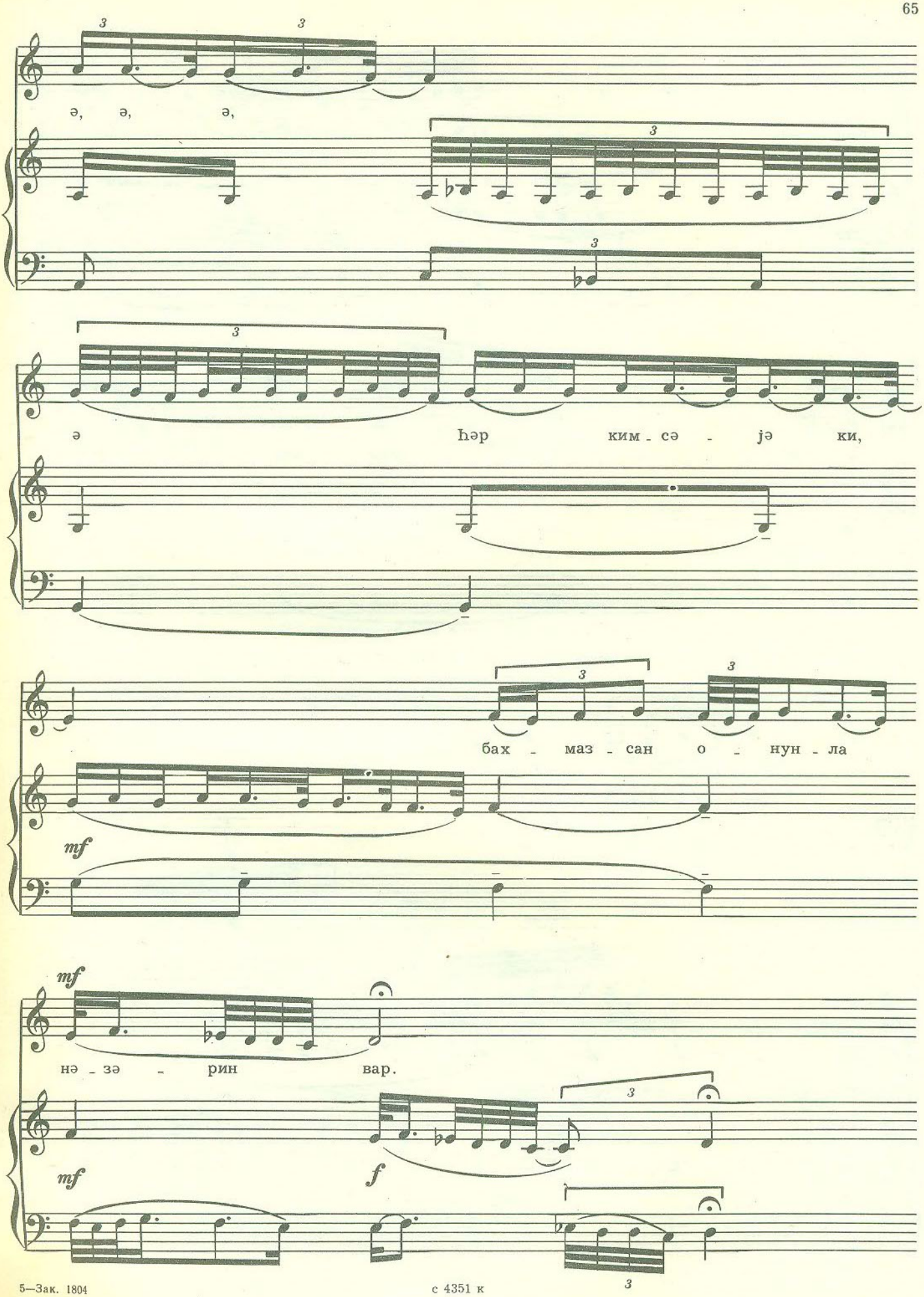
Ол сәнк-дилә налеҗи-зарым әсәр етмиш,
Ej дил, сәнә бу зөвг җетәр та әсәрин вар.
Ешг ичрә, көнүл, демә ки, мән бихудәм, анҷаг,
Ej ғафил, өзүндән сәнин анҷаг хәбәрин вар.

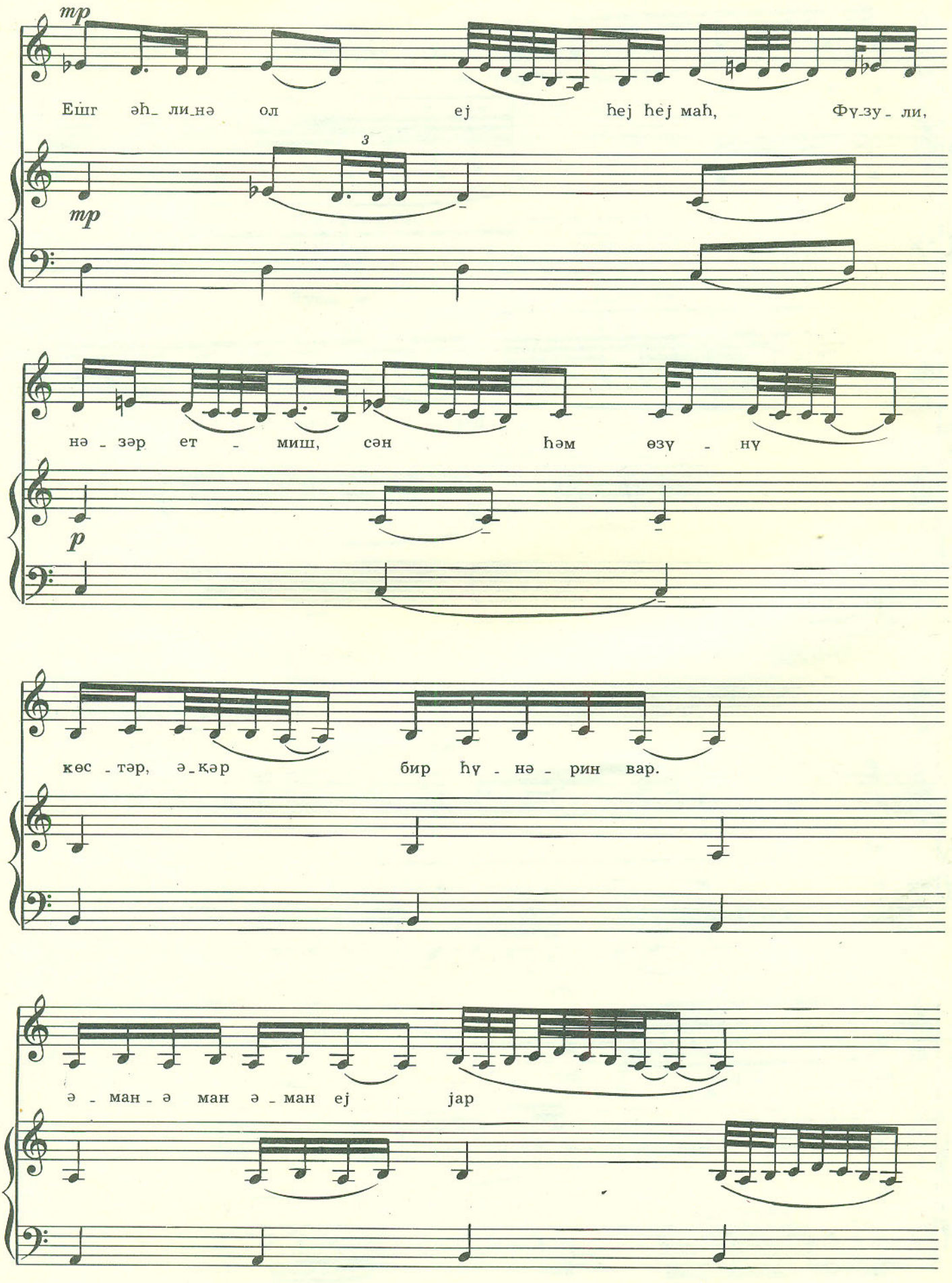
Мой стон забавит лишь жесткую душой,
Довольно мук, душа, довольно злых отрад.

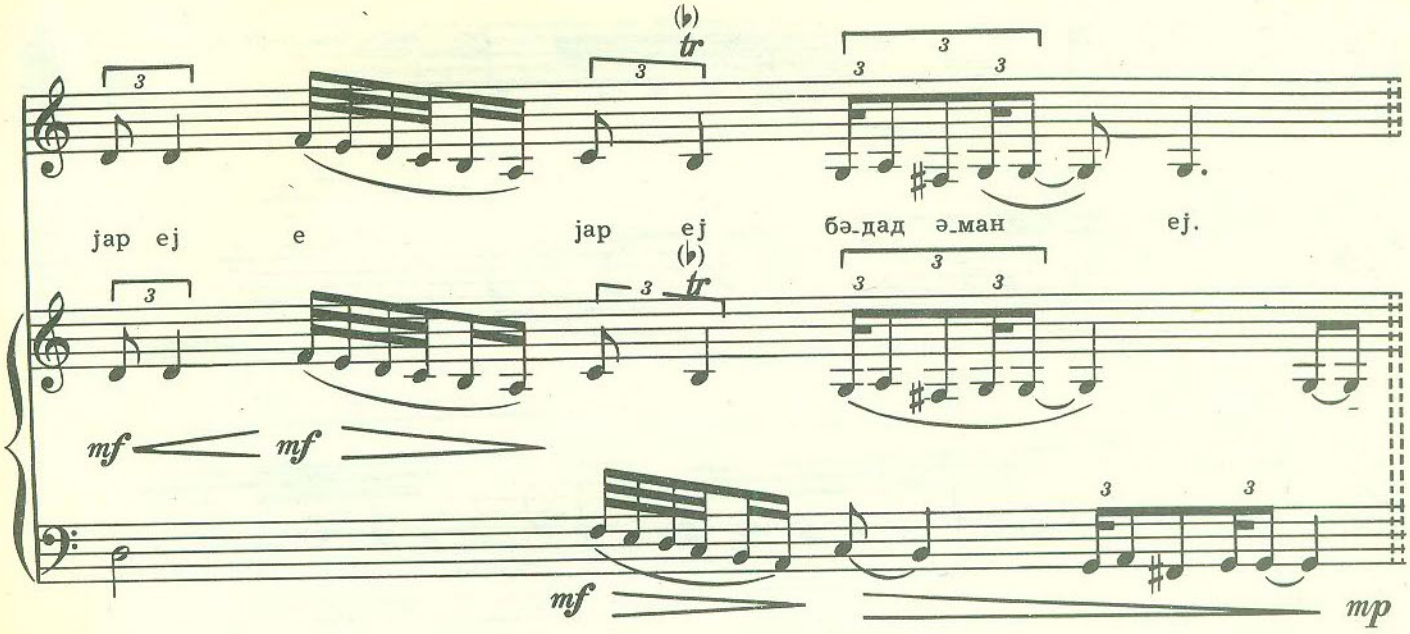
Душа, не мни, что страсть тебя лишила сна,
Но помни и во сне, каким огнем объят.

ПӘҺЛӘВИ ПЕХЛЕВИ




ə, ə, ə,
ə hər kim - sə - jə ki,
bах - маз - сан о - нун - ла
mf
нə - зə - рин вар.
mf
f
mf

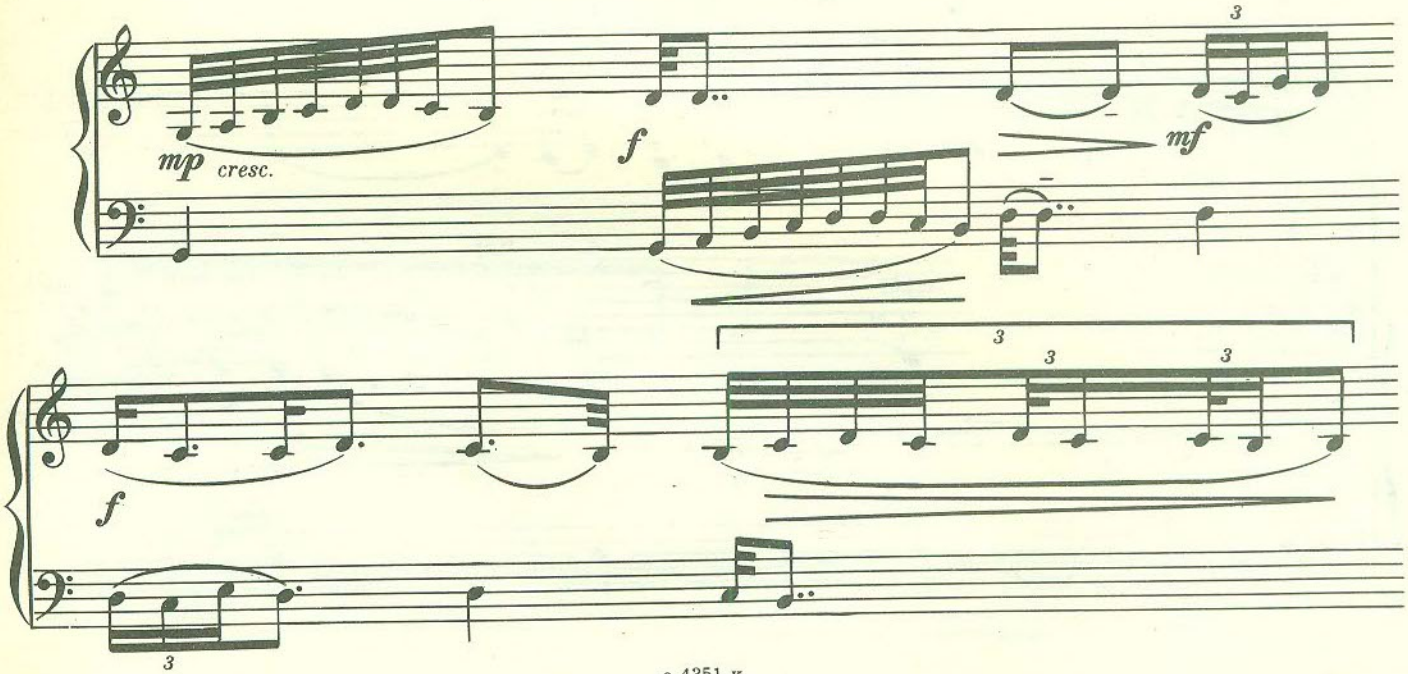

mp
Ешг әһ_ ли_нә ол ej һej һej маһ, Фү_зу_ ли,
3
mp
нә _ зәр ет _ миш, сән һәм өзү _ нү
p
көс _ тәр, ә_кәр бир һү _ нә _ рин вар.
ә _ ман _ ә ман ә _ ман ej jap



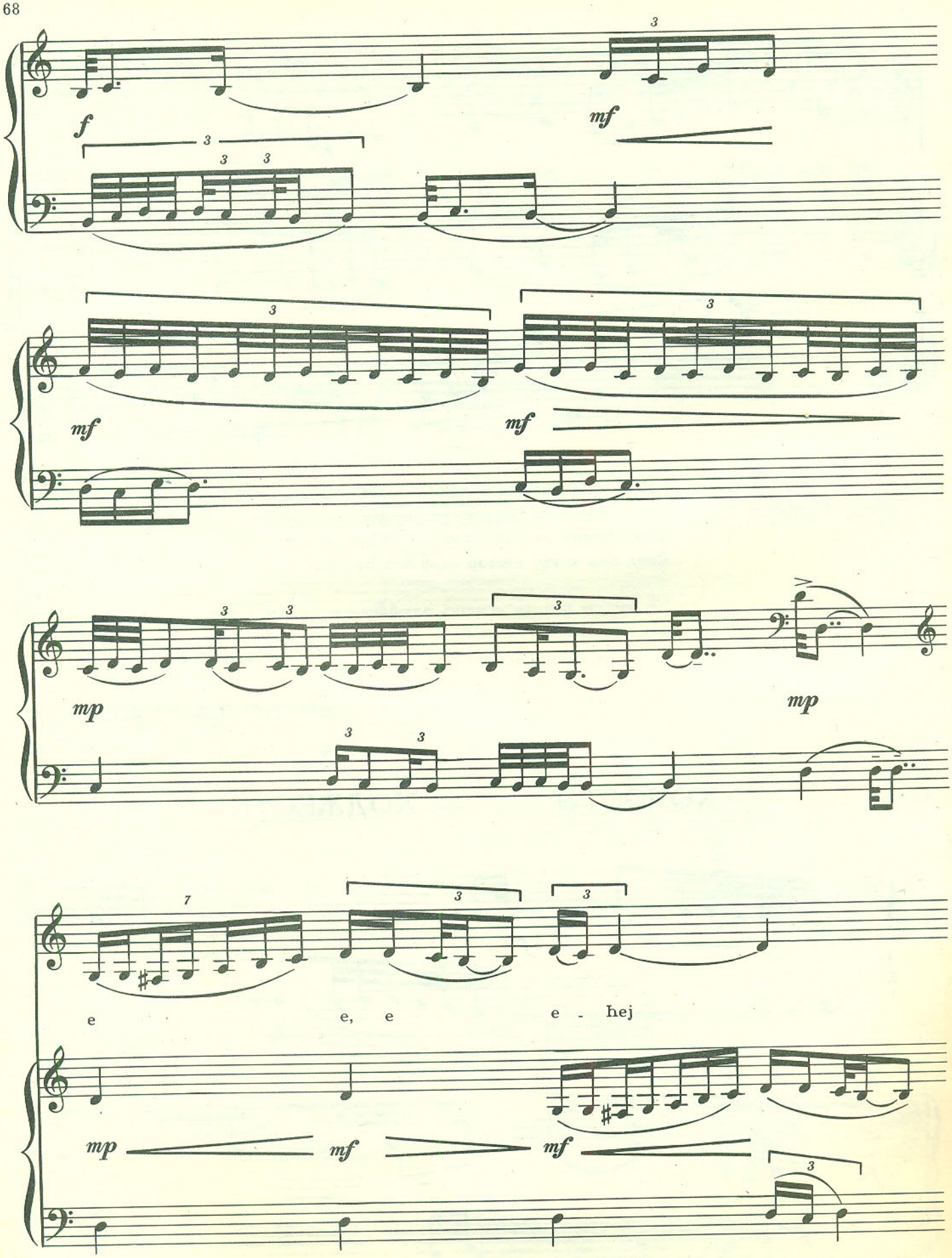
Чох бахдығына ғәмзә илән бағрын әзәрсән,
Һәр кимсәјә ки, бахмазсан онунла нәзәрин вар.
Ешг әһлинә ол маһ, Фүзули, нәзәр етмиш,
Сәни һәм өзүнү кәстәр әкәр бир һүнәрин вар.

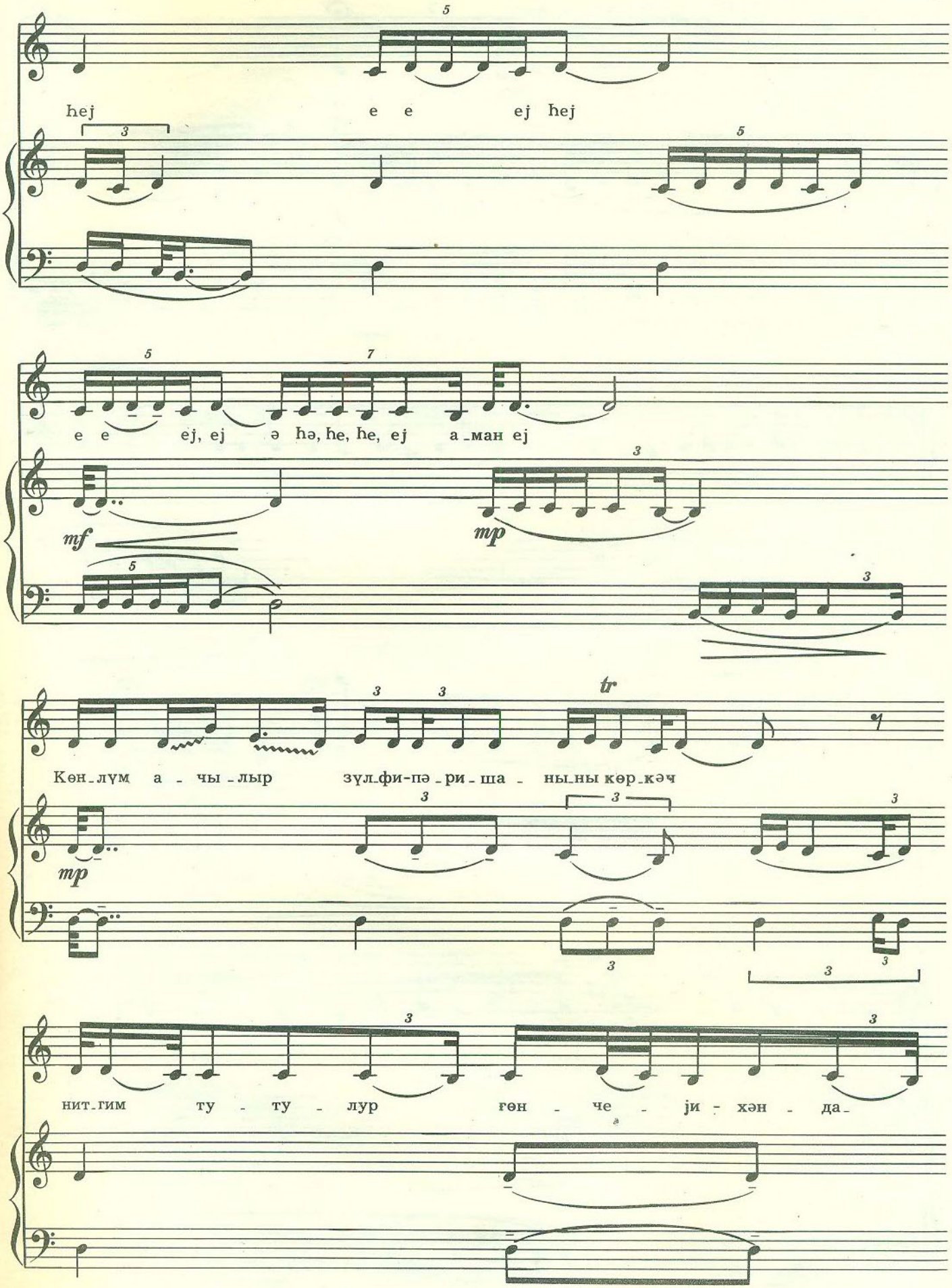
Ты взором долгим жжешь влюбленные сердца,
Но сердцем—с тем, кому твой не достался взгляд.
Луна влюбленным лик являет, Физули,
Но ты яви дела, достойные наград.

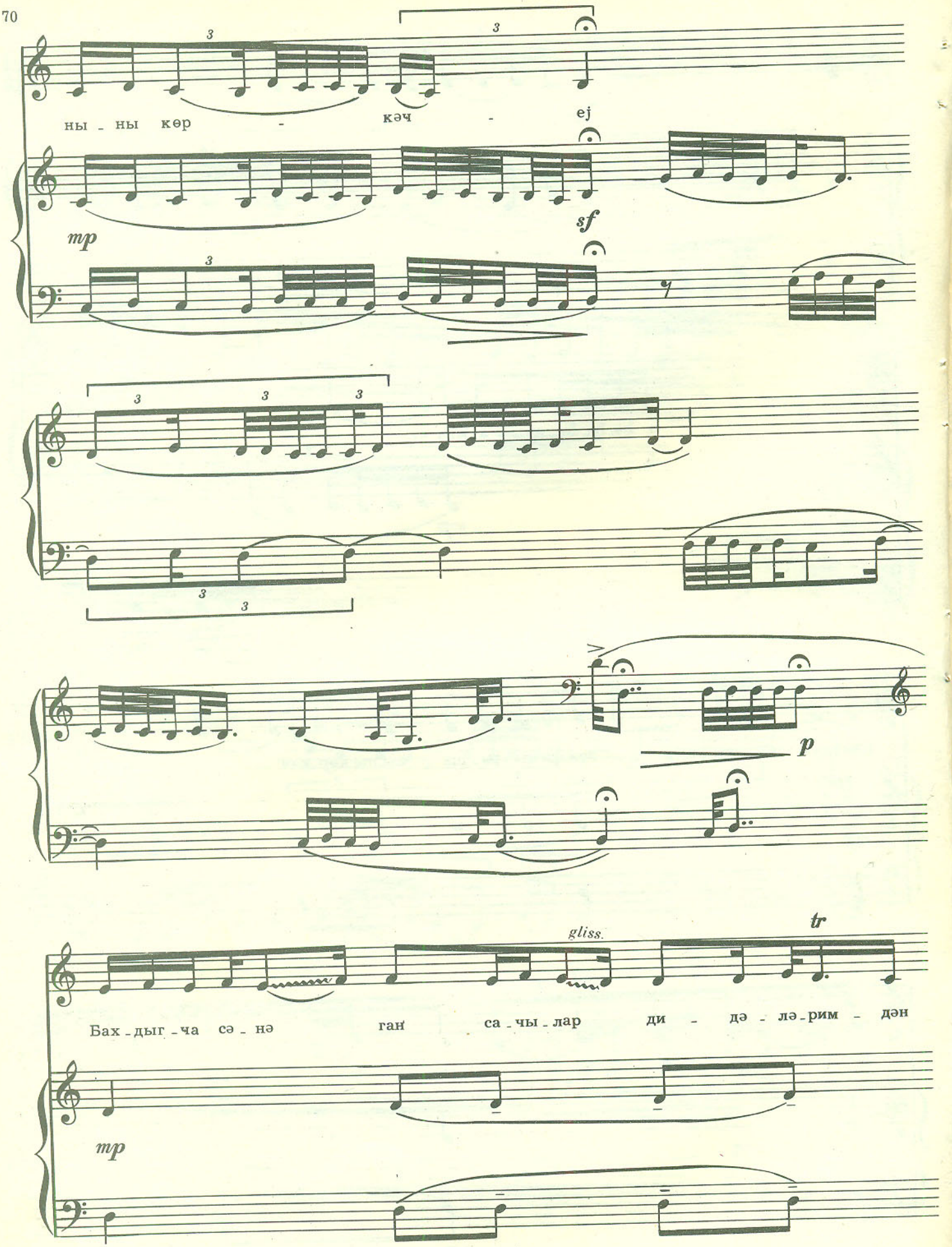
ХОЧӘСТӘ ХОДЖЕСТЕ



с 4351 к


f
mf
mf
mf
mp
mp
e e, e e - hej
mp
mf
mf

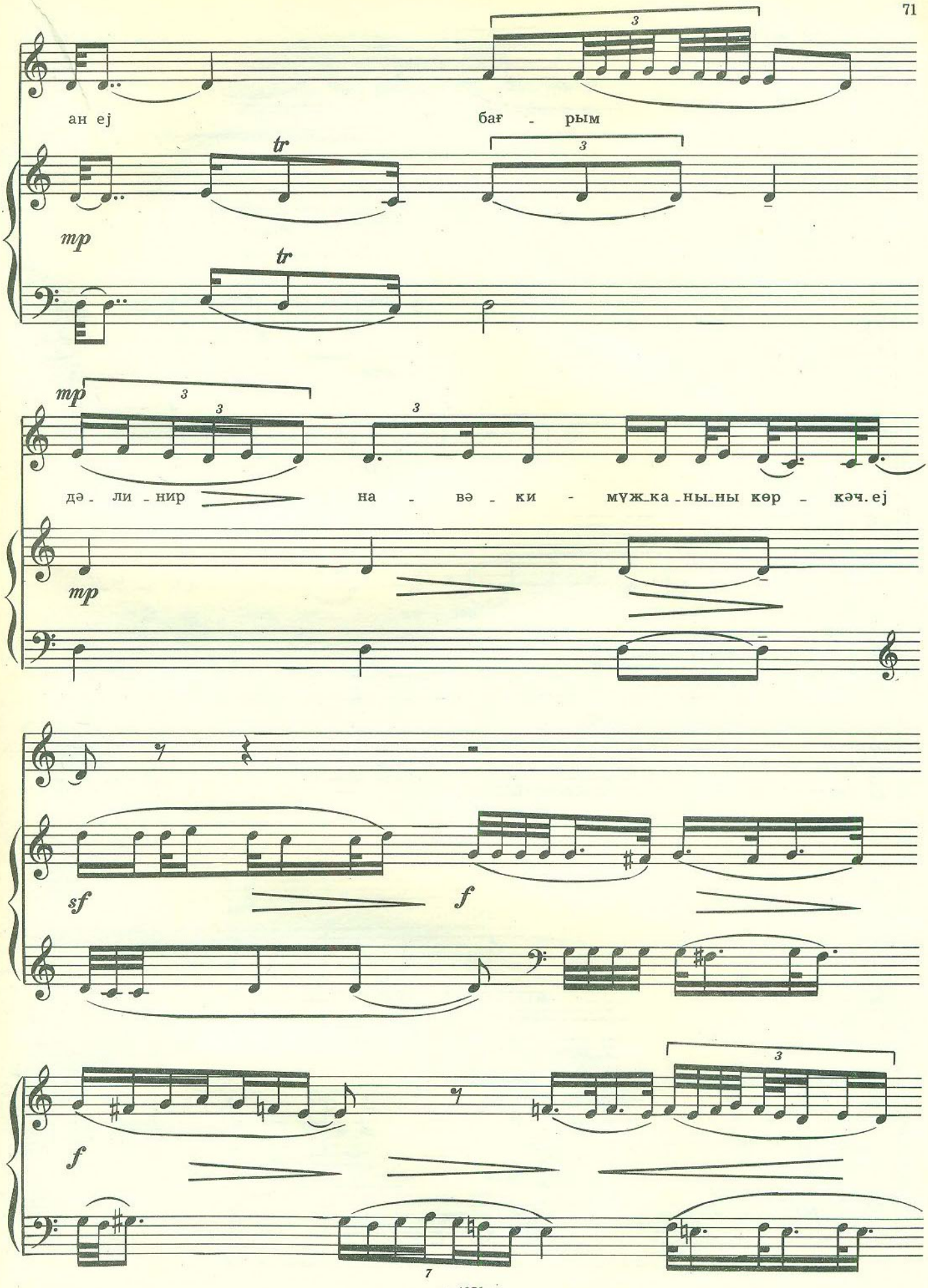

hej e e ej hej
e e ej, ej ə hə, he, he, ej a_ман ej
mf
mp
Көн_лүм а - чы_лыр зүл_фи-пә_ри_ша - ны_ны көр_кәч
tr
mp
нит_гим ту - ту - лур гөн - че - ји - хән - да_


ны - ны көр - кәч - ej
mp
sf
p
gliss.
tr
Бах - дыг - ча сә - нә ган са - чы - лар ди - дә - лә - рим - дән
mp

ан ej бағ - рым

tr

mp



tr

mp

дә - ли - нир на - вә - ки - мүж_ка_ны_ны көр - кәч. ej

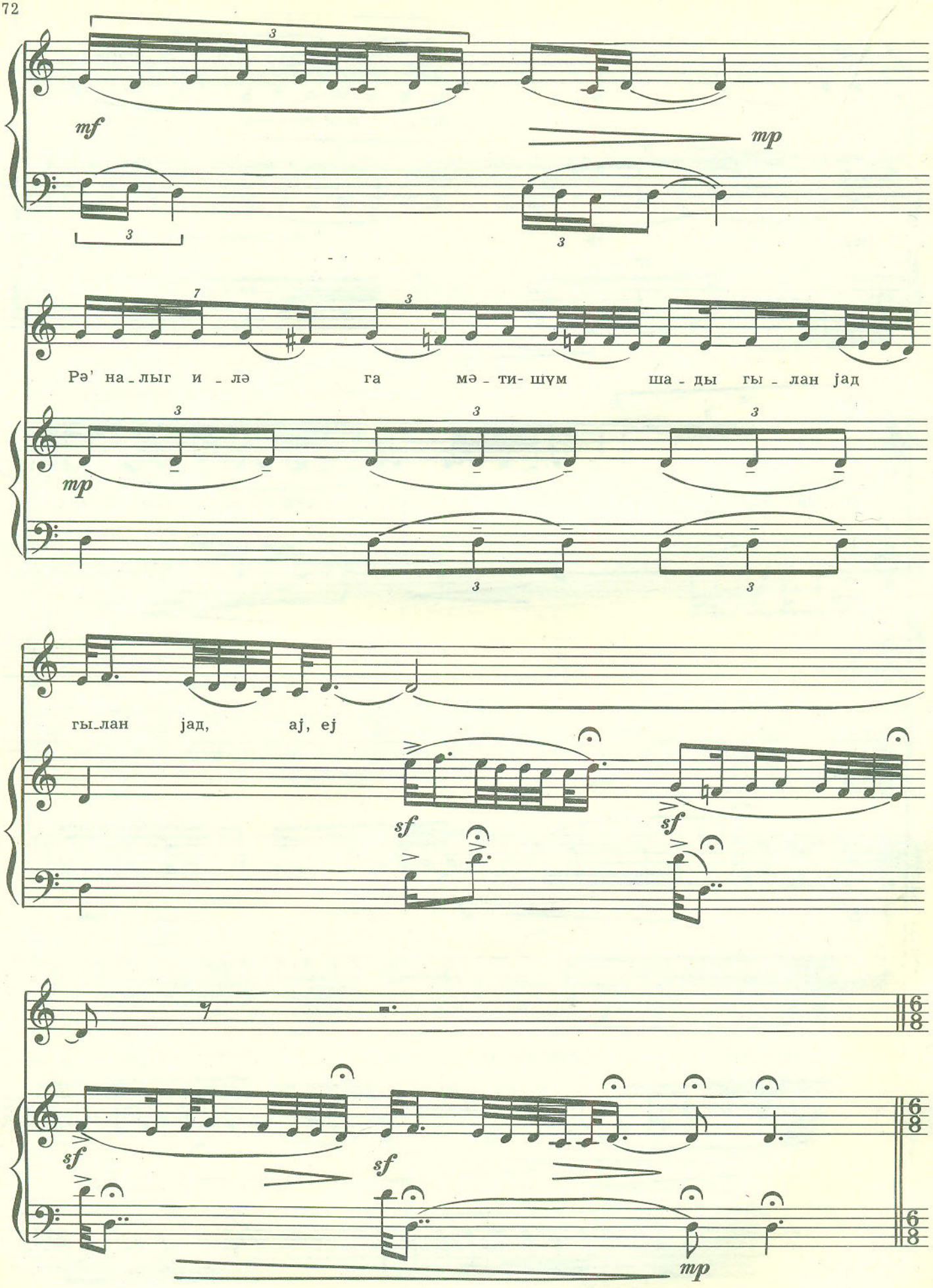
mp

sf

f

f

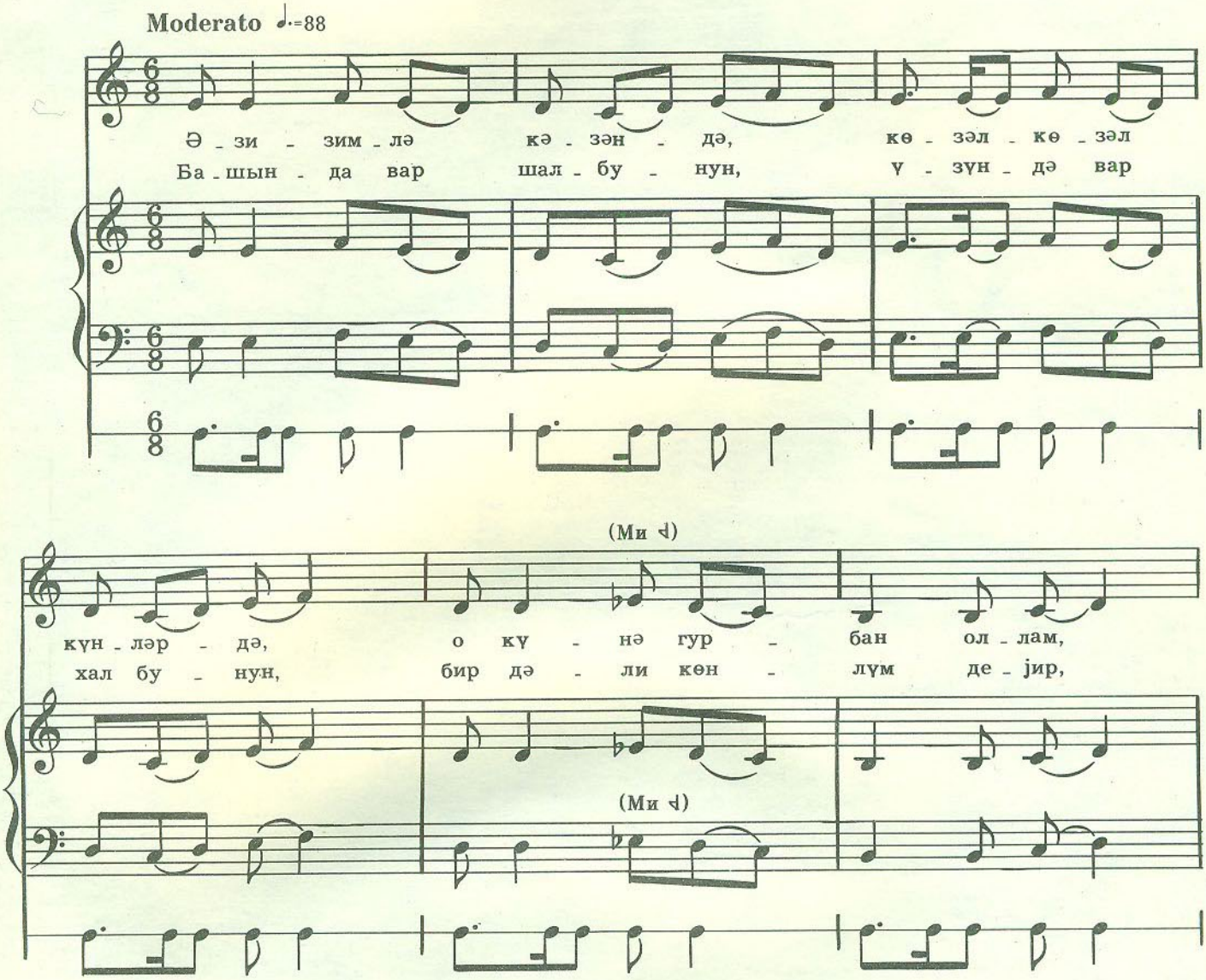
7

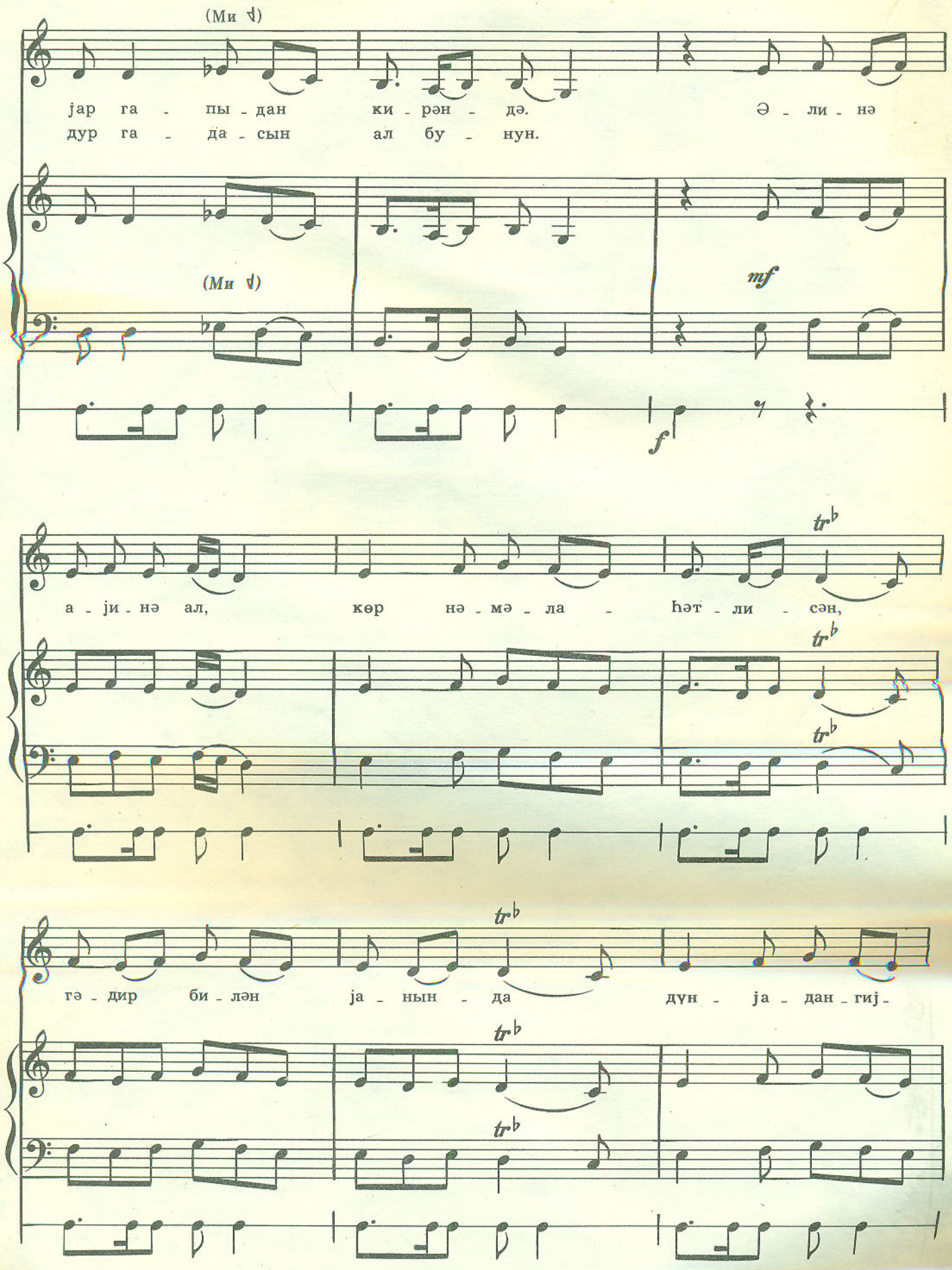

mf
mp
Рә' на_лыг и _ лә га мә _ ти- шүм ша _ ды гы _ лан јад
mp
гы_лан јад, aj, ej
sf
sf
sf
sf
mp

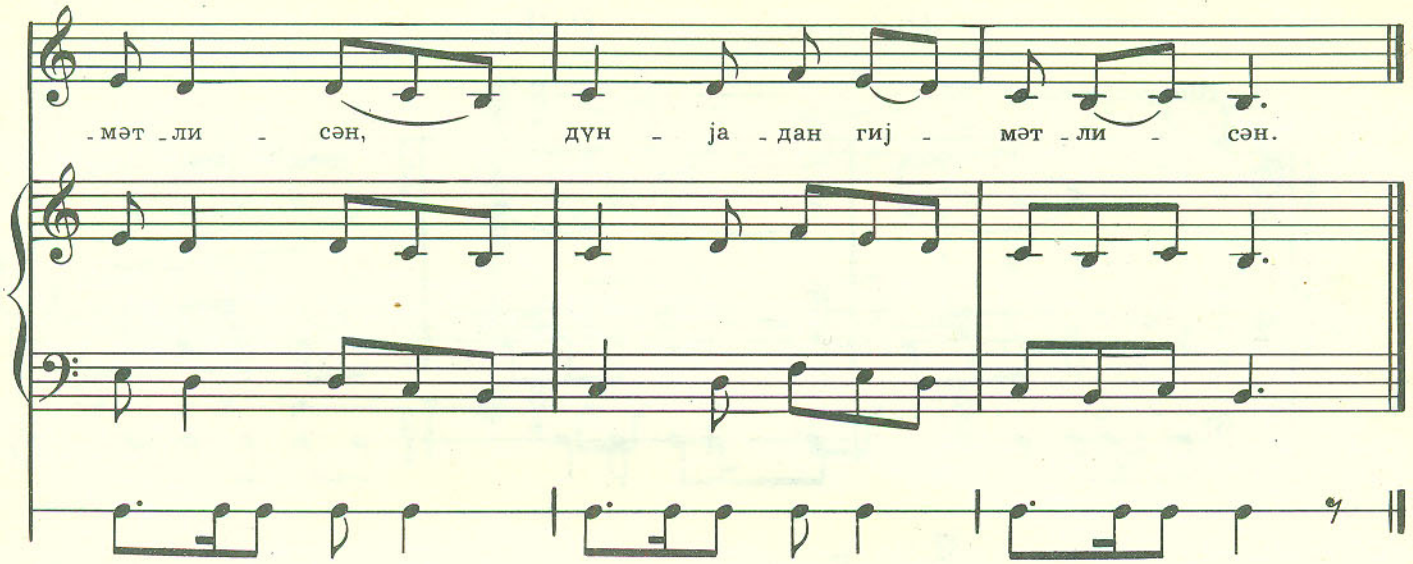
Көнлүм ачылыр зүлфи-пәришаныны көркәч,
Нитгим тутулур гөнчеји-хәнданыны көркәч.
Бахдыгча сәнә ган сачылыр дидәләримдән,
Бағрым дәлинир навәки-мүжканыны көркәч.
Рә'налыг илә гамәти-шүмшады гылан јад.

Воспряну вмиг, волос смятение увидев,
Немею, губ твоих цветение увидев.
И глядя на тебя, я кровью исхожу,
Ресниц—разящих стрел-движение увидев.
И разве не застыл искавший красоту.

ТӘСНИФ ТӘСНИФ




(Ми ♭)
jар га - пы - дан ки - рән - дә. Ә - ли - нә
дур га - да - сын ал бу - нун.
(Ми ♭)
mf
f
а - ји - нә ал, көр нә - мә - ла - һәт - ли - сән,
tr♭
гә - дир би - ләп ја - ның - да дүн - ја - дан - гиј -



Әзизимлә кәзәндә,
Көзәл-көзәл күнләрдә,
О күнә гурбан оллам,
Јар гапыдан кирәндә.

Башында вар шал бунун,
Үзүндә вар хал бунун,
Бир дәли көнлүм дејир,
Дур гадасын ал бунун.

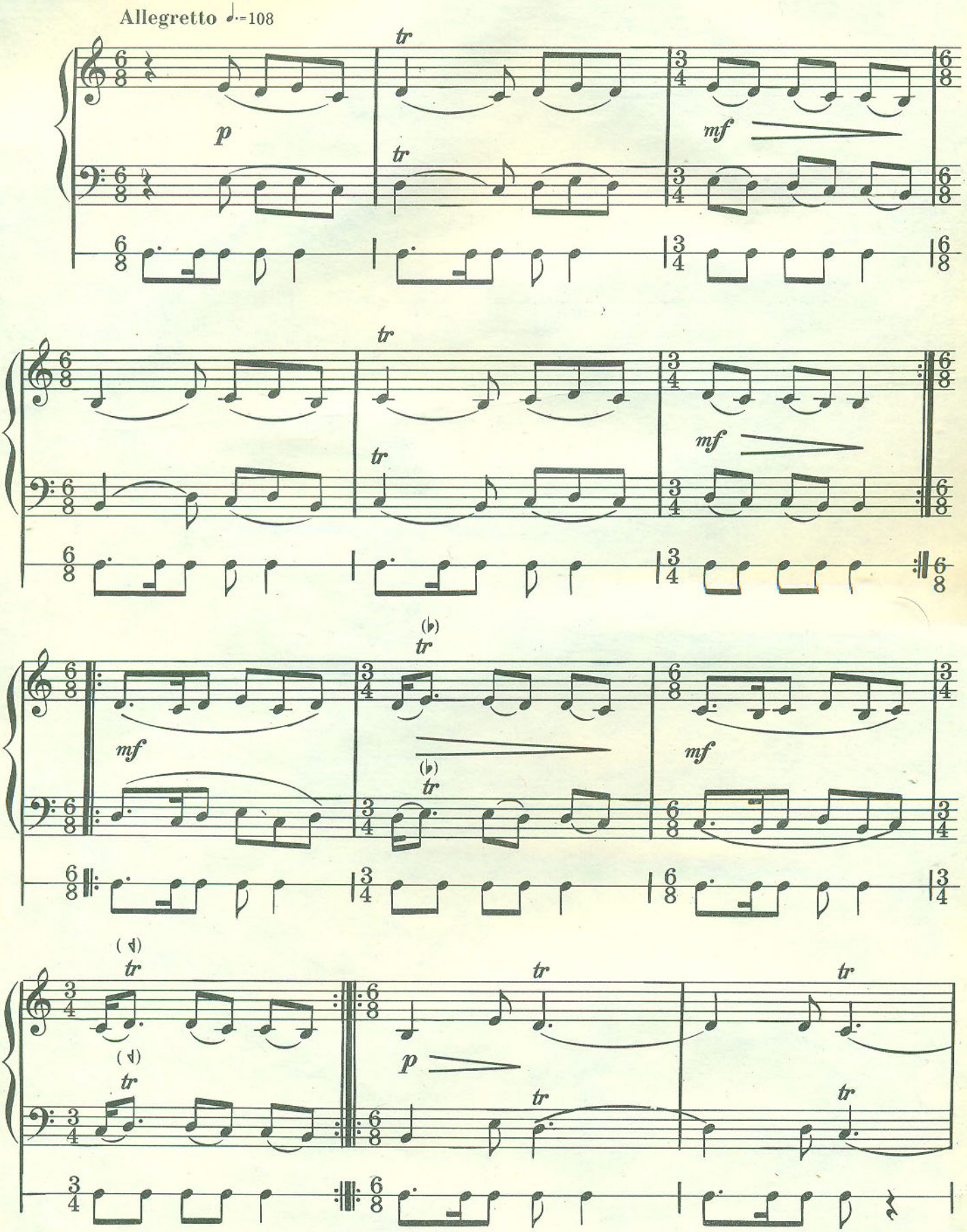
Әлинә ајинә ал,
Көр нә мәлаһәтлисән,
Гәдир билән јанында
Дүнјадан гијмәтлисән,
Дүнјадан гијмәтлисән.

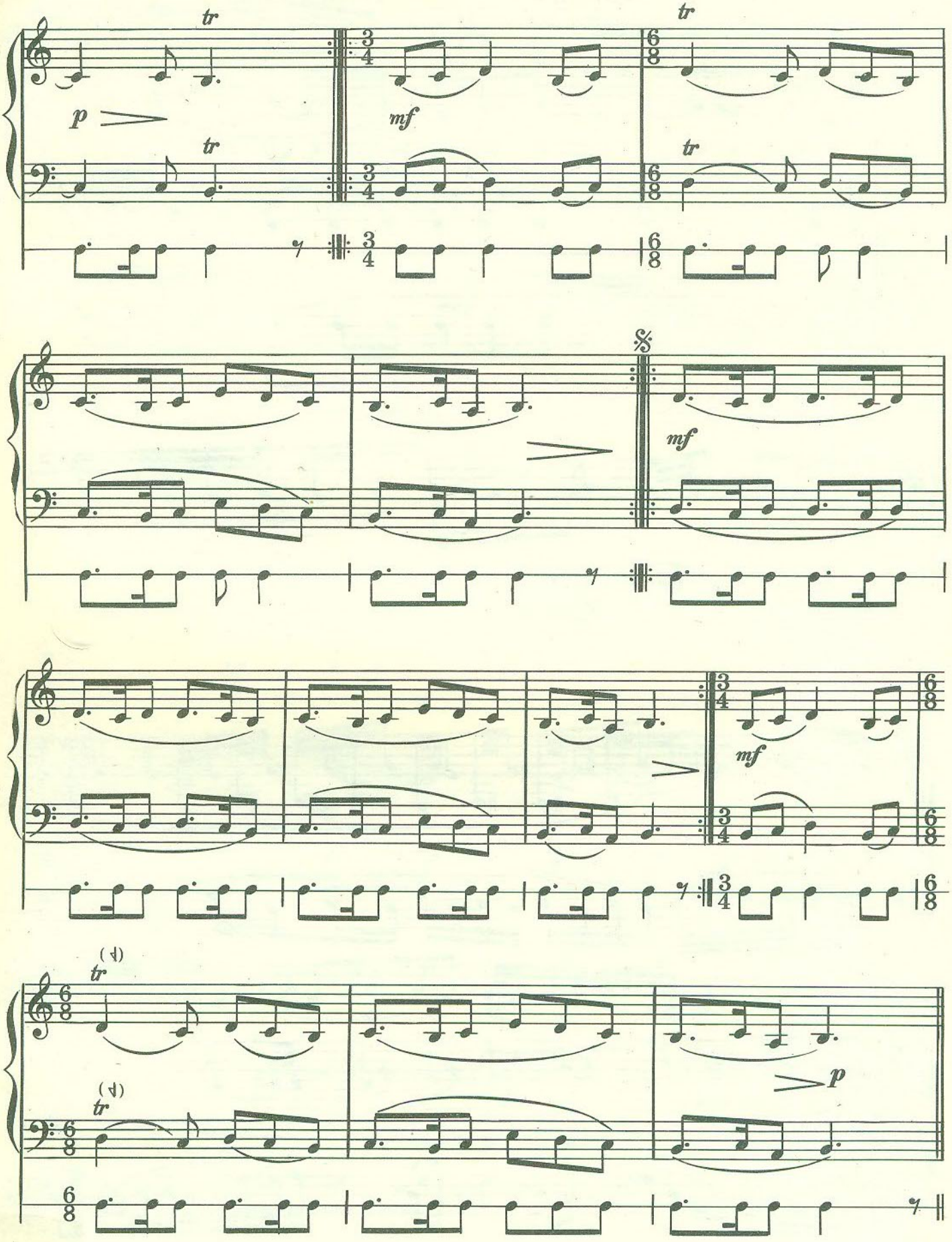
Прекрасны, прекрасны те дни,
Когда гулял я с любимой.
В день, когда ты войдешь в мой дом,
Я принесу себя в жертву тебе.

На голове у нее—шаль,
На лице—родинка.
Безумное сердце говорит:
Отдай жизнь за нее.

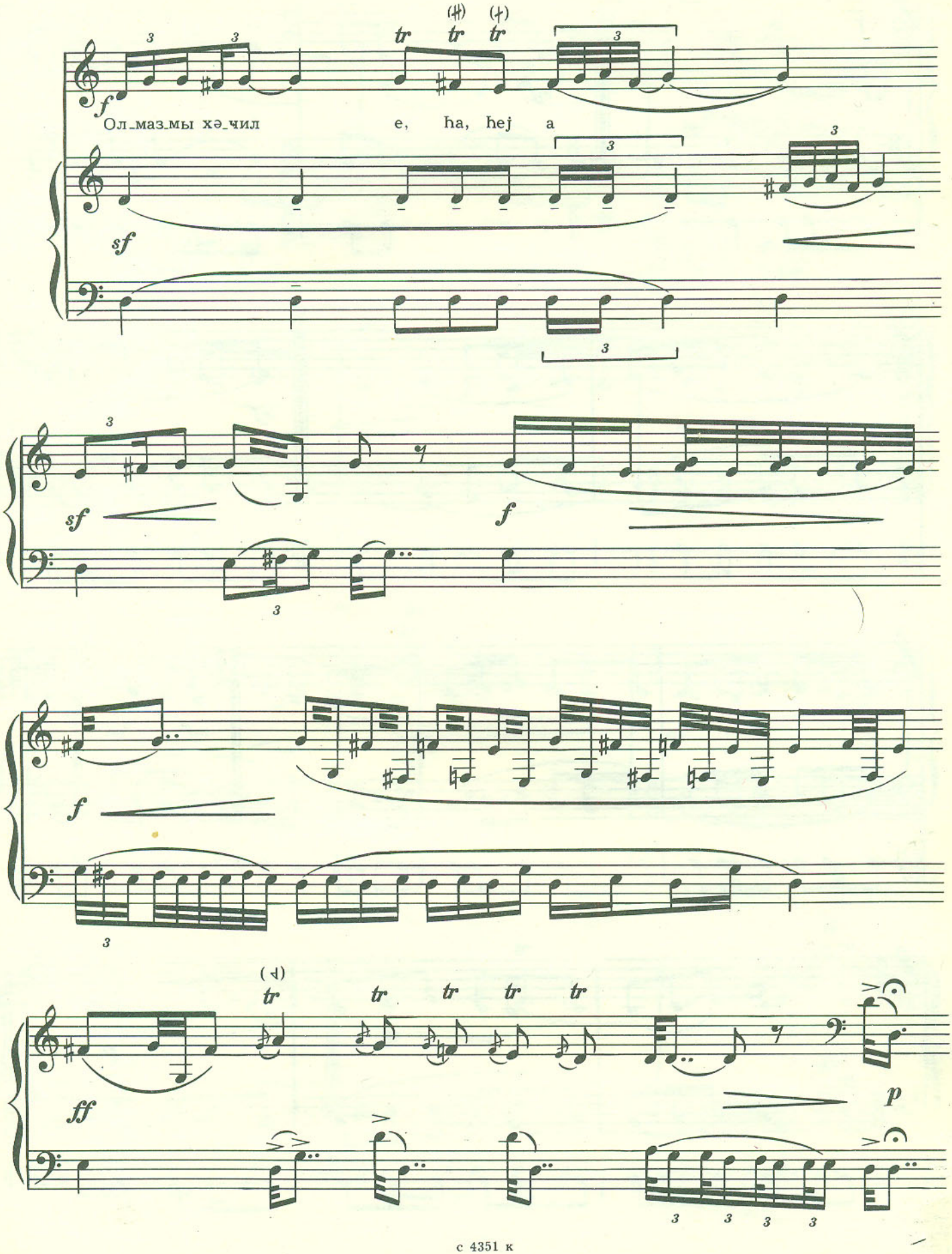
Возьми в руки зеркальце,
Посмотри, как ты хороша,
Тот, кто умеет ценить красоту,
Знает, что тебе цены нет.

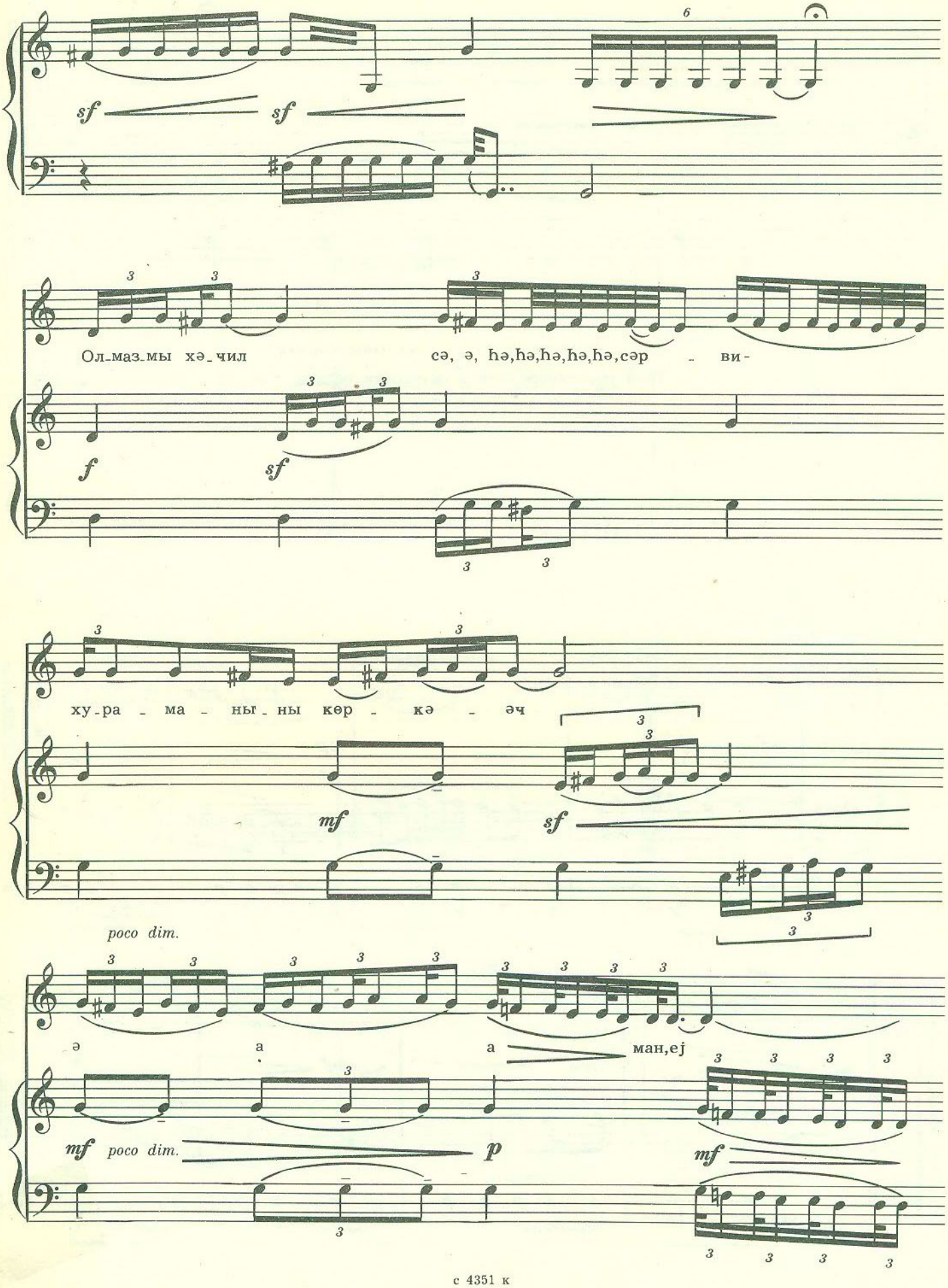
РЭНК РЭНГ

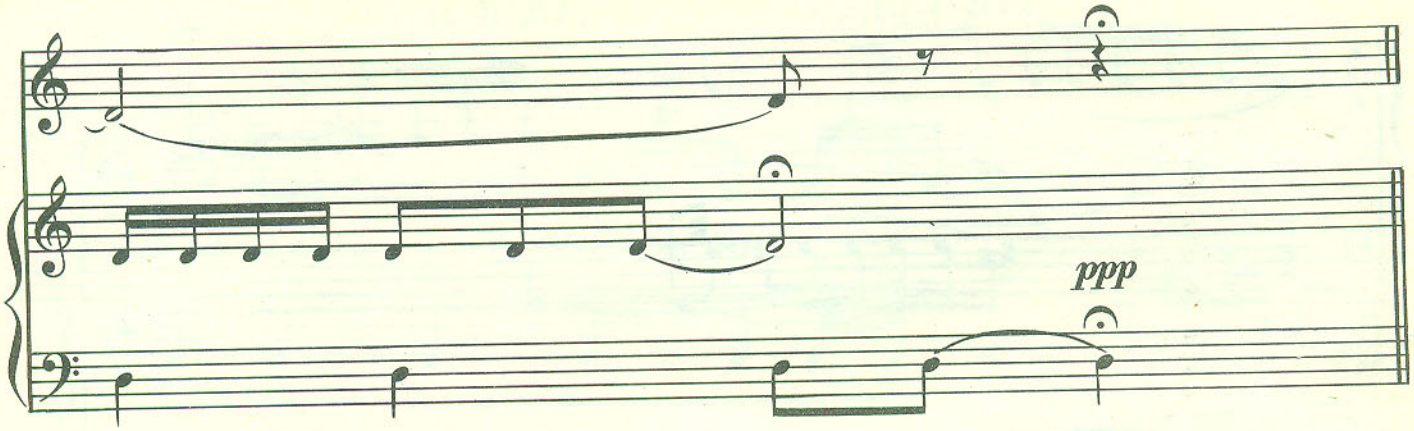



tr
p
mf
tr
mf
mf
tr
tr
p

ХАВӘРАН ХАВЕРАН



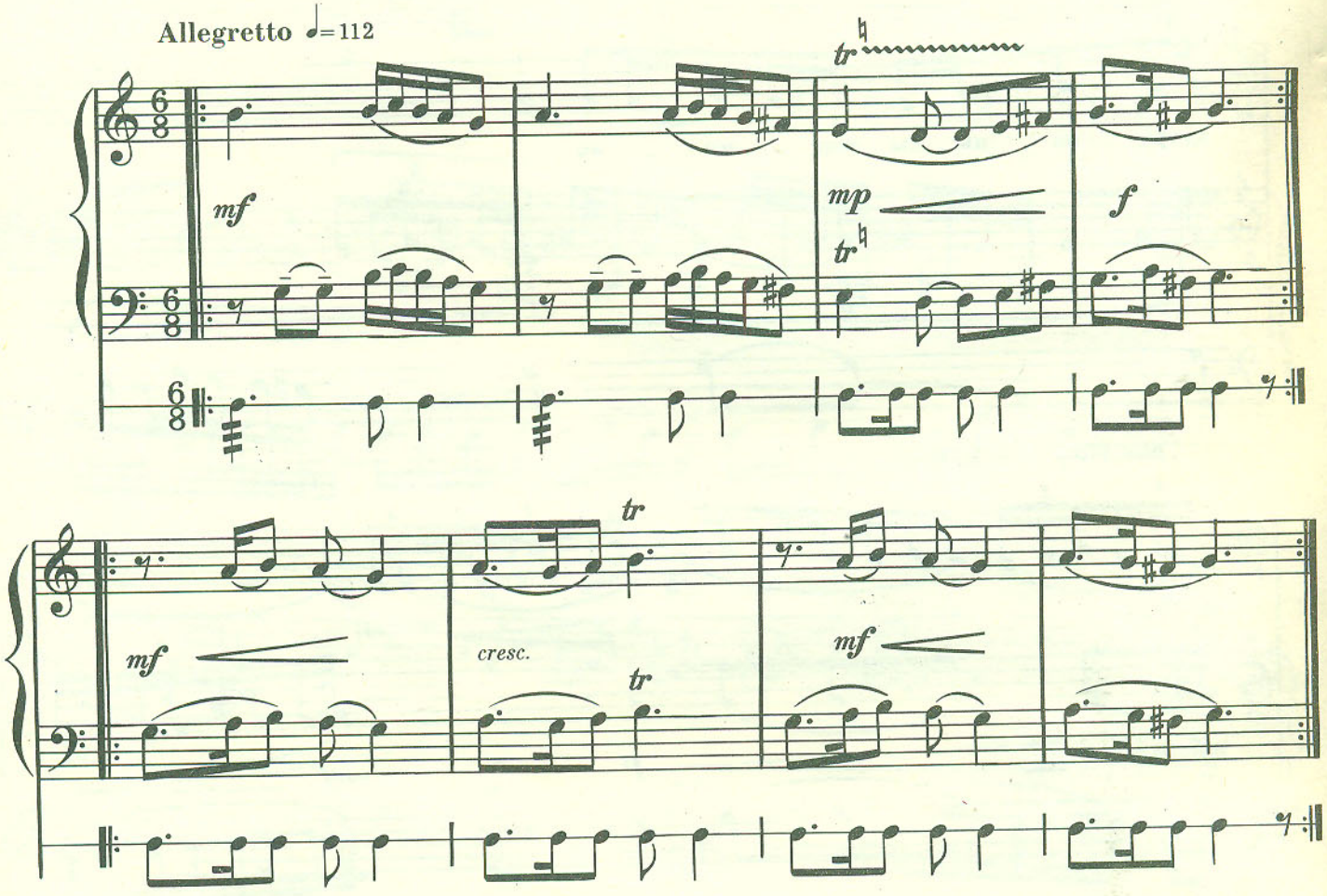

sf
sf
6
Ол-маз-мы хә-чил
сә, ә, һә,һә,һә,һә,һә,сәр - ви-
f
sf
ху-ра - ма - ны-ны көр - кә - әч
mf
sf
poco dim.
ә а а ман,ej
mf poco dim.
p
mf

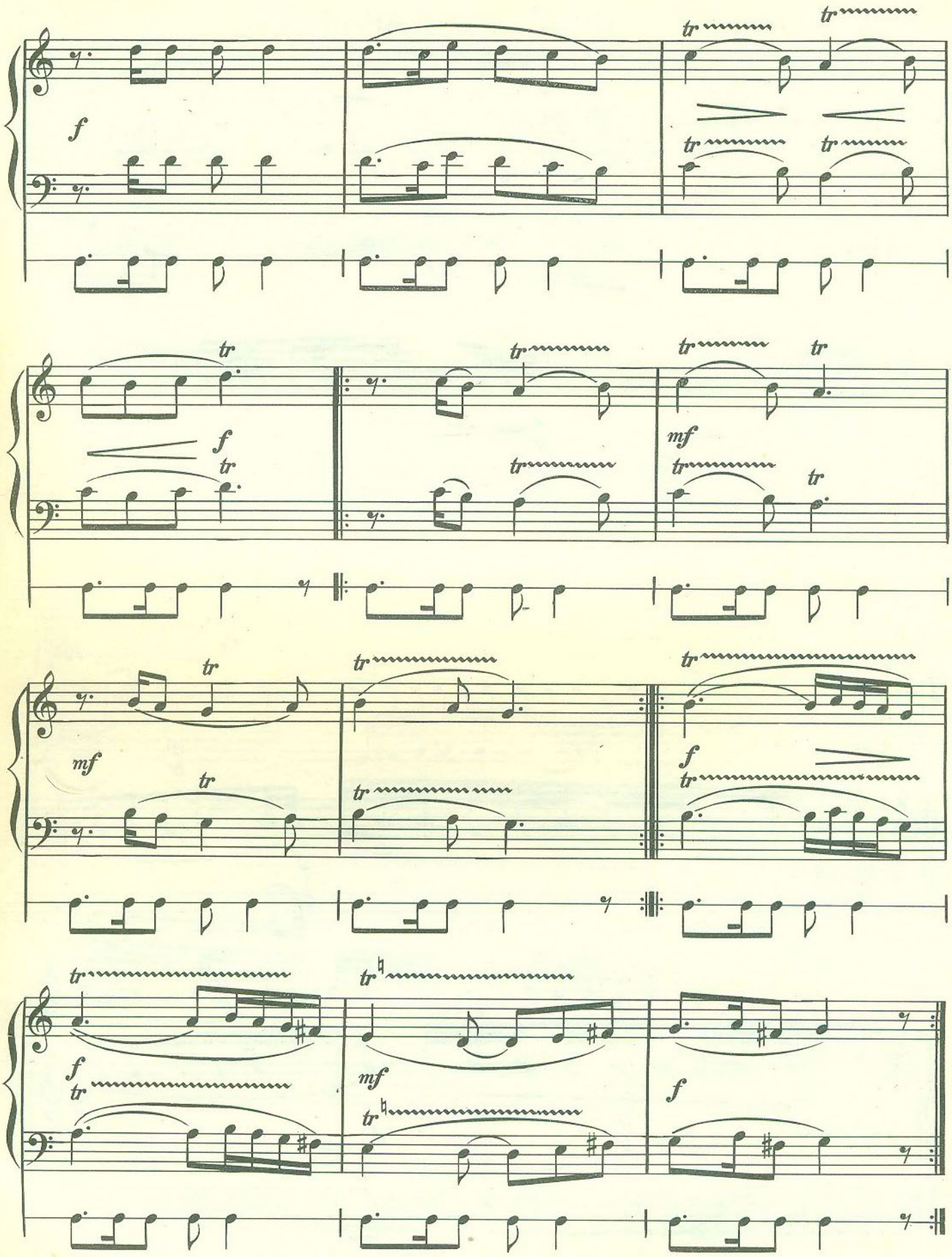


Олмазмы хәчил сәрви-хураманыны кәрчәк.

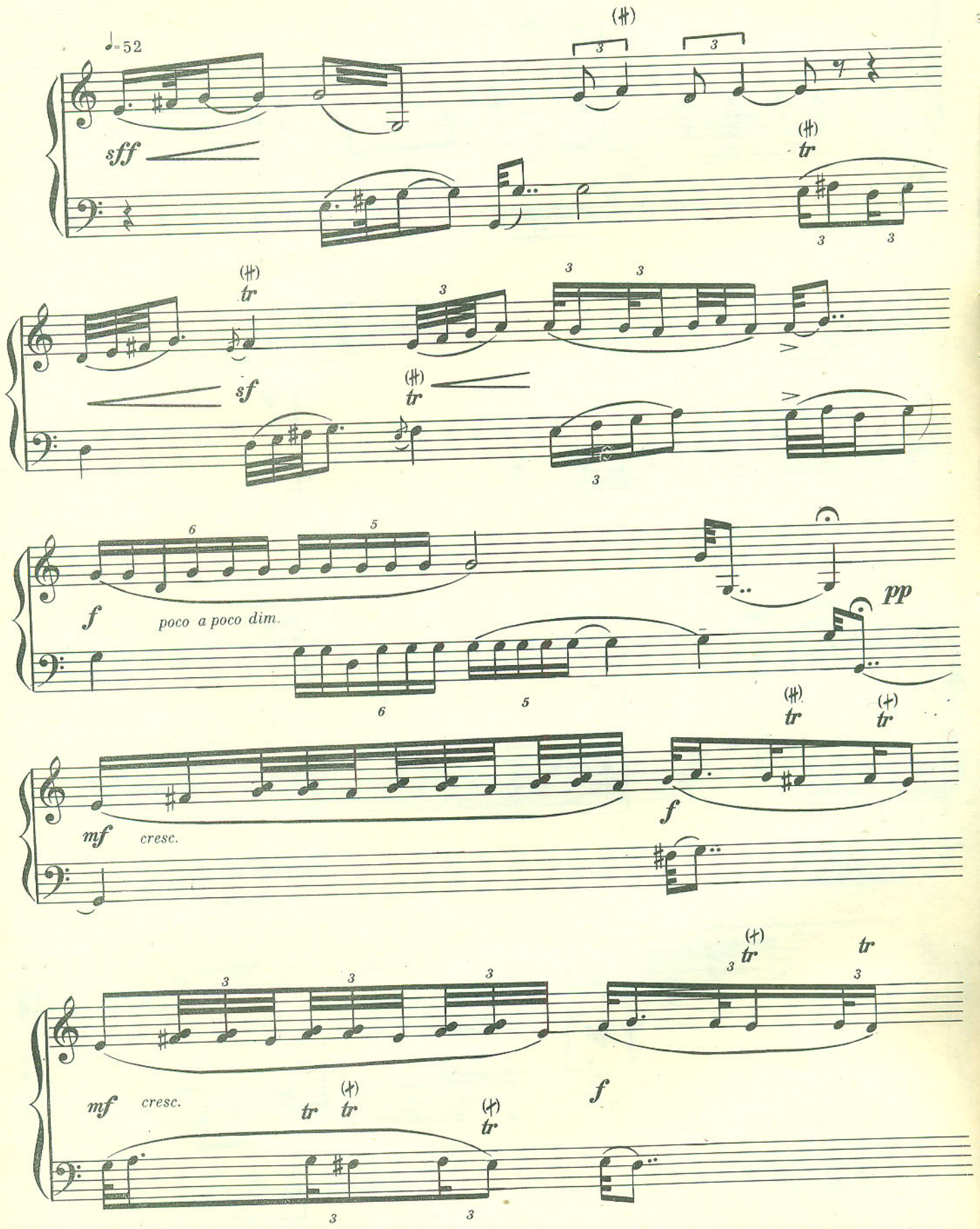
Твой тополиный стан в смущении увидев.

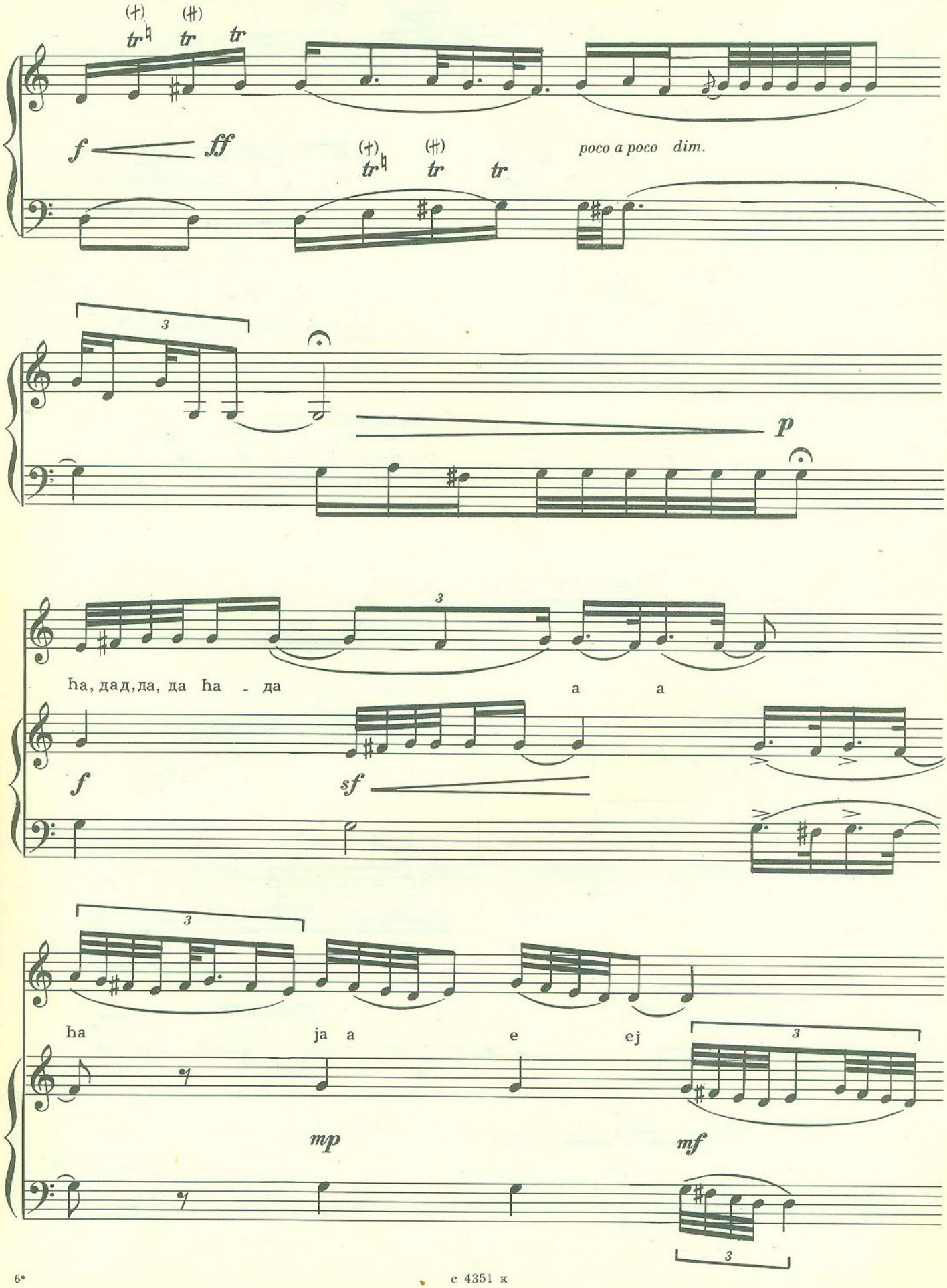
РӘНК РЭНГ

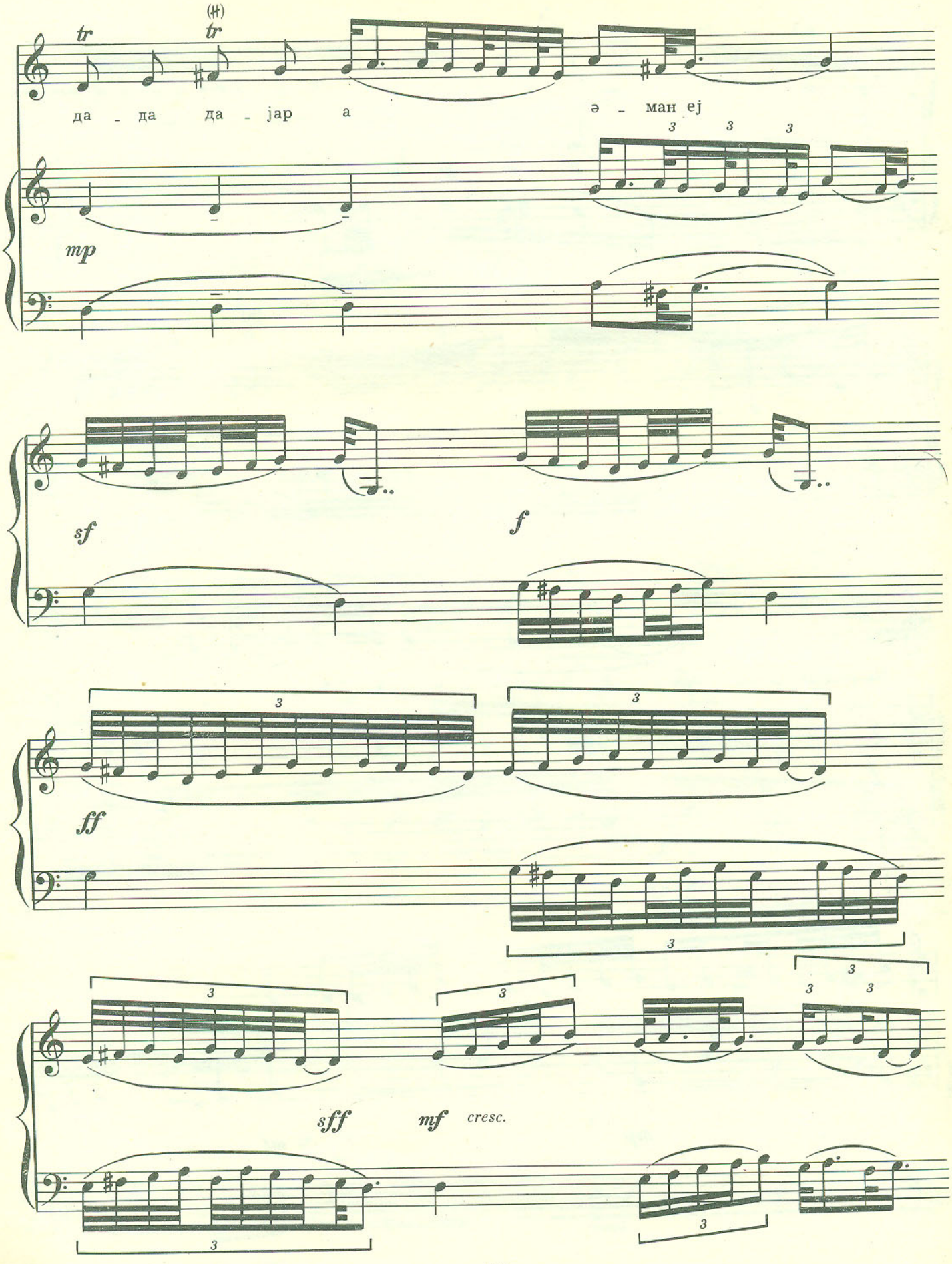


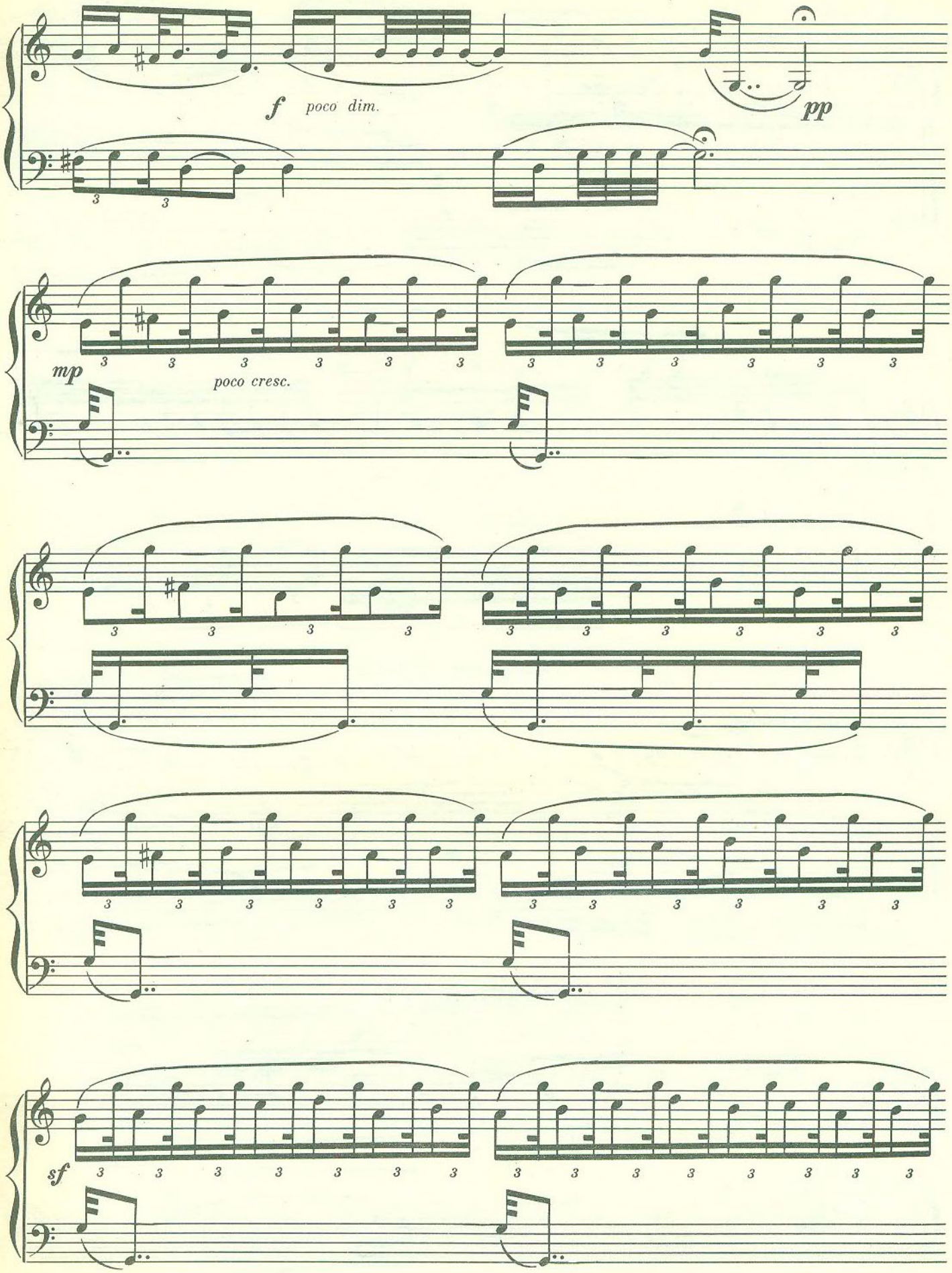

f
tr
mf
f
mf
f
mf
f

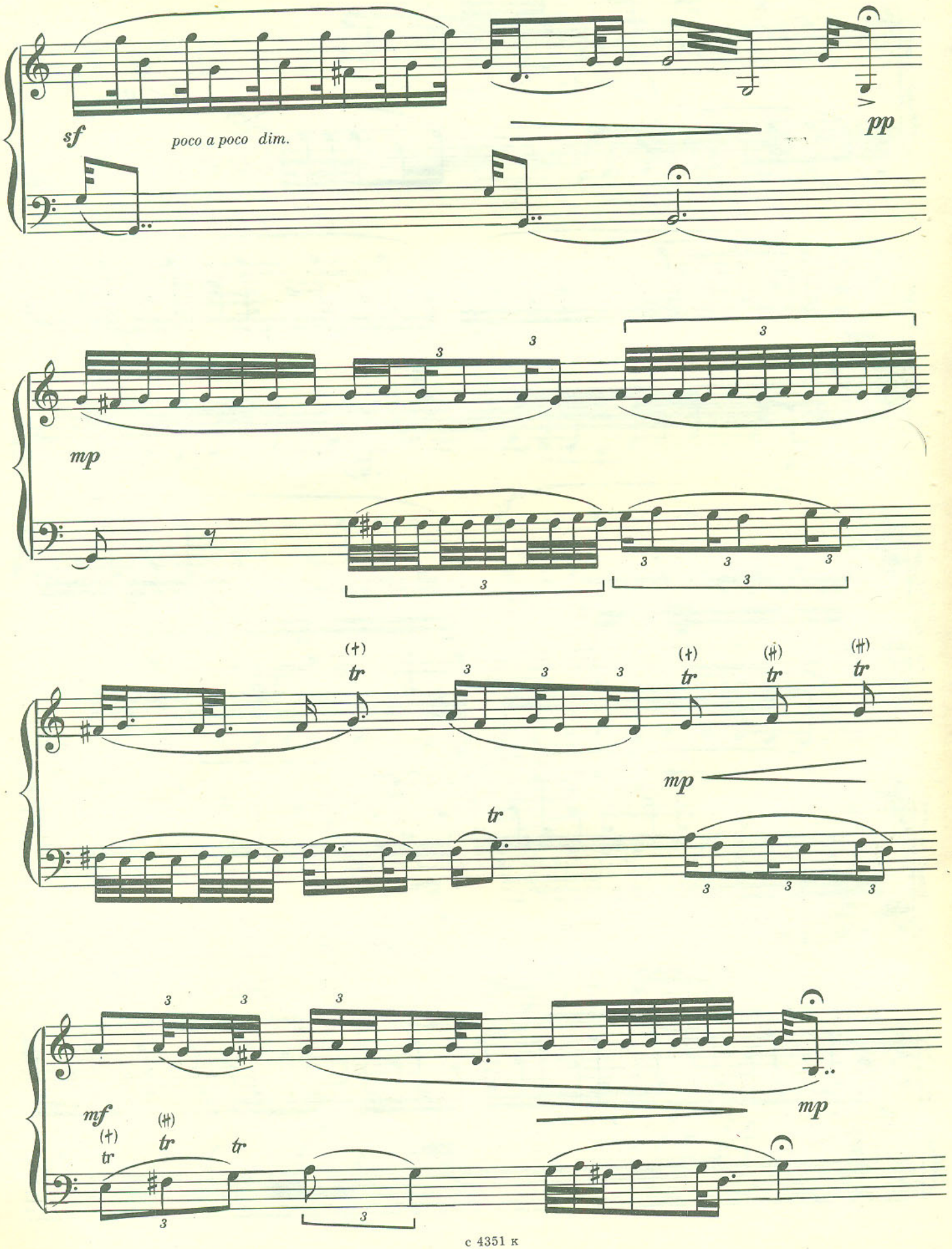
ЭРАГ АРАК

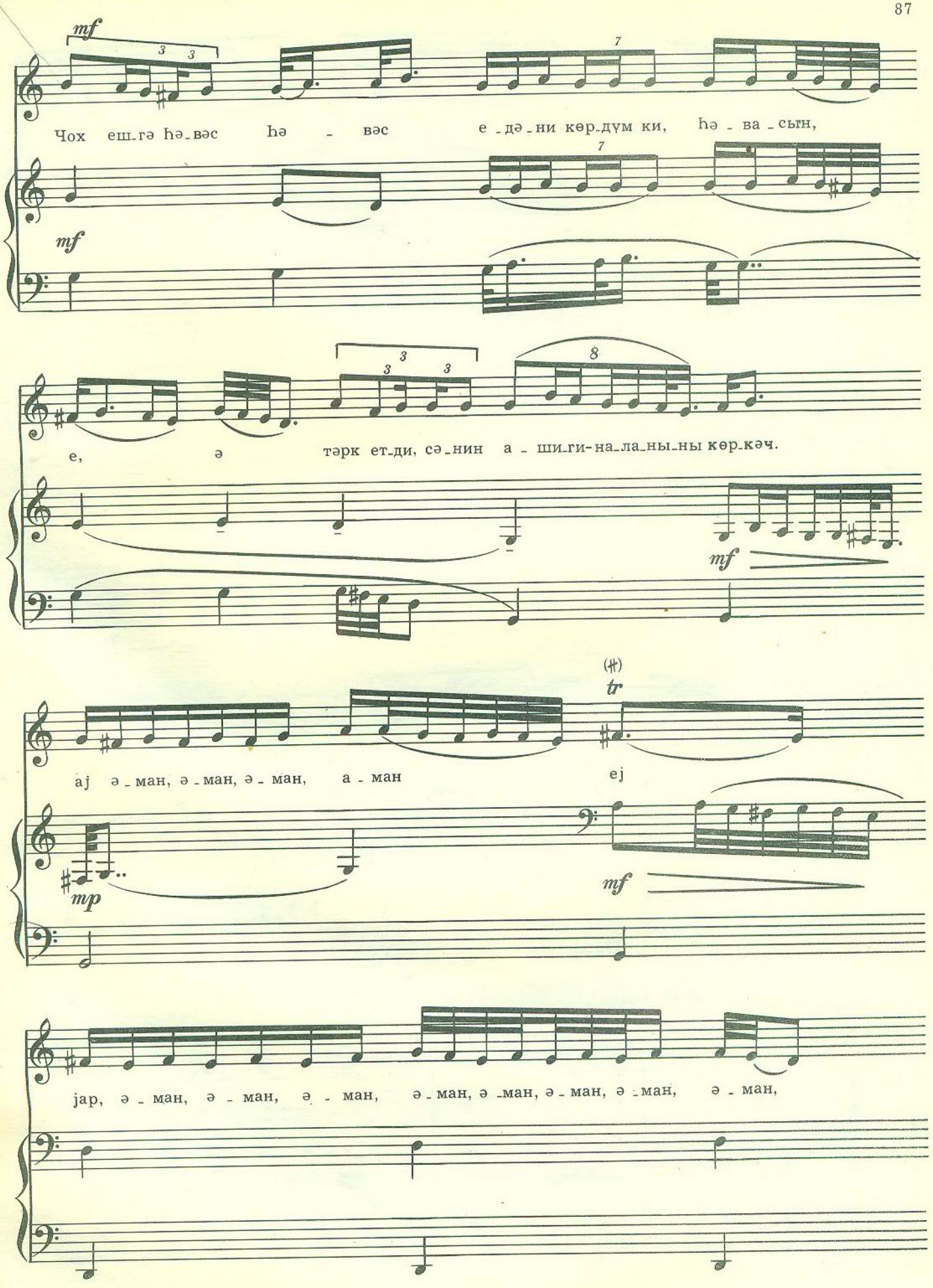


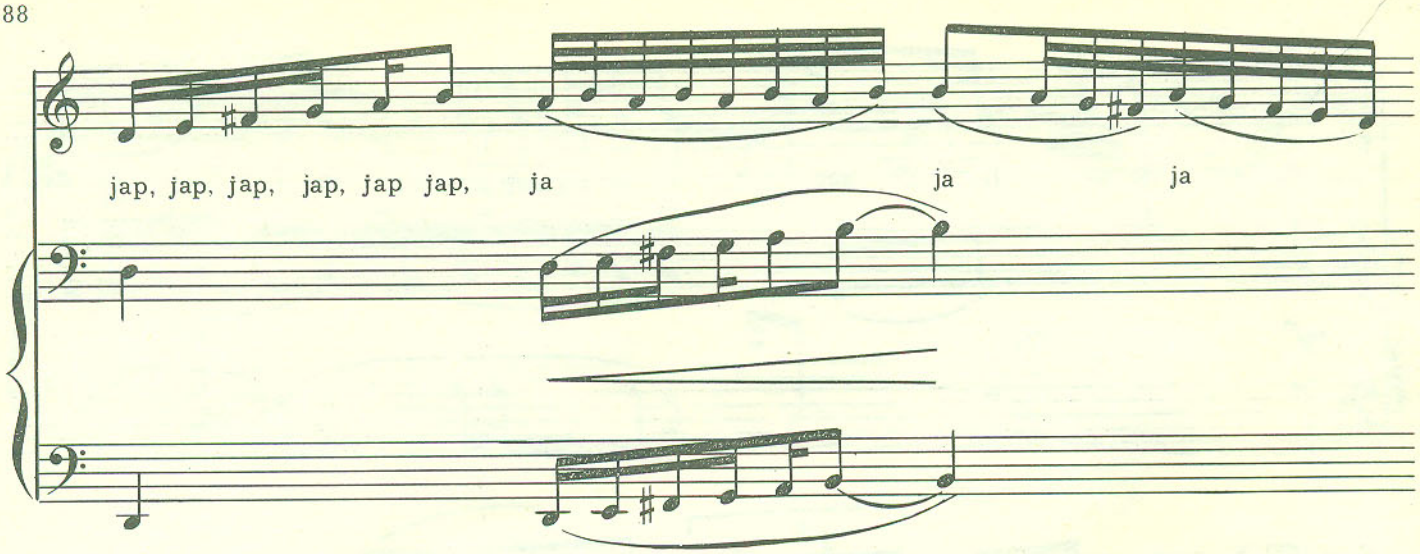

tr tr tr
f ff
poco a poco dim.
tr tr tr
3
p
3
ha, дад, да, да ha - да
a a
f
sf
3
ha
ja a
e
ej
3
mp
mf
3

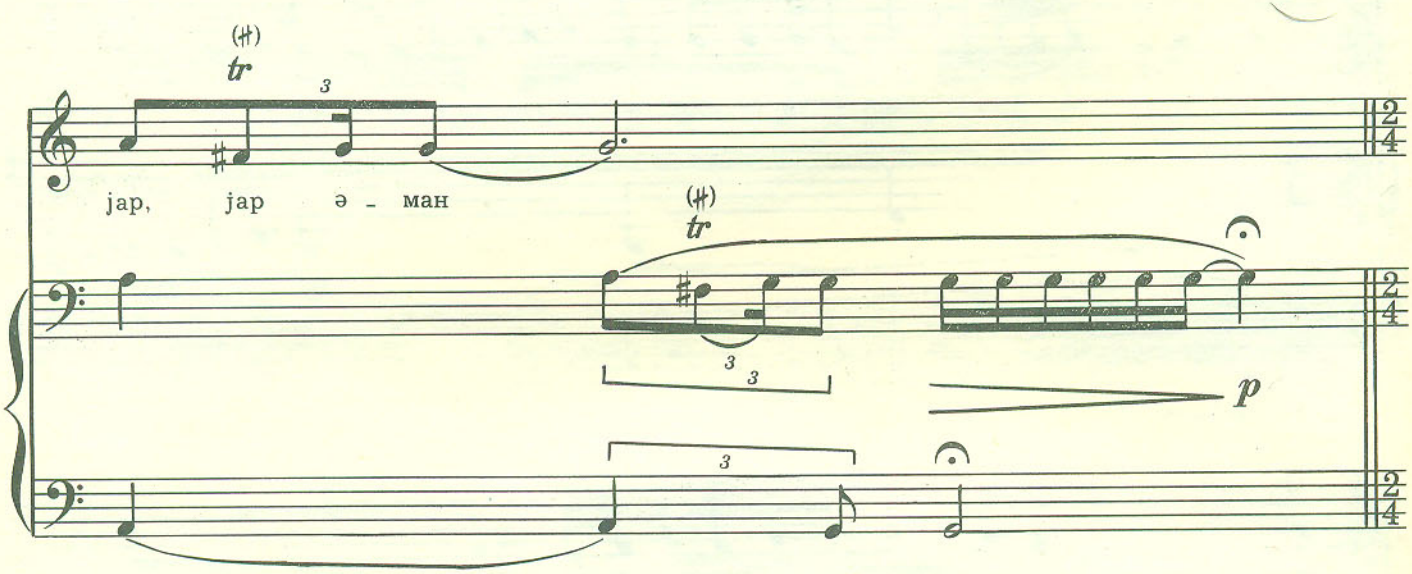

tr
tr
да - да да - jар а
ә - ман ej
mp
sf
f
ff
sff
mf
cresc.


f poco dim.
pp
mp
poco cresc.
sf


sf
poco a poco dim.
pp
mp
tr
mp
mf
tr
mp


mf
Чох еш_гə һə_вəс һə - вəс е_дə_ни көр_дүм ки, һə_ва_сын,
mf
е, ə тəрк ет_ди, сə_нин а_ши_ги-на_ла_ны_ны көр_кəч.
mf
(♯)
tr
aj ə_ман, ə_ман, ə_ман, а_ман ej
mp
mf
jар, ə_ман, ə_ман, ə_ман, ə_ман, ə_ман, ə_ман, ə_ман, ə_ман,

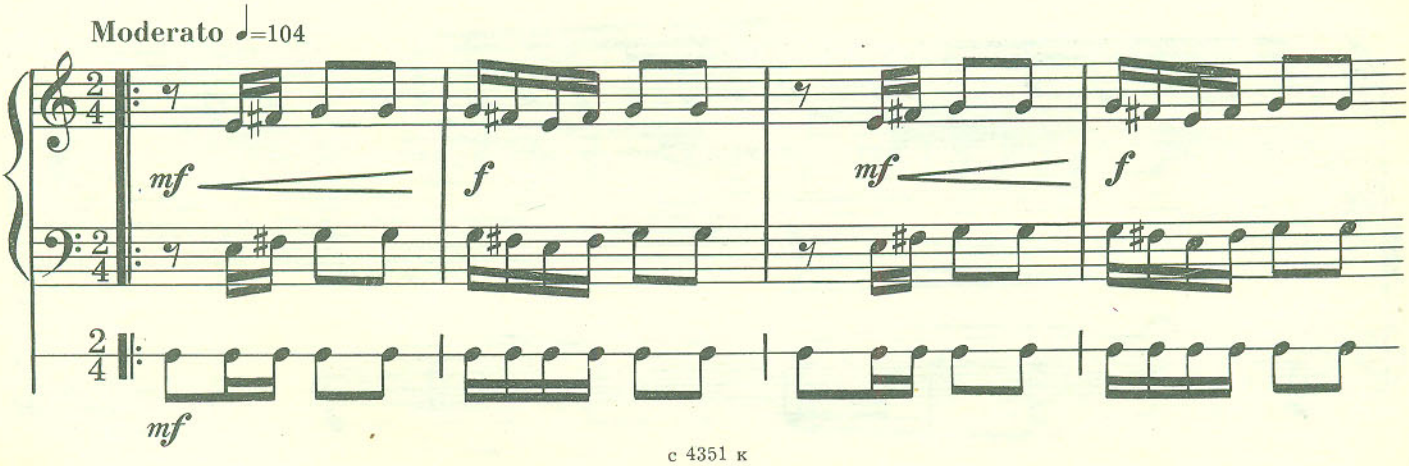


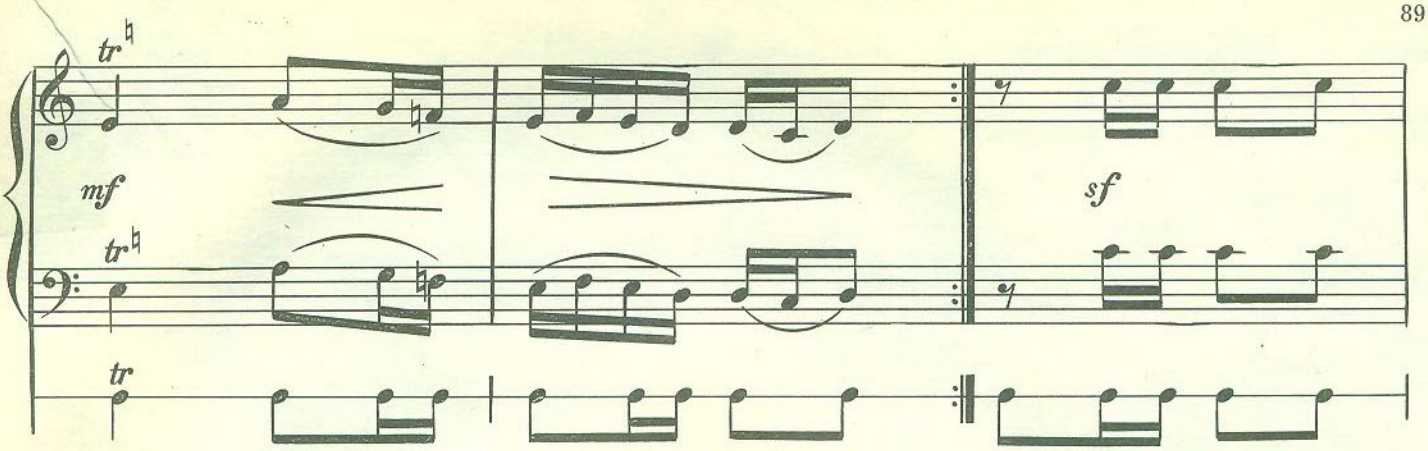


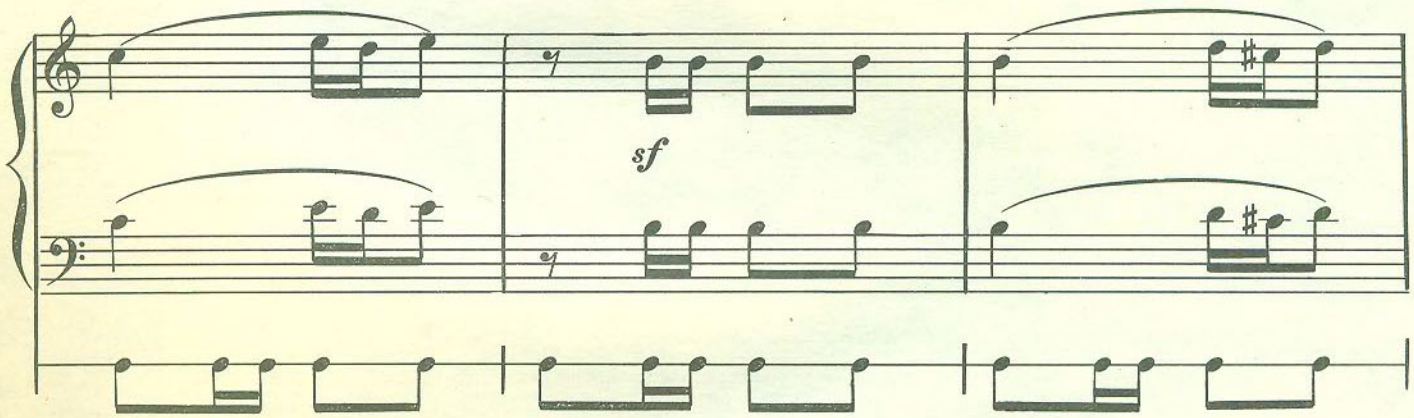
Чох ешгә һәвәс едәни көрдүм ки, һәвасын,
Тәрк етди, сәнин ашиги-наланыны көркәч.

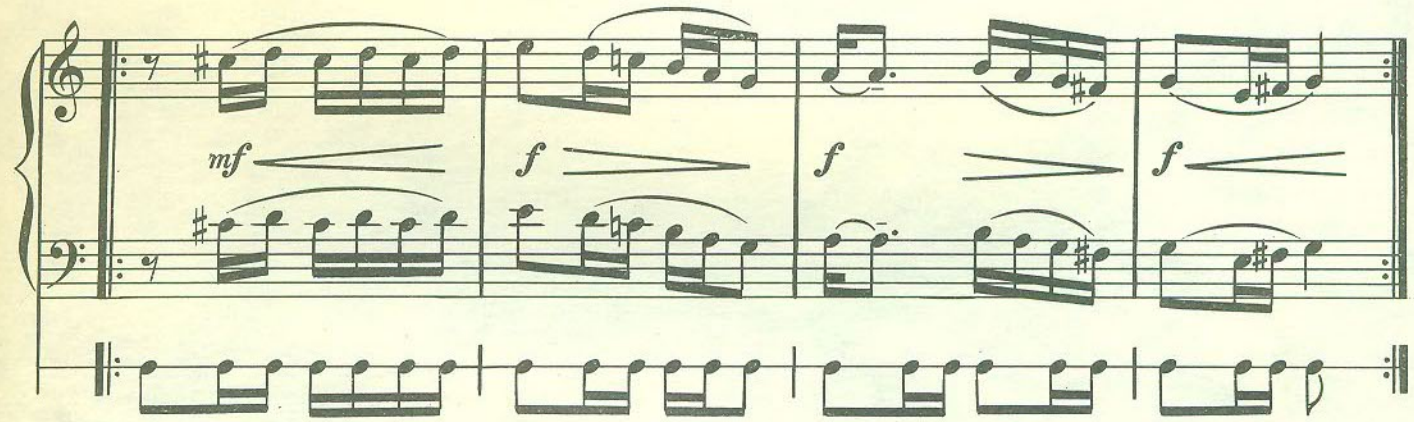
Подверженный страстям отрекся от страстей,
Вздыхателей твоих мучения увидев.

РӘНК РЭНГ

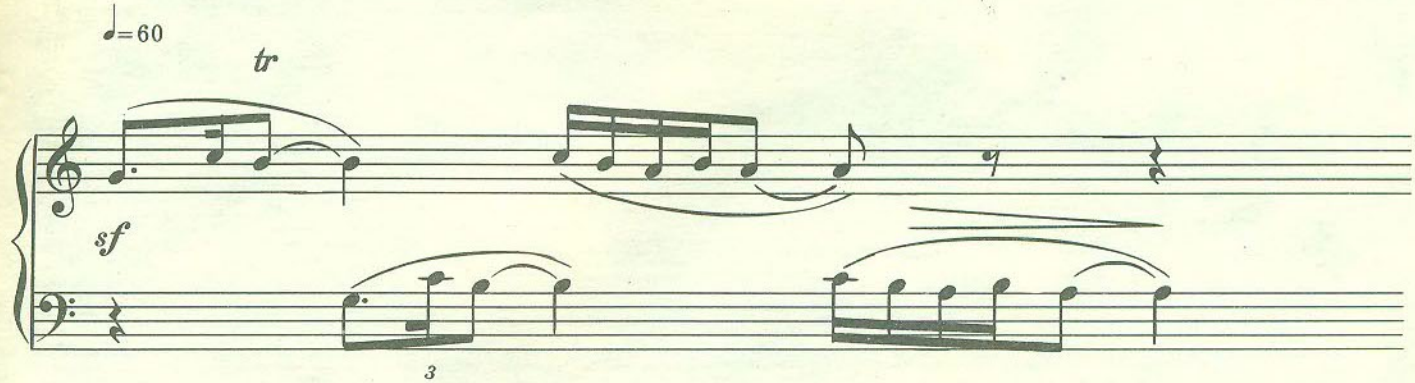


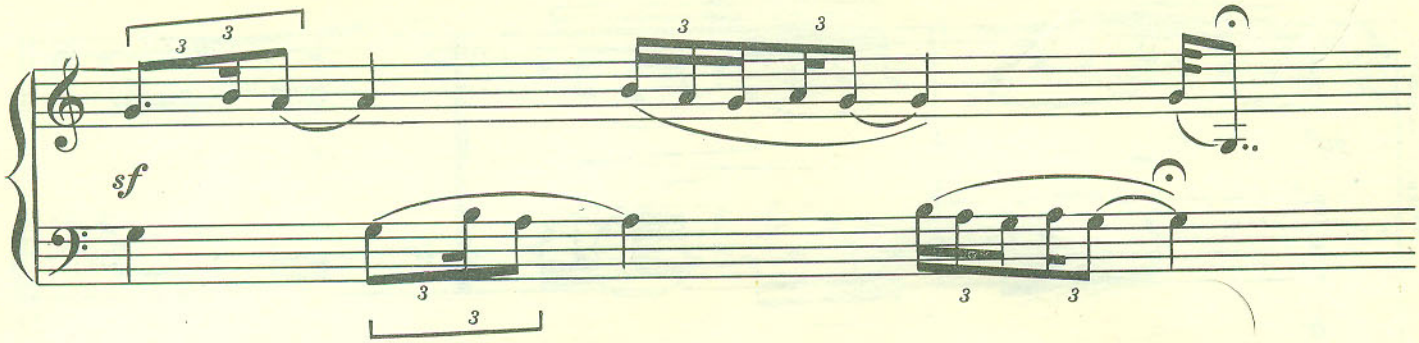


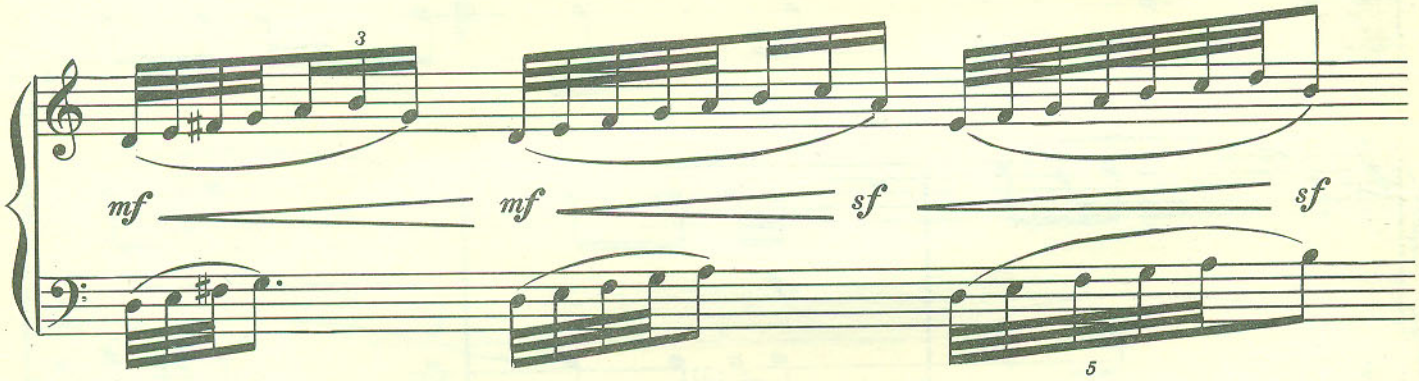


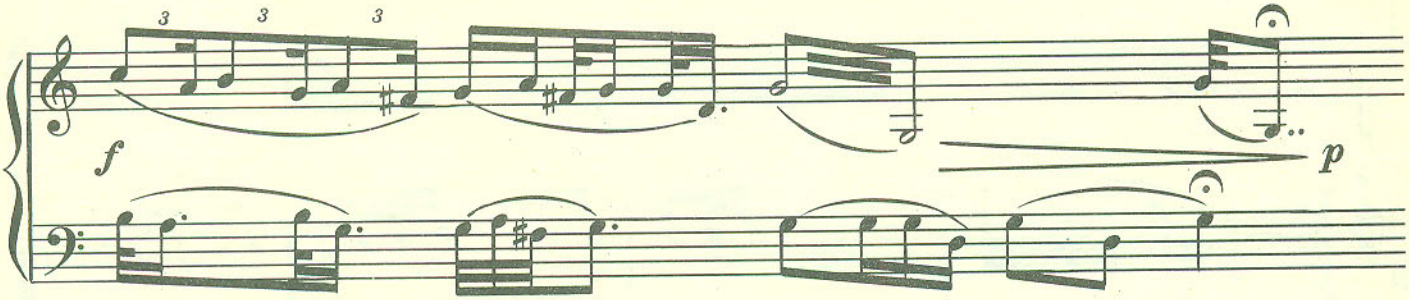


ПӘНЧКАһ ПЕНДЖГЯХ

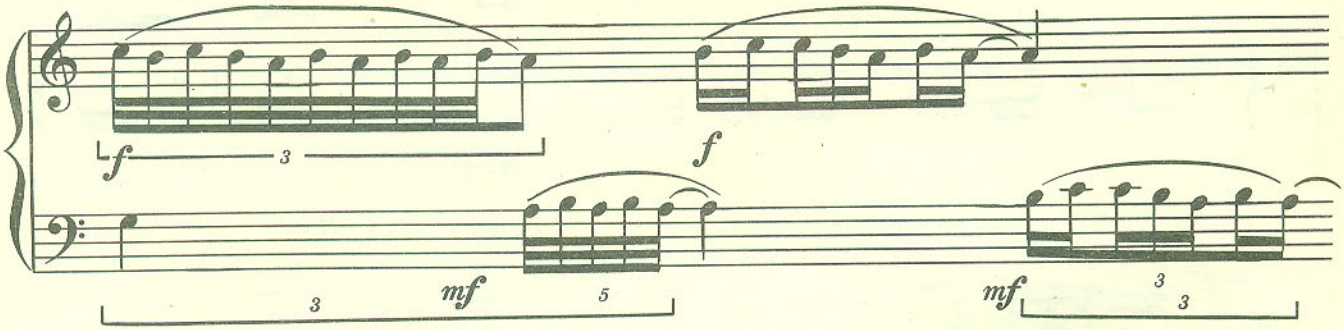


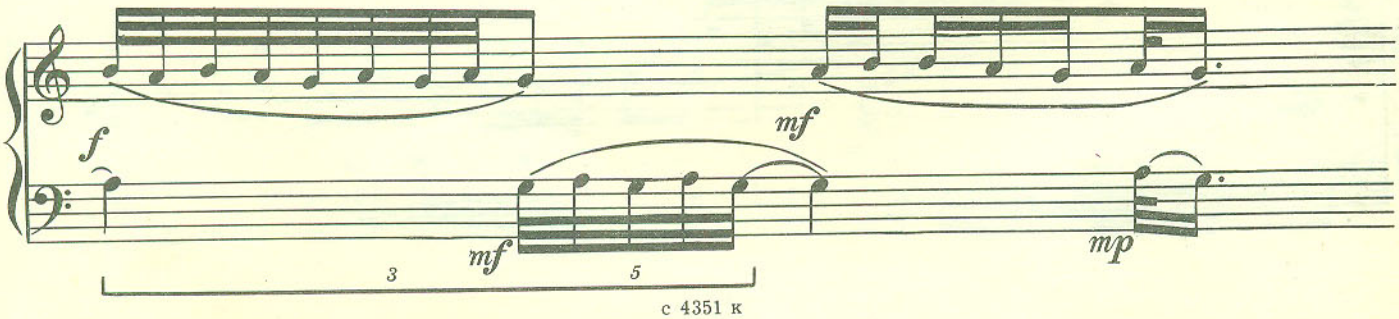


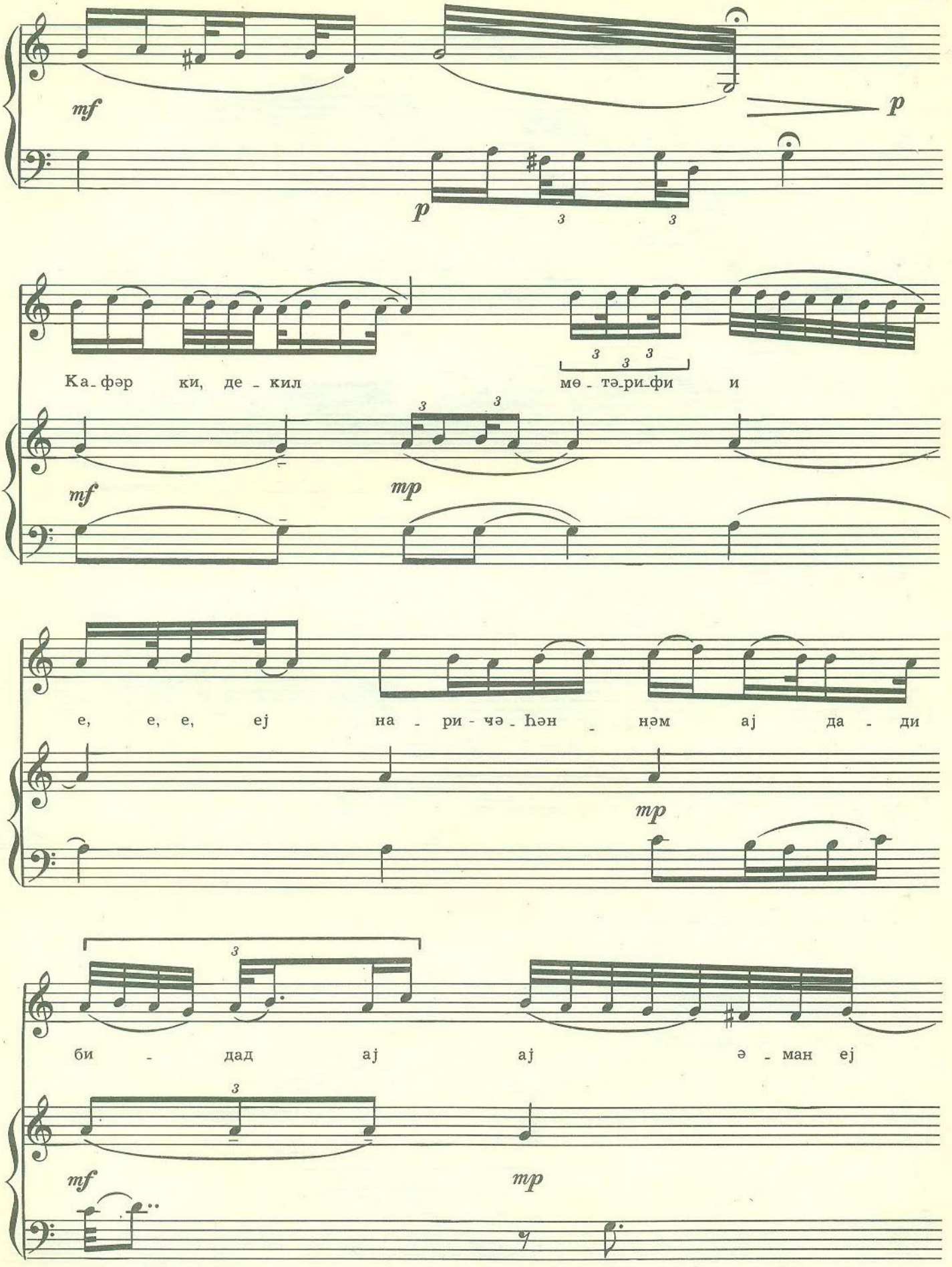


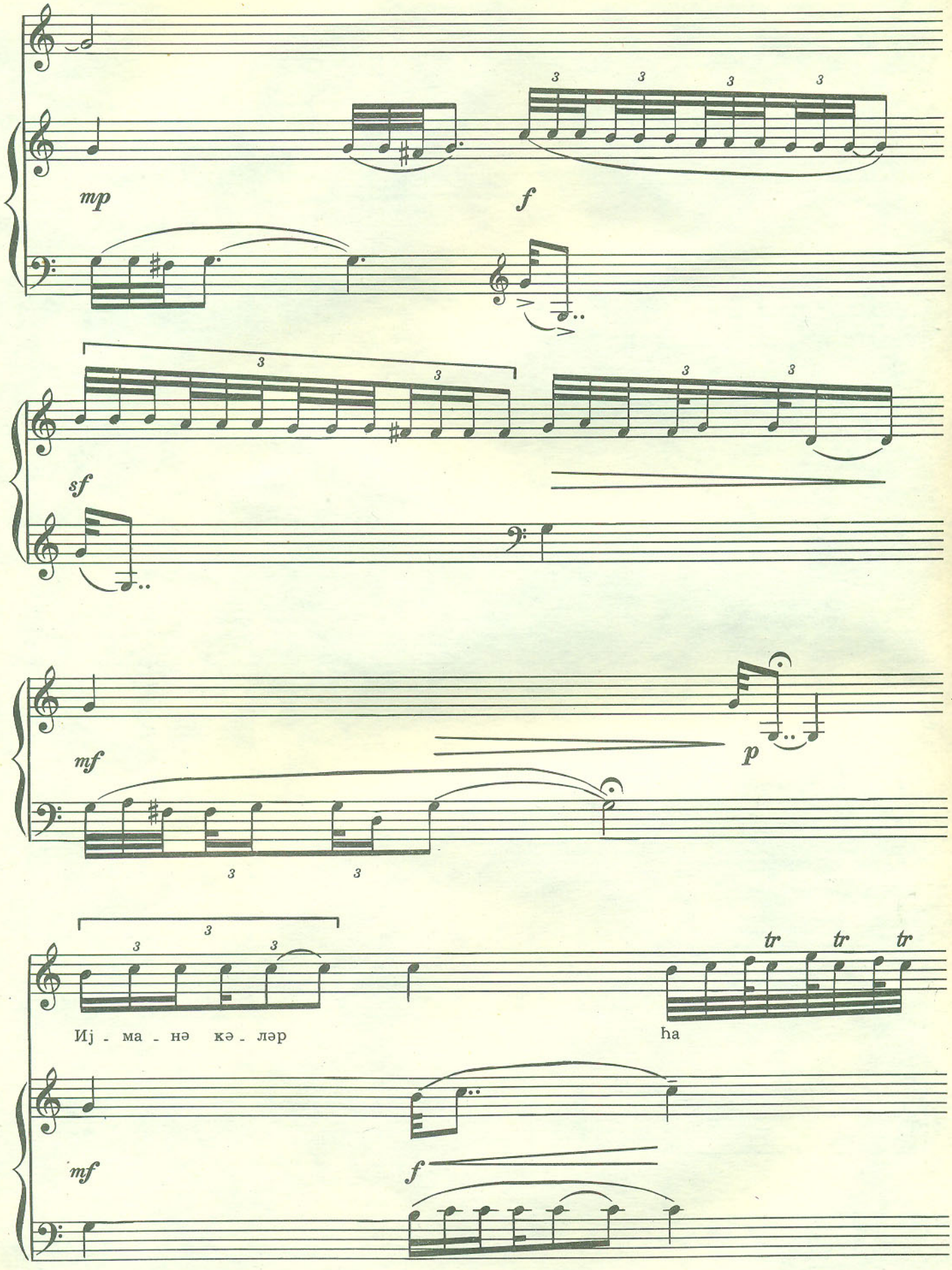


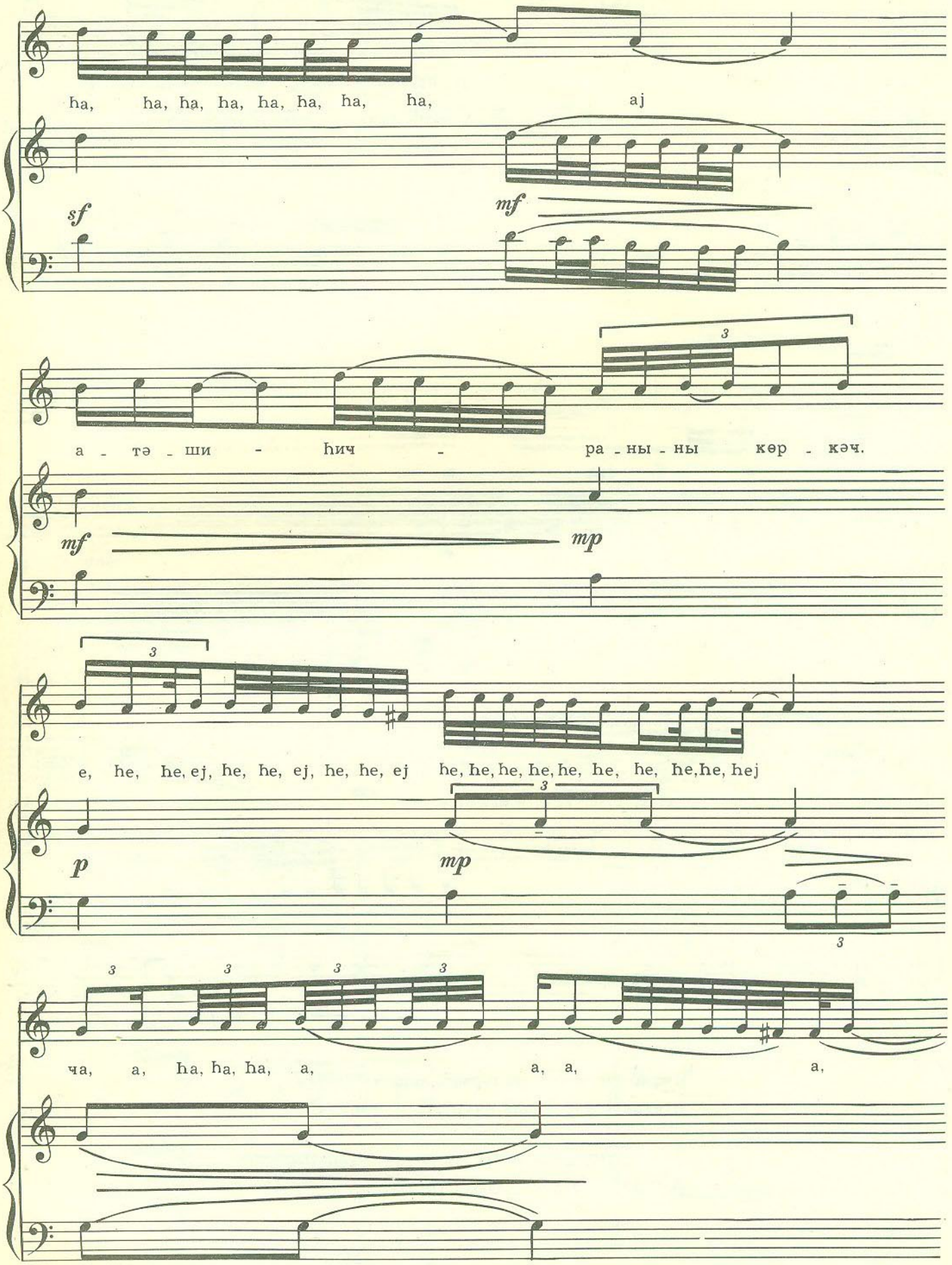
РӘХШӘНДӘ КӘЗИШИ РЭХШЭНДЭ ГЭЗИШИ

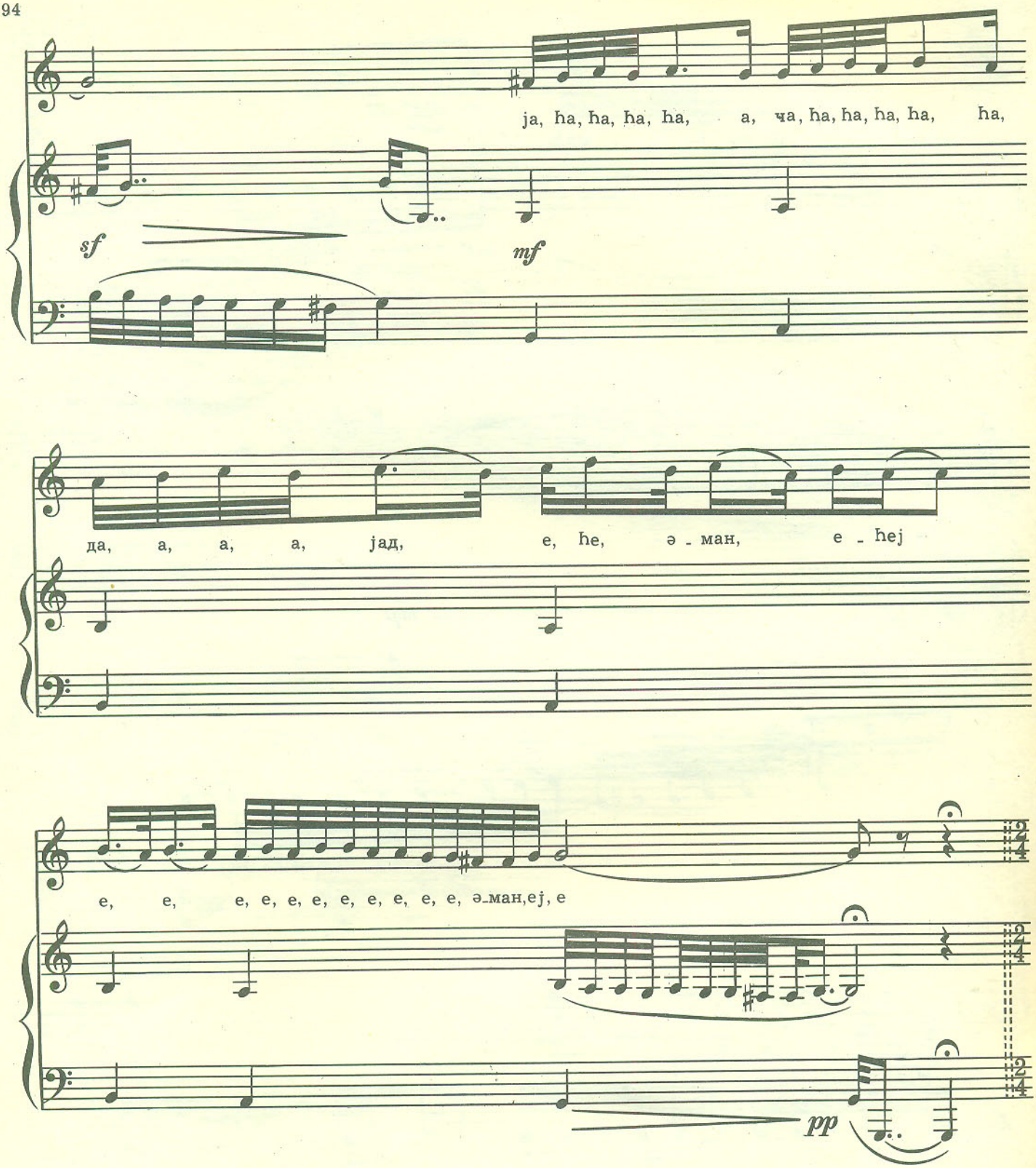





mf
p
p
Ка_фәр ки, де_кил
мө_тә_ри_фи и
mf
mp
е, е, е, ej на_ри_чә_Һән_нәм aj да_ди
mp
би_дад aj aj ә_ман ej
mf
mp


mp
f
sf
mf
p
Ий - ма - нә кә - ләр
һа
tr tr tr
mf
f

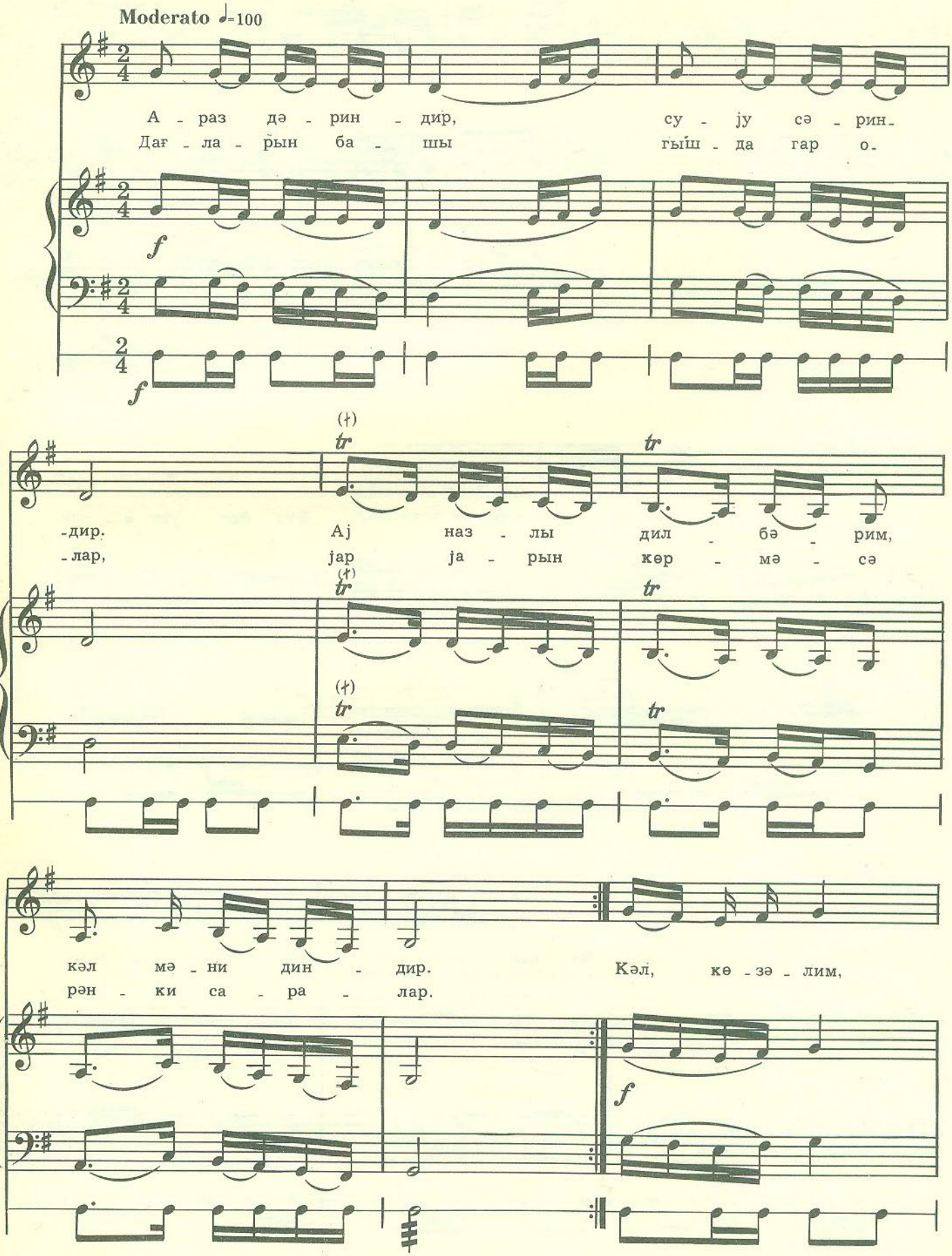

ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha, aj
sf
mf
а - тә - ши - һич - ра - ны - ны көр - кәч.
mf
mp
e, he, he, ej, he, he, ej, he, he, ej he, he, he, he, he, he, he, he, he, hej
p
mp
ча, а, ha, ha, ha, а, а, а, а,

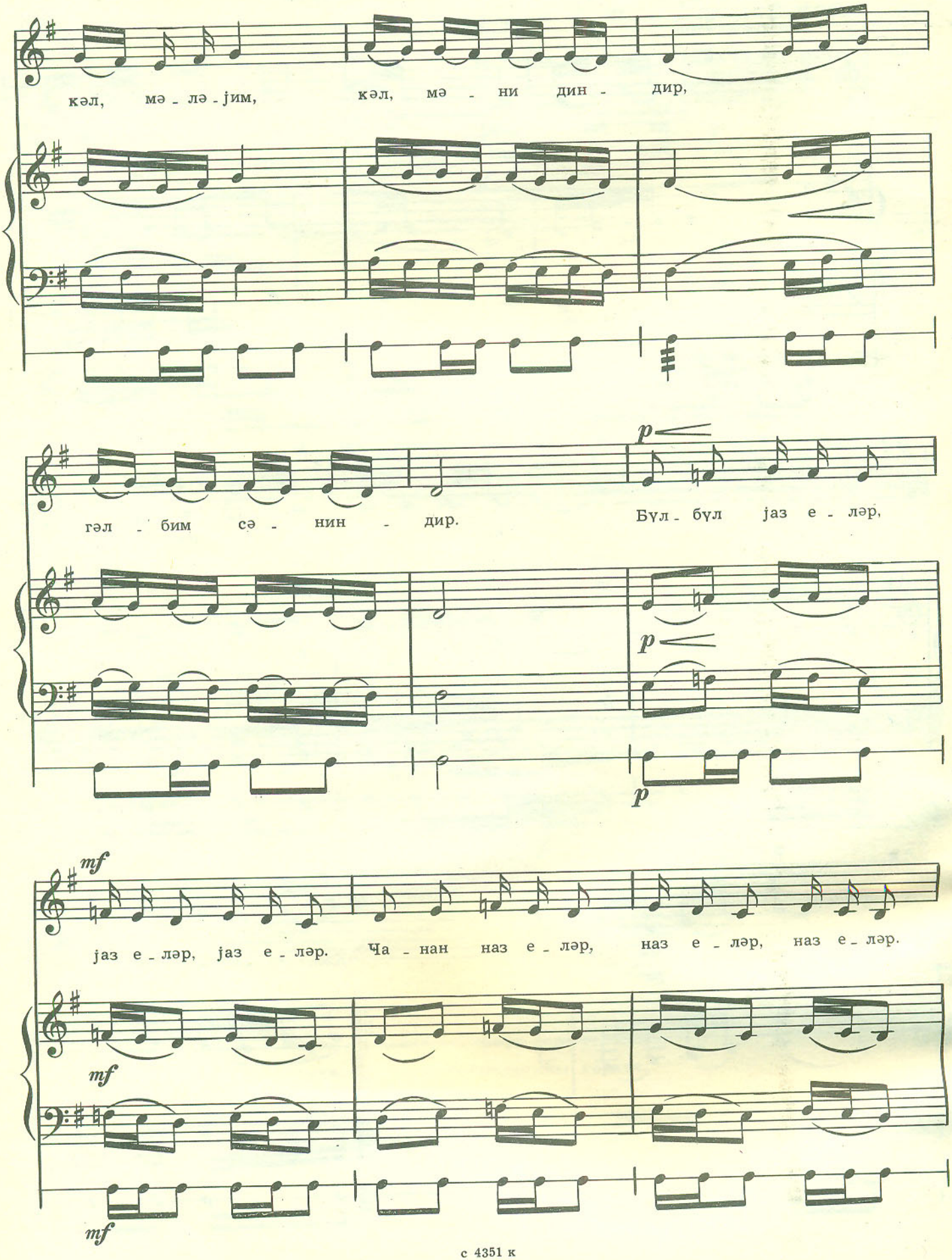


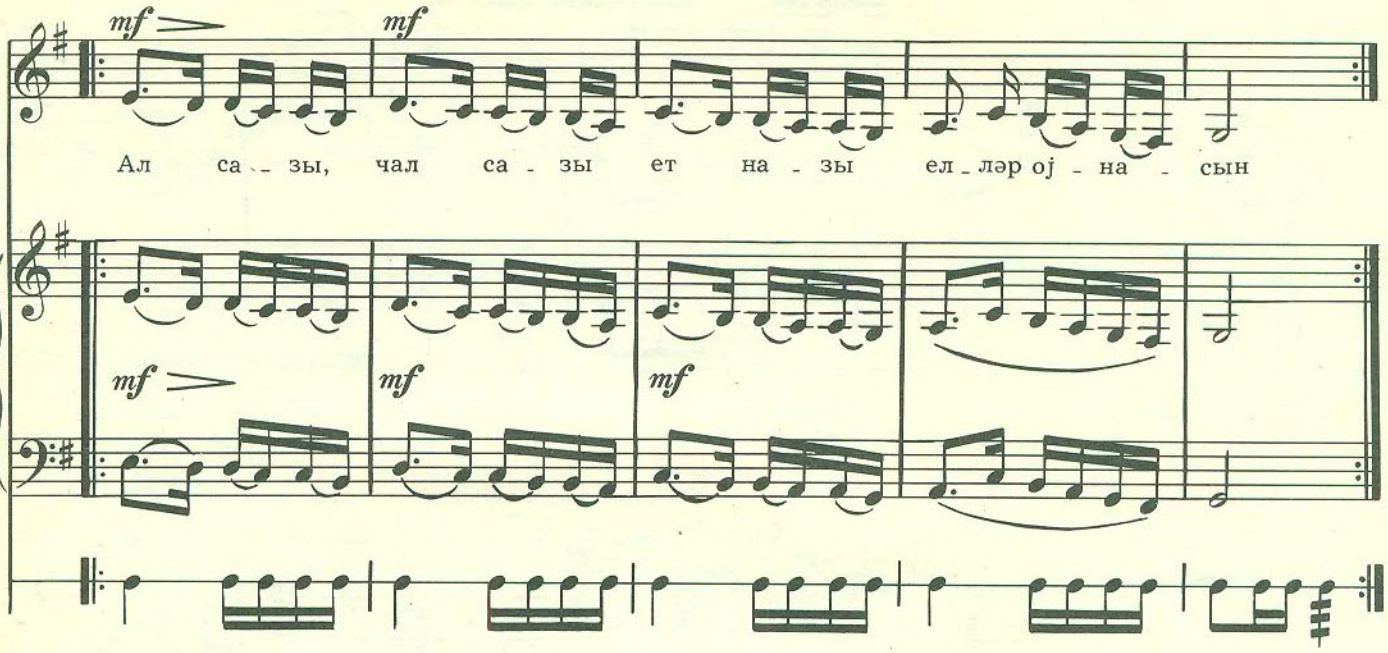
Кафәр ки, декил мө'тәрифи-нари-ʧәһәннәм,
Иjманә кәләр атәши-һиʧраныны көркәʧ.

Гяур заблудший вновь придет на правый путь,
Любовного огня значение увидев.

ТӘСНИФ ТӘСНИФ




кәл, мә - лә - јим, кәл, мә - ни дин - дир,
гәл - бим сә - нин - дир.
Бүл - бүл јаз е - ләр,
јаз е - ләр, јаз е - ләр. Ча - нан наз е - ләр, наз е - ләр, наз е - ләр.
p
mf



Араз дәриндир,
Суjу сәриндир.
Аj назлы дилбәрим,
Кәл, мәни диндир.

Дағларын башы гышда гар олар,
Јар јарын көрмәсә рәнки саралар.
Кәл, көзәлим, кәл мәләјим,
Кәл, мәни диндир, гәлбим сәниндир.

Бүлбүл јаз еләр,
Јаз еләр, јаз еләр.
Чанан наз еләр,
Наз еләр, наз еләр.
Ал сазы, чал сазы,
Ет назы, елләр ојнасын.

Река Аракс глубока,
Вода в ней холодна.
Ах, любимая моя, кокетлива ты,
Приди, поговори со мной.

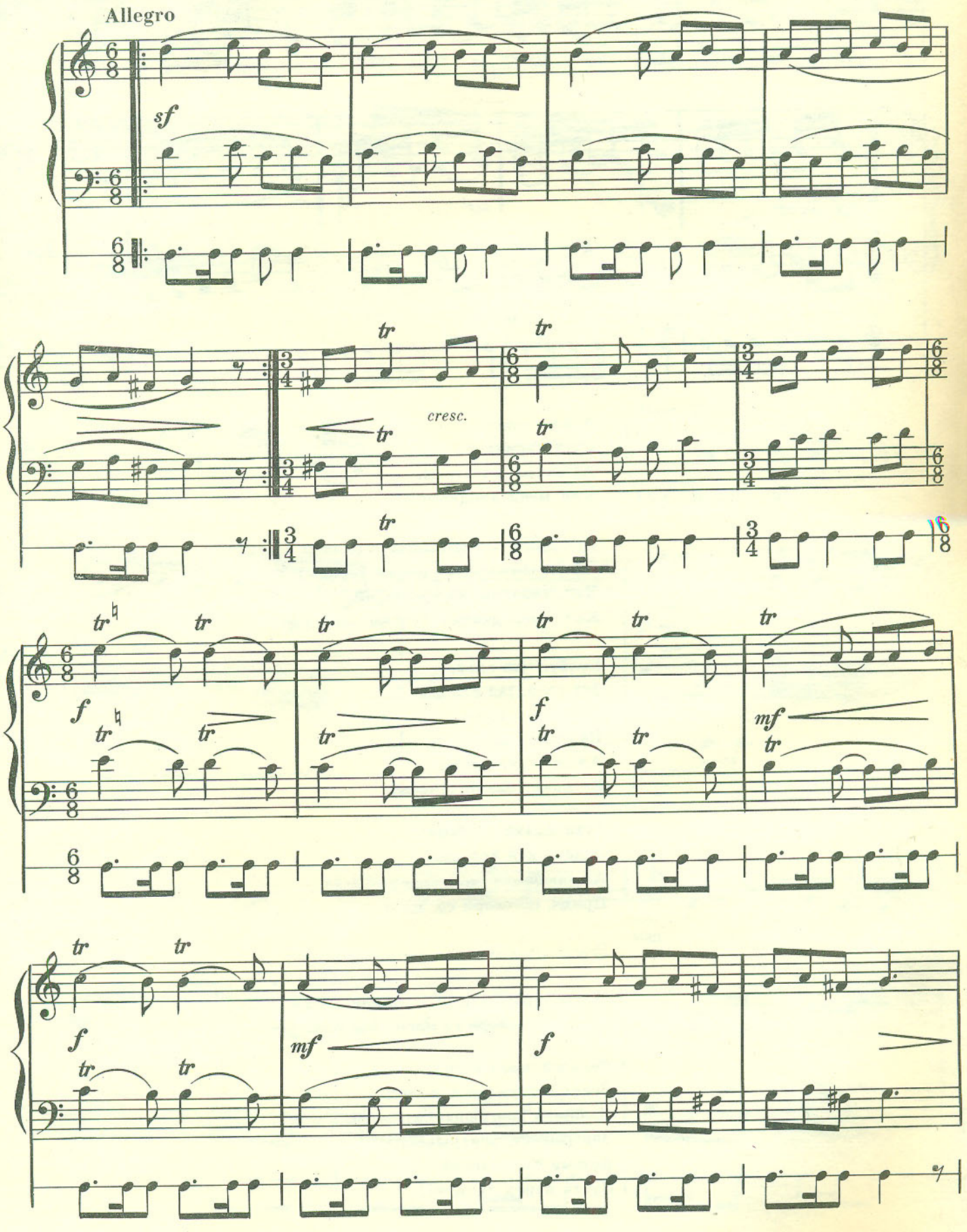
Зимой на вершинах гор лежит снег,
Если возлюбленные в разлуке, лица их бледнеют.
Приди, красавица моя, приди, ангел мой,
Приди, поговори со мной, мое сердце—твое.

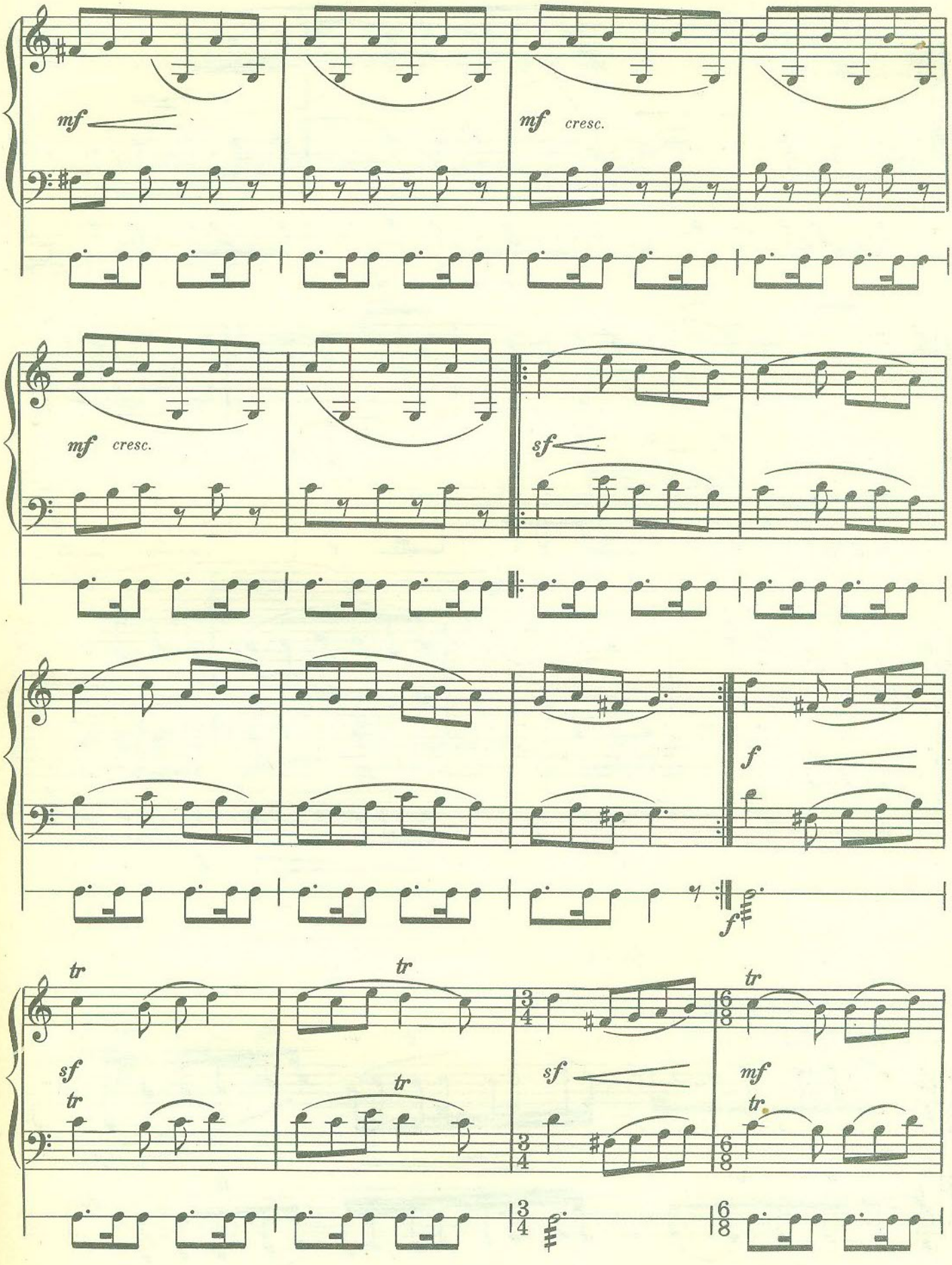
Соловей зовет весну,
Зовет весну, зовет весну,
Любимая заигрывает со мной,
Заигрывает, заигрывает,
Возьми саз, сыграй,
Пусть народ танцует.

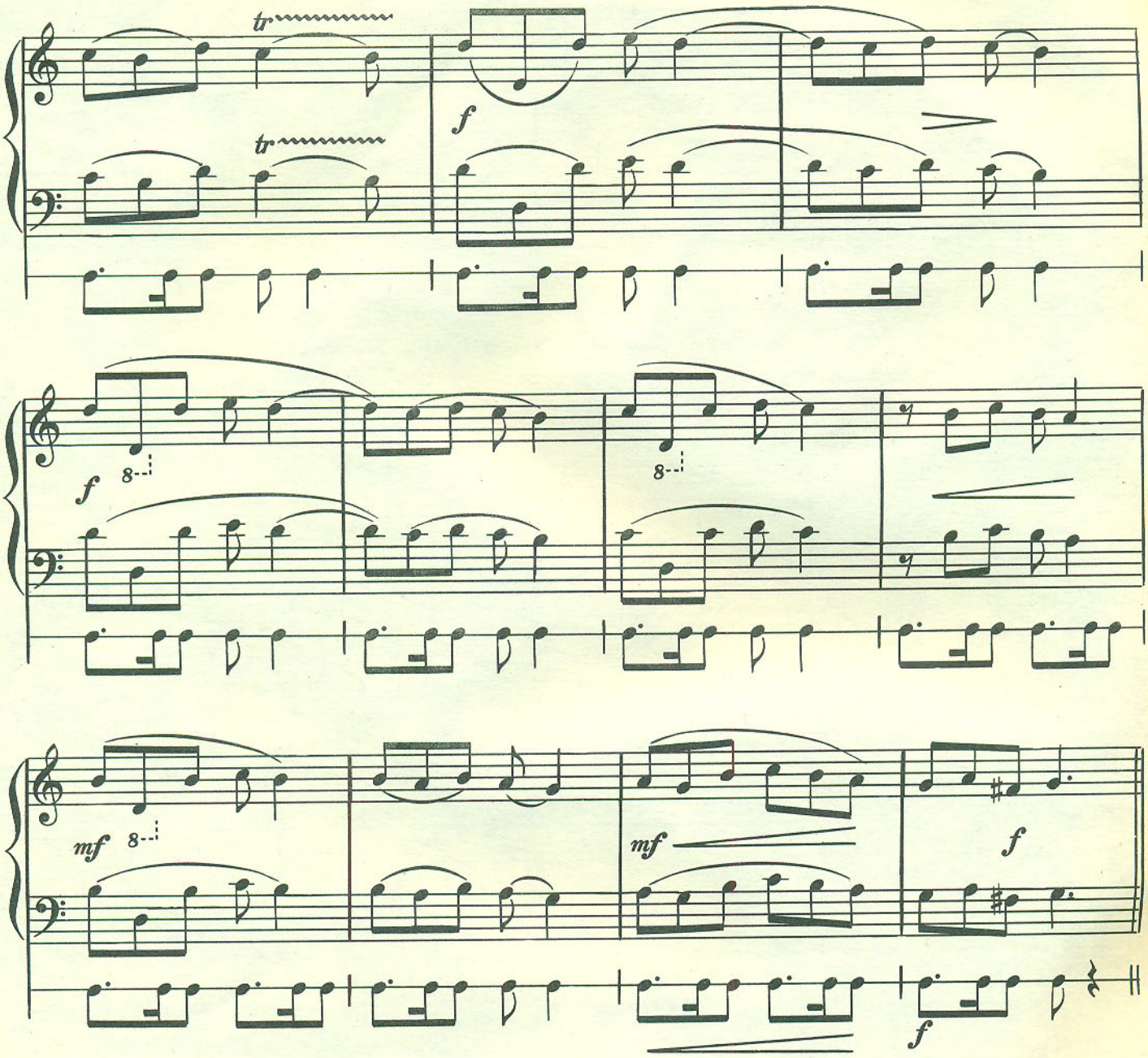
7—Зак. 1804

с 4351 к

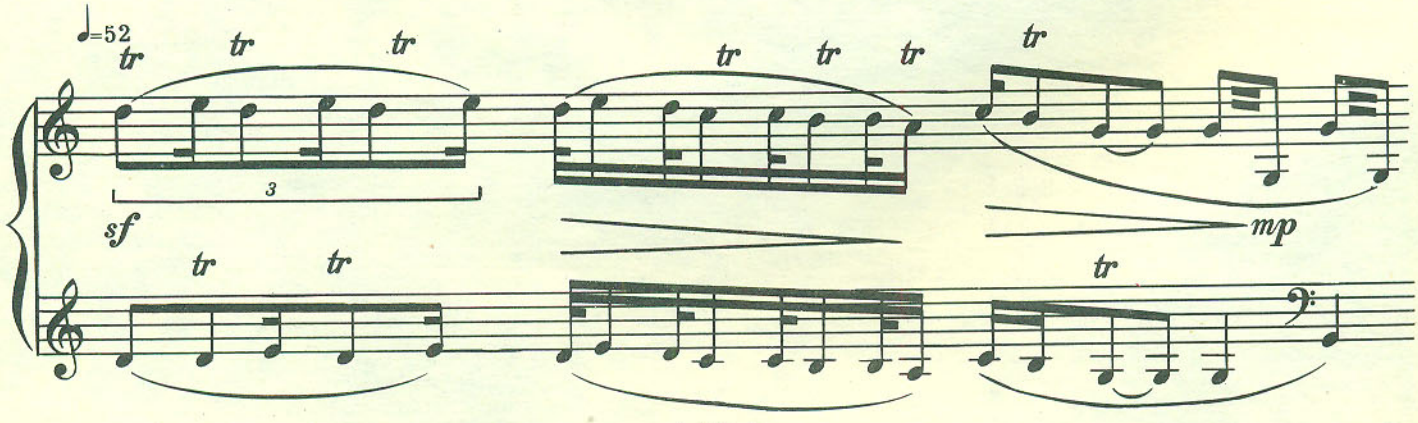
РЭНК РЭНГ

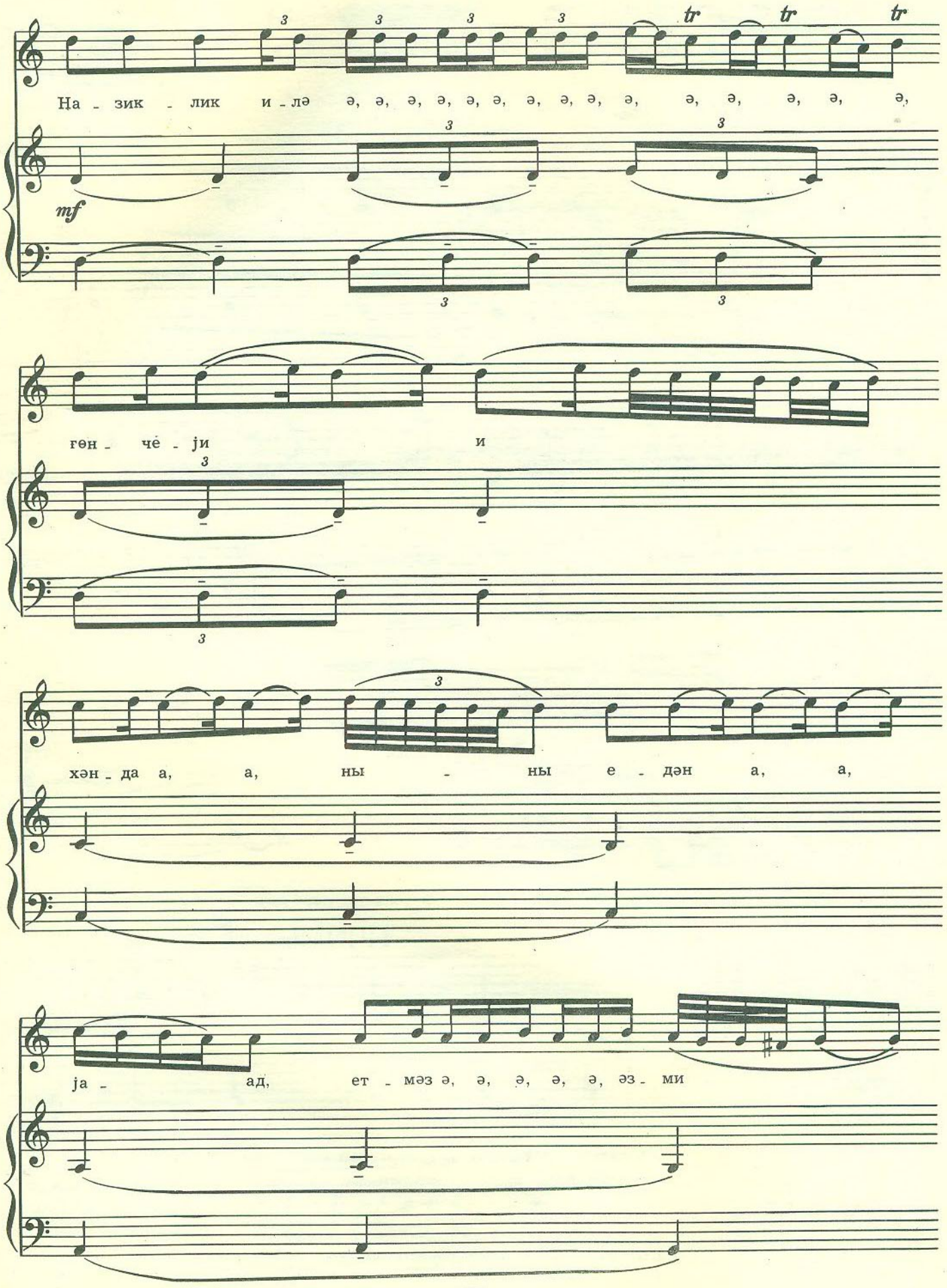


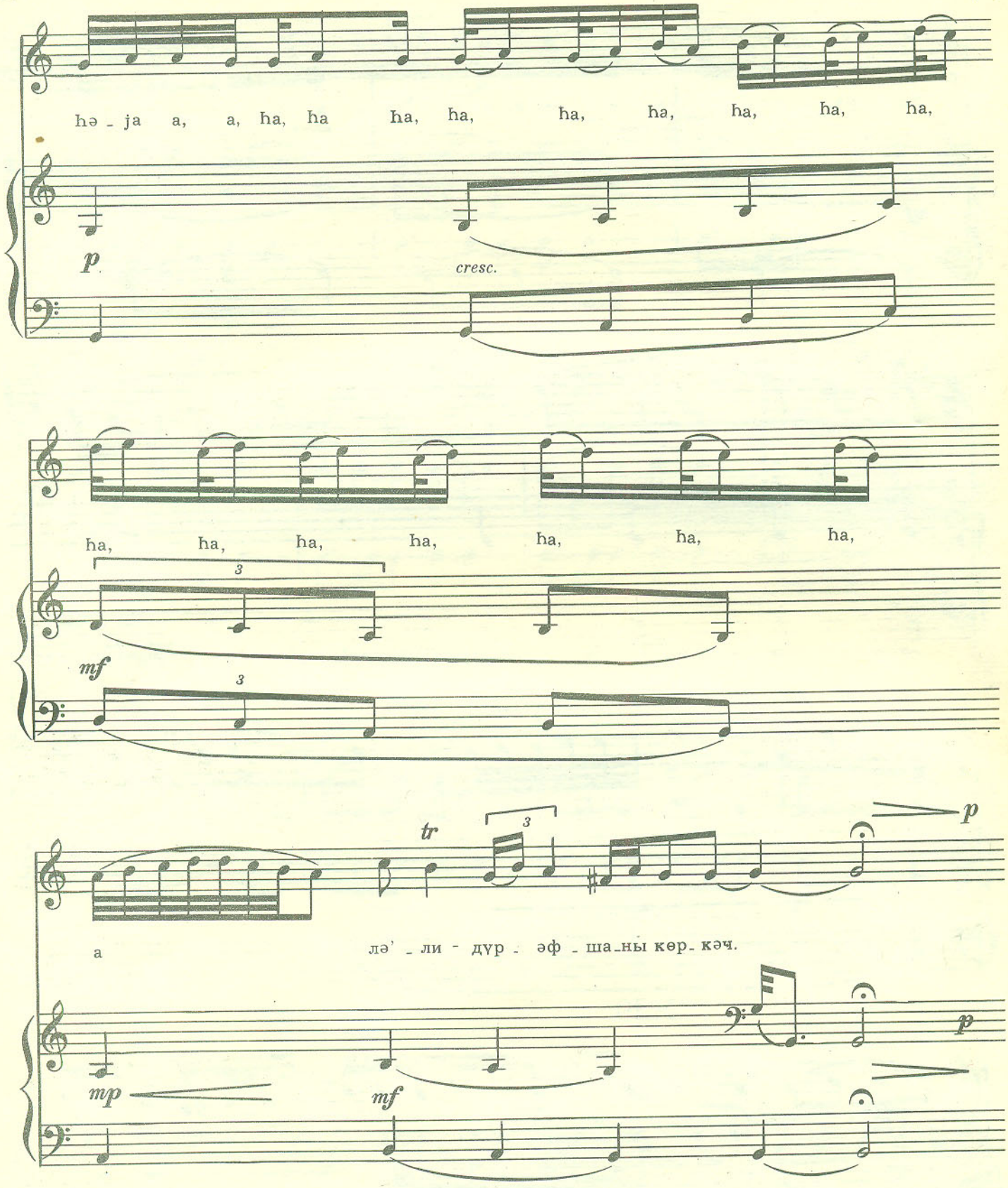

mf
mf cresc.
mf cresc.
sf
f
f
tr
tr
tr
tr
tr
sf
tr
sf
mf
tr



РЭК РЕК



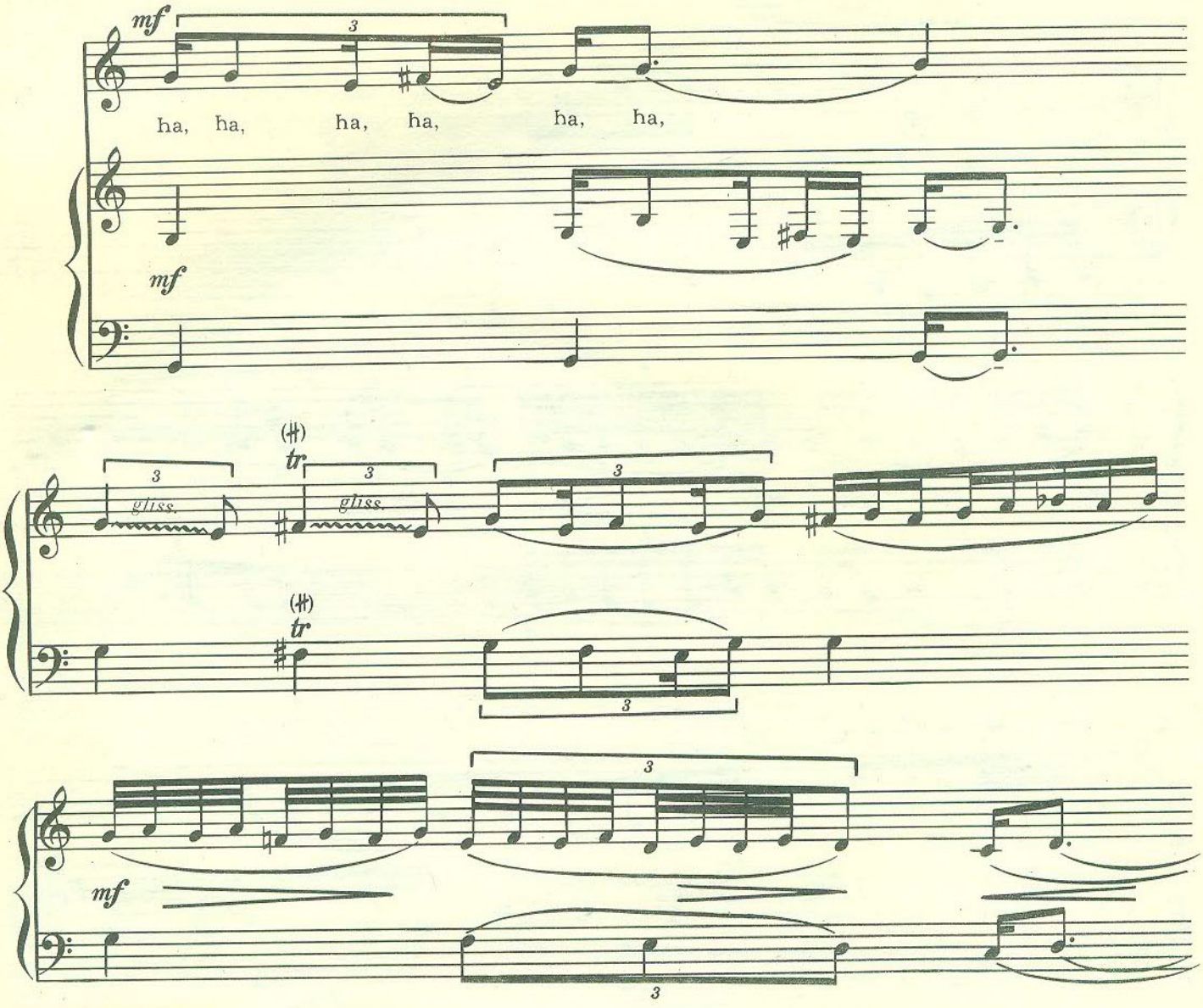

На - зик - лик и - лә ә, ә, ә, ә, ә, ә, ә, ә, ә, ә, ә, ә, ә, ә,
mf
гөн - чә - ји и
хән - да а, а, ны - ны е - дән а, а,
ја - ад, ет - мәз ә, ә, ә, ә, ә, әз - ми



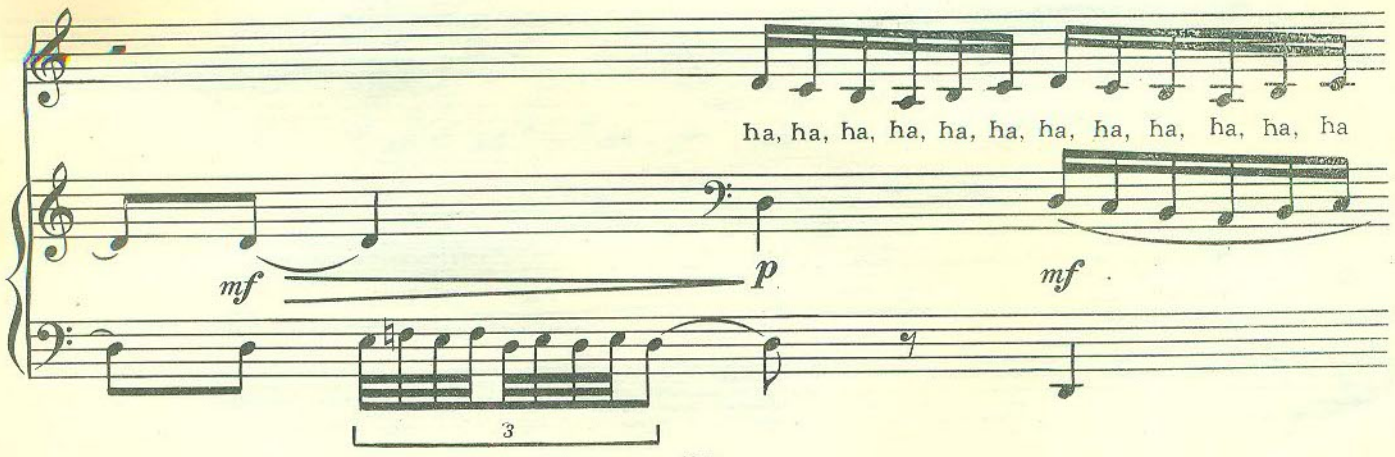
Назиклик илə ғөнчеји-хəнданы сдən јад,
Етməзми həја лə'ли-дүрəфшаныны көркəч.

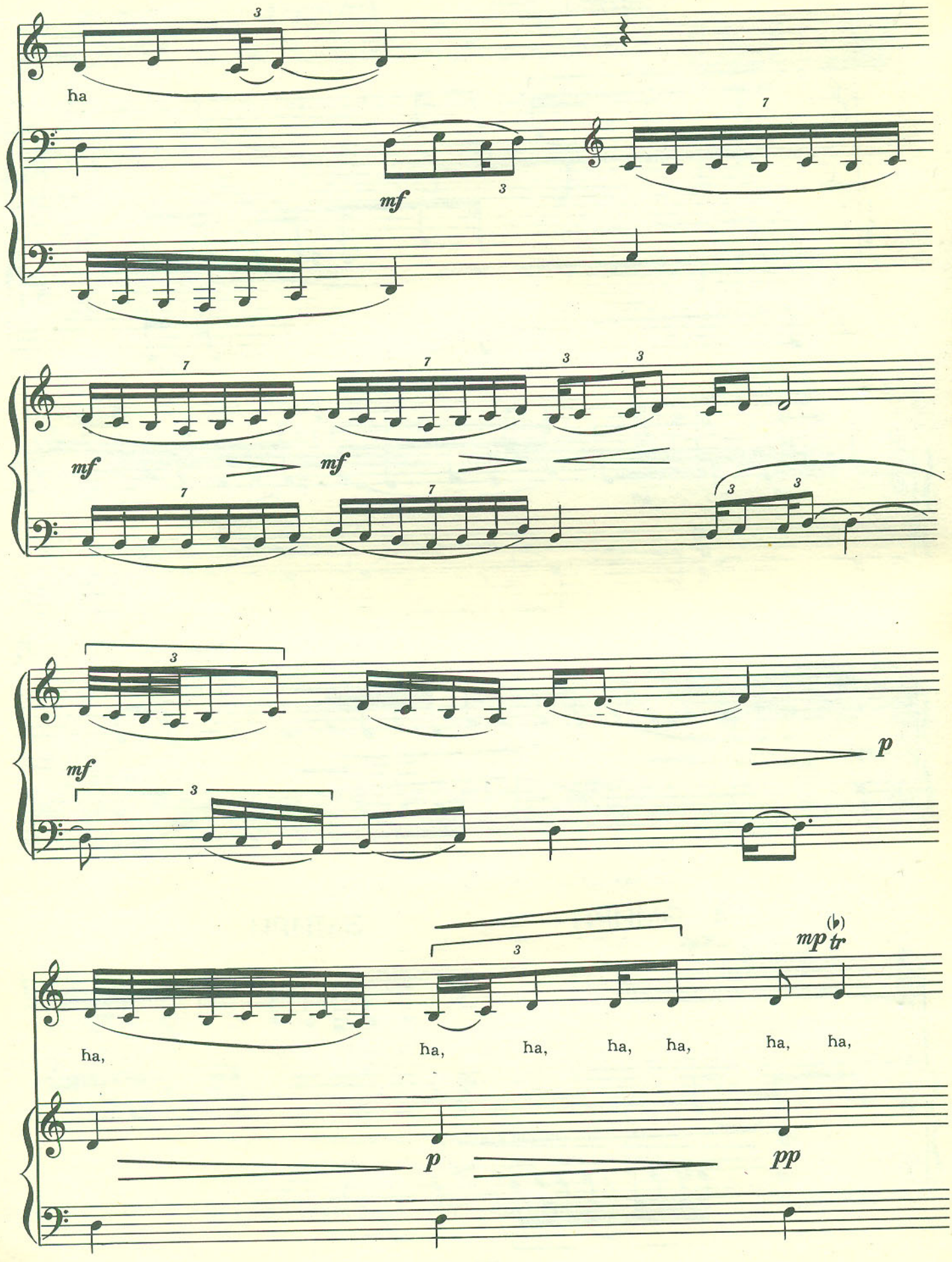
И кто искал узреть рубины алых уст,
Смутится, жарких уст горение увидев.

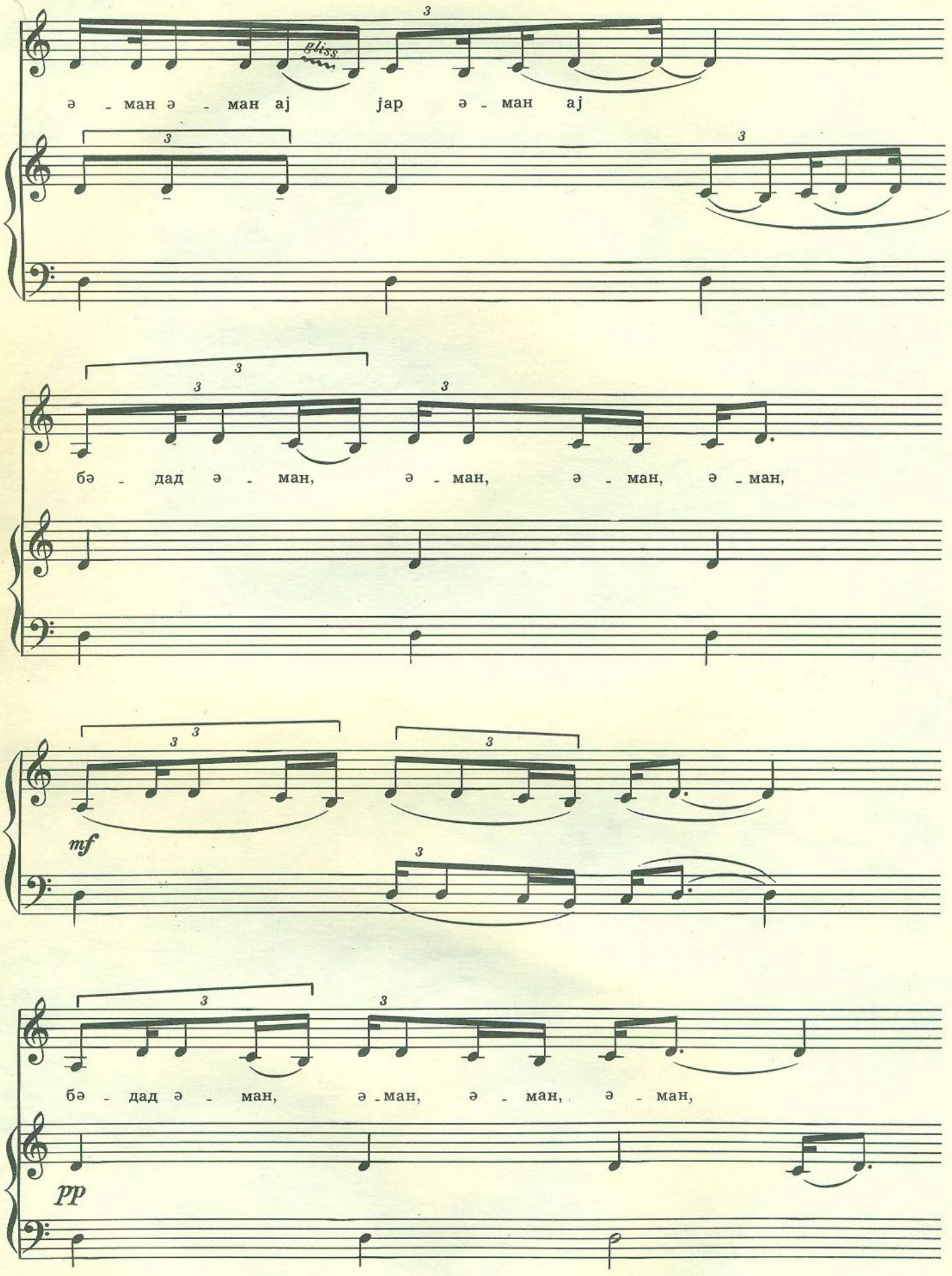
ГӘРАЇИ ГАРАИ

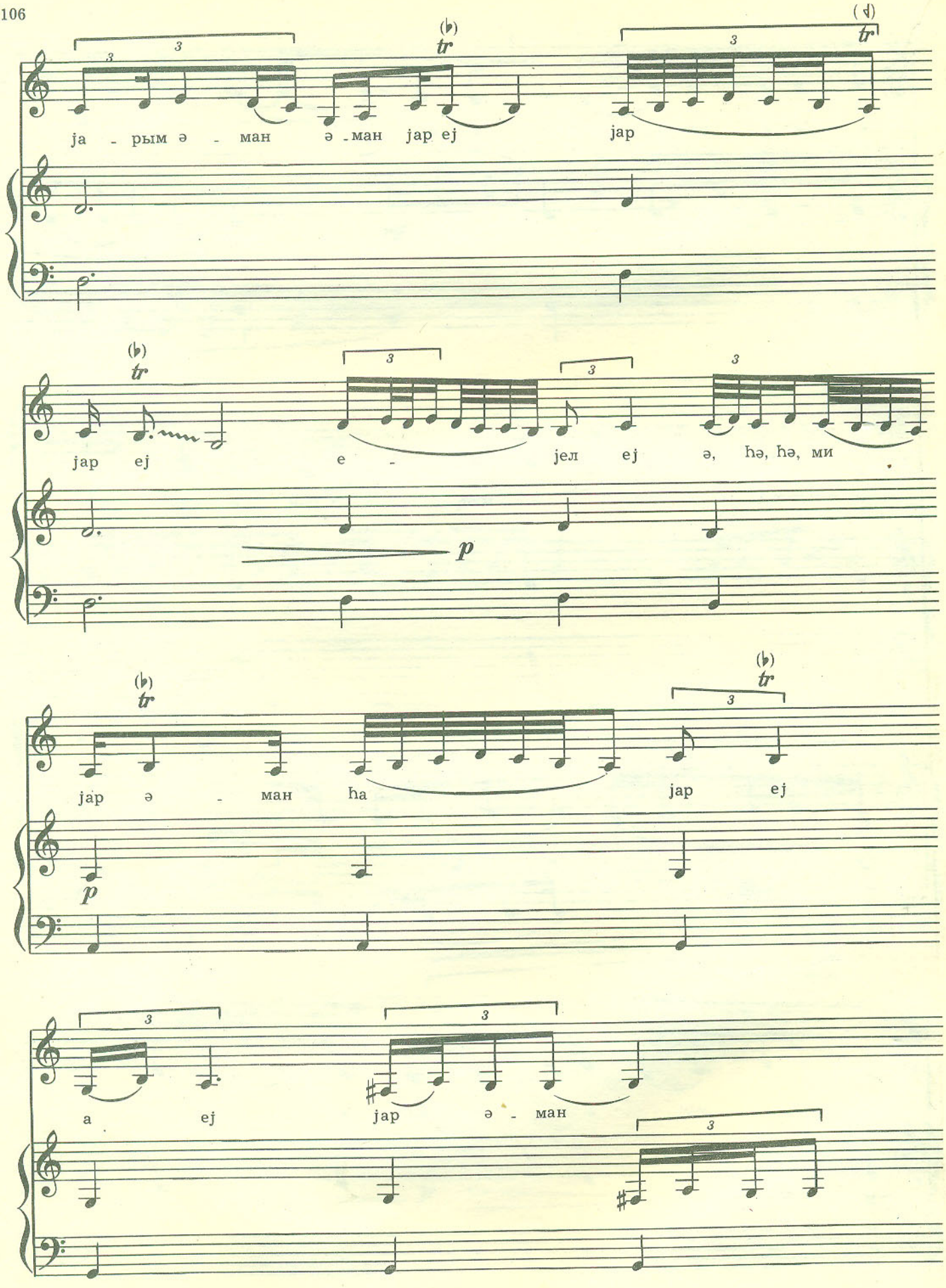


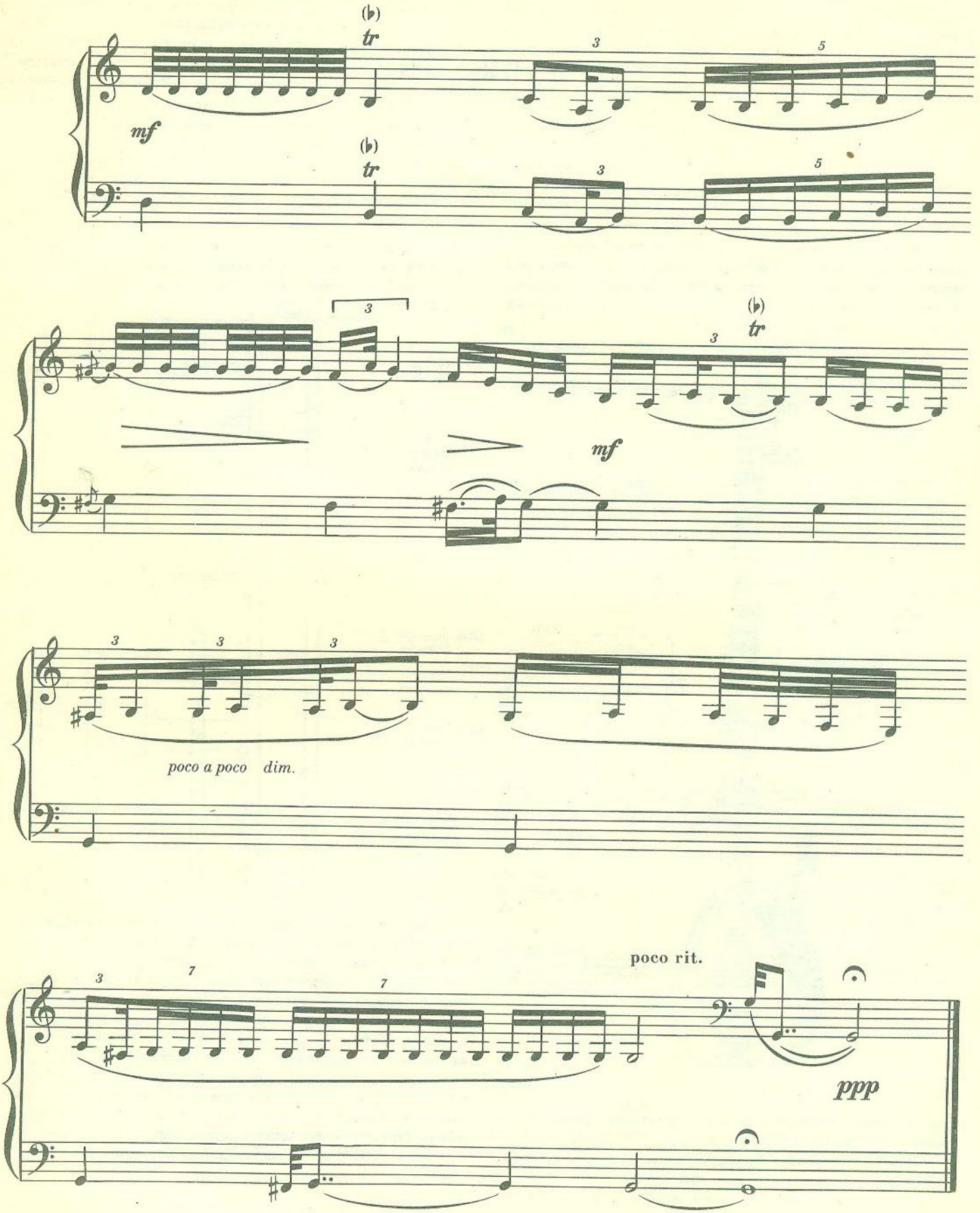
ӘМИРИ ЭМИРИ




ha
mf
mf
mf
p
ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha,
mp
tr
p
pp

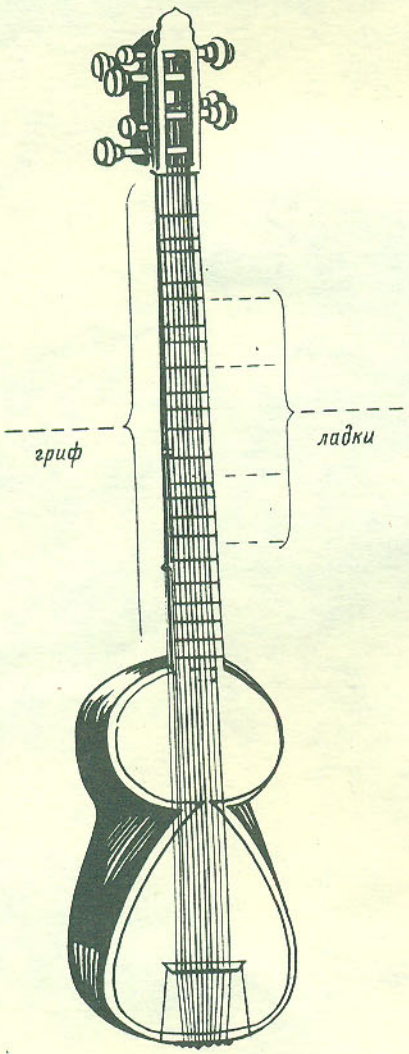

gliss.
ə - ман ə - ман aj jap ə - ман aj
бə - дад ə - ман, ə - ман, ə - ман, ə - ман,
mf
бə - дад ə - ман, ə - ман, ə - ман, ə - ман,
pp


ja - рым ə - ман ə - ман jap ej
jap
jap ej
e -
jел ej ə, hə, hə, ми
jap ə - ман ha
jap ej
a ej
jap ə - ман


mf
poco a poco dim.
poco rit.
ppp

ПРИЛОЖЕНИЕ

Основной инструмент, на котором исполняются азербайджанские мугамы, — это струнно-щипковый тар, обладающий красивым, сильным, переливчатым тембром (звук извлекается с помощью плектра). Тар — инструмент транспонирующий, звучит на полтона ниже фортепиано.



На таре одиннадцать струн. Почти все они сдвоены и настроены следующим образом:

Первая пара струн — *до* первой октавы.

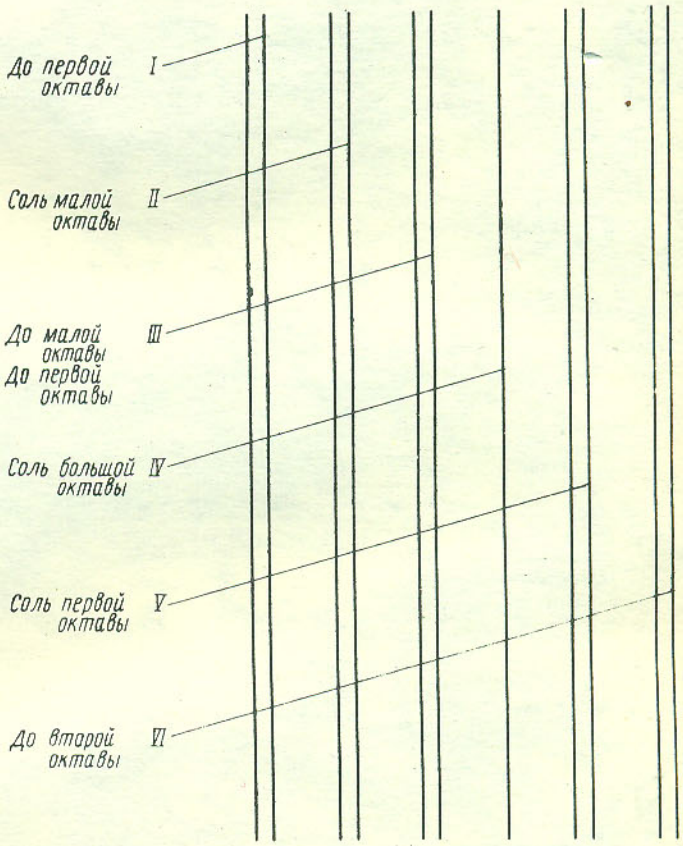
Вторая пара струн — *соль* малой октавы.

Третья пара струн — *до* малой октавы и *до* первой октавы.

Четвертая одиночная струна — *соль* большой октавы.

Пятая пара струн — *соль* первой октавы.

Шестая пара струн — *до* второй октавы.



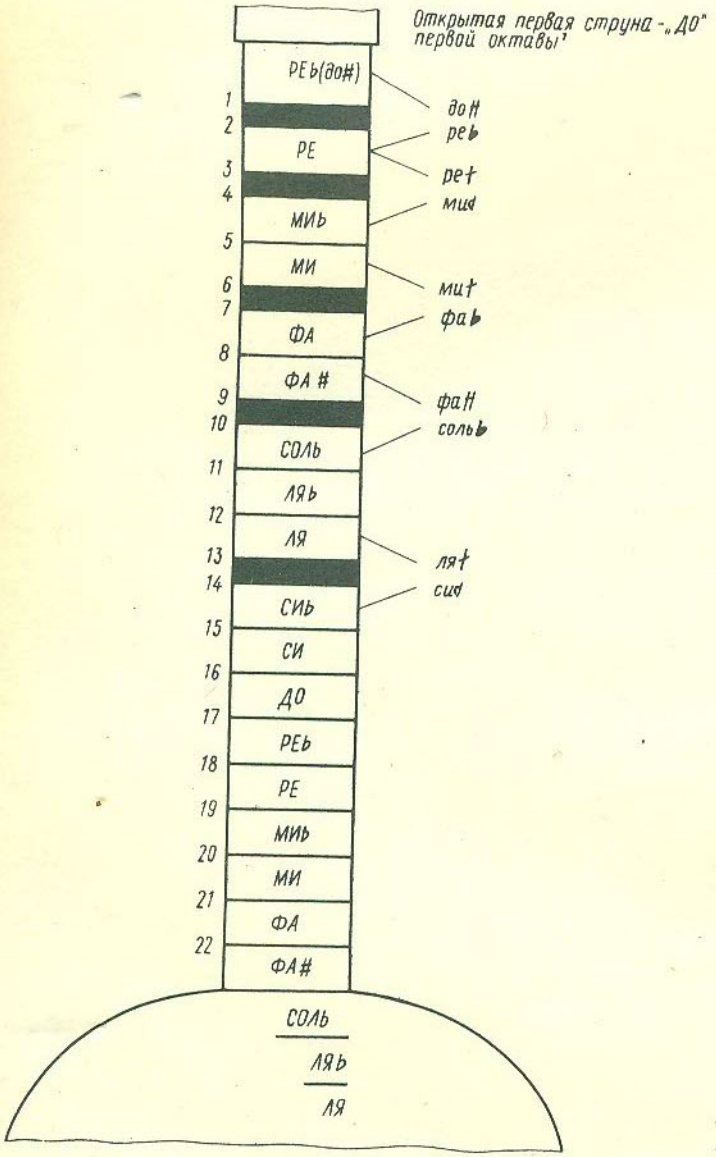
Первая и вторая пары струн — основные мелодические струны; настройка их постоянная. Третья пара струн (кёк симлер)[1] также выполняет мелодическую функцию, но строй этих струн переменный. Они настраиваются на $до_м$ и $до_1$ при исполнении мугамов «Чэргях», «Шур», «Хумаюн», «Шуштэр», «Рахаб», «Махур-Хинди»; на $ре_м$ и $ре_1$ — при исполнении мугамов «Раст», «Баяты-Шираз»; на $ми\text{-}бемоль_м$ и $ми\text{-}бемоль_1$ при исполнении мугама «Баяты-каджар»; на $ми_м$ и $ми_1$ — при исполнении мугамов «Орта-сегях» и «Забул-сегях»; на $си_м$ и $си_1$ — при исполнении мугама «Харидж-сегях». Четвертая одиночная струна (кёк сим) — басовая — имеет только бурдонную функцию и протянута от дополнительной подставки. Строй ее также меняется. Она настраивается на

[1] Кёк — корень, симлер — струны.

соль $_6$ при исполнении мугамов «Раст», «Шур»; на *ля*$_6$ — при исполнении мугама «Мирза-Гусейн — Сегяхи», на *си-бемоль* при исполнении мугама «Хумаюн» и т. д.

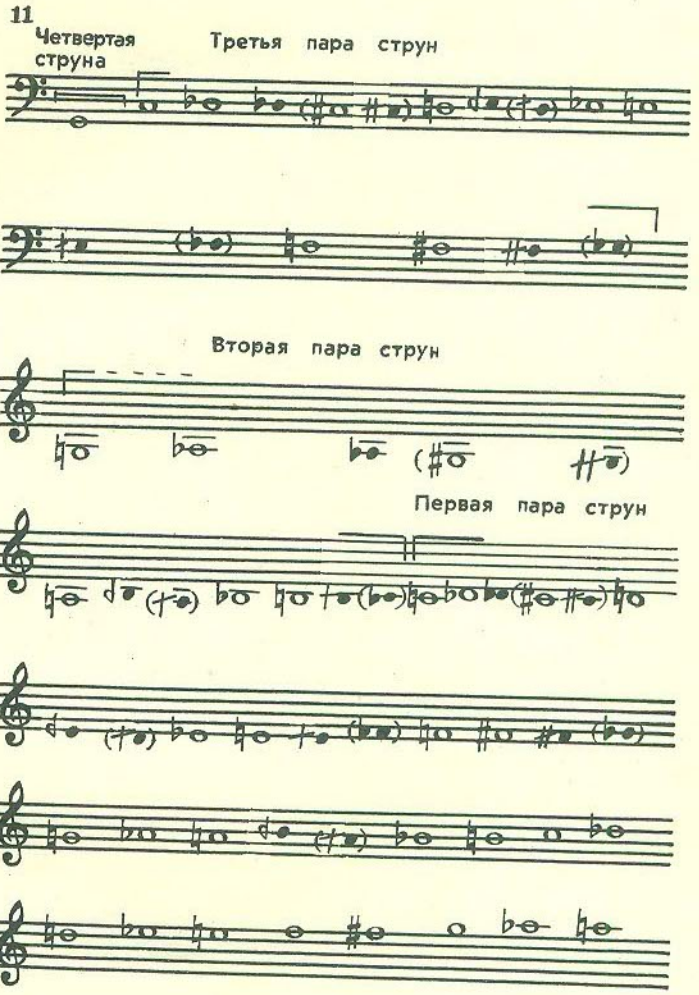
Пятая и шестая пары струн — «Зенг симлер» («звенящие струны») имеют резонирующую функцию. Настройка их постоянная. Они дублируют октавой выше вторую и первую пары струн. Основной диапазон тара — *до* малой октавы — *соль (ля)* второй октавы. На басовой струне можно извлекать и более низкие звуки, самый низкий из них *соль* большой октавы. В случае игры по нотам строй всех струн тара никогда не меняется.

На грифе тара — 22 ладка (на схеме отмечены цифрами). Первые пять ладков четвертитоновые, остальные — полутоновые [1].



В нотной записи для обозначения четвертитонов рекомендуем следующие условные знаки: † (повышение на $^1/_4$ тона), # (повышение на $^3/_4$ тона), ♭ (понижение на $^1/_4$ тона), 𝄫 (понижение на $^3/_4$ тона) [2]. При исполнении мугамов четвертитоновые ладки широко используются, способствуя красочному, переливчатому звучанию. На полутоновых ладках с помощью определенных исполнительских приемов можно также извлекать интервалы, объемом менее полутона. Один из этих приемов — восходящее или нисходящее глиссандирующее скольжение пальцев по струнам. Другой прием — дергание струны пальцем, при котором основные звуки в зависимости от силы толчка повышаются на различные незначительные интервалы (менее полутона).

Приводимые ниже схемы, а также выписанный нами полный звукоряд тара [3] дадут читателю возможность наглядно познакомиться с конструкцией этого инструмента:



[1] После 22-го ладка на чаше тара имеются камышевые пластинки, с помощью которых извлекаются остальные звуки.

[2] Например, повышение *до* на четверть тона — *до* †, *до-диеза* — *до*#, понижение *ре* на четверть тона — *ре*♭, *ре-бемоля* — *ре*𝄫. На схеме стрелки указывают на правописание энгармонизма — в зависимости от четвертитонового повышения или понижения от основных ладков.

[3] В нотной записи для тара используется меццо-сопрановый ключ. В данном примере мы нотируем звукоряд в басовом и скрипичном ключах в соответствии с принятой фортепианной транскрипцией мугама.

11с

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ 3
АЗЕРБАЙДЖАНСКИЙ МУГАМ «РАСТ» 11
ПРИЛОЖЕНИЕ 108

111

ИБ № 966

НАРИМАН МАМЕДОВ
АЗЕРБАЙДЖАНСКИЙ МУГАМ
«РАСТ»

Редактор И. Вершинина Художник М. Силкина
Худож. редактор Г. Христиани Техн. редактор Л. Курасова
Корректор М. Ефименко

Подп. к печ. 21/VII—78 г. Форм. бум. 60×90¹/₈ Печ. л. 14 Уч.-изд. л. 13,86
Тираж 1000 экз. Изд. № 4351 Зак. 1804 Цена 1 р. 40 к. Бумага № 1

Всесоюзное издательство «Советский композитор»,
103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете Совета Министров СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.