

ЭЛЬХАН БАБАЕВ

Ритмика
Азербайджанского
дестяха

ЭЛЬХАН БАБАЕВ

Ритмика
Азербайджанского
дестяха

многочетверою
Трагическая 3 н
с посланием творческим
Усенов
04.06.90

Эльхан



Баку—1990

Рецензент — кандидат философских наук *Г. Абдуллазаде*
Спецредактор — кандидат искусствоведения *Р. Мамедова*

Бабаев Э. А.
Б 12 Ритмика Азербайджанского дестгяха. Б., Ишыг., 1990,
— 116 с.

* Книга посвящена ритмическим особенностям азербайджанского мугамного дестгяха — мону-ментального вокально-инструментального цикла, созданного творчеством профессиональных певцов-ханенде и инструменталистов-сазандаров. В работе также рассматриваются вопросы взаимовлияния ритмических особенностей мугама и жанров народной и ашыгской музыки.
Для музыковедов-исследователей, фольклористов, композиторов.

4905000000
Б ————— 29—89
М—654-99

ISBN 5—89650—022—X

85.244

© Издательство «Ишыг», 1990

ВВЕДЕНИЕ

Ритмические особенности дестгяха, а также метрические разновидности — бахры аруза нашли широкое отражение в народной музыке. Жанры народного музыкального творчества, в свою очередь, смогли оказать обратное влияние на дестгях — наиболее завершённую форму мугама — привести к заметному обогащению и большому разнообразию его ритмики.

«Мугам у азербайджанцев и у персов, маком — у узбеков и таджиков, мукам у уйгуров, макам — у турков и у арабов, кюй—у казахов, кю—у киргизов, рага—у индусов», как утверждает В. С. Виноградов (11.6)*, все это «ветви единого дерева музыки Востока»¹.

В странах арабского региона, в Средней Азии, Турции, Иране и Азербайджане это искусство бытует в неразрывном союзе с метрическим стихосложением «аруз».

Аруз с самого начала своего существования (то есть с VIII века н. э.) имел в основе письменную традицию; мугам же всегда передавался из уст в уста. Именно поэтому аруз имеет наиболее фиксированный ритмический рисунок и не допускает малейших отклонений, а мугам в бесконечных вариантных преобразованиях в каждом исполнении как бы рождается заново.

Мугам в быту азербайджанского народа был связан и с религией ислама. Помимо основного жанрового назначения, он составлял музыкальный материал молитв и распевов азана, созывающих правоверных мусульман в мечеть для богослужения (61.22). Аналогичную особенность монодийных культур отмечает В. С. Виноградов в книге «Индийская рага»: «Религиозно-этические и эстетические нормы мусульманства, ограничивающие фантазию музыкантов рамками одноголосия, унисона, способствовали совершенствованию монодийской культуры»² (11).

Профессиональное искусство устной традиции, одним из национальных видов которого является азербайджанский мугам, достигало своей кульминации на наш взгляд дважды. Расцвет монодийных культур, по мнению исследователей, приходился на XIII и XIV вв. Канонический свод этой музыки, объединявший в то время страны Ближнего и Среднего Востока, состоял из 12 дестгяхов и 6 авазат (14. 10).

Формирование народно-профессионального вида искусства устной традиции во всех странах Востока происходило в один и тот же исторический период (14.10; 12. 57—58). В XVII веке это искусство приобрело тот вид, в котором оно дожило до наших дней. Имеющиеся в прошлом локальные отличия между макомом, макамом, мугамом и т. д. со временем приобрели различные национальные формы.

Выдающиеся ученые средневековья, изучающие аруз, были в свою очередь и замечательными знатоками мугама.

* Список литературы дан в конце книги. Первая цифра указывает на порядковый номер литературы, вторая — на страницу.

¹ Под словом «Восток» здесь подразумеваем регионы, охватываемые арабскими странами и Эфиопией, Ираном, Афганистаном, Пакистаном и Индией, Средней Азией, закавказскими республиками и Малой Азией (46.71)

² Монодия в данной работе представляет собой такой тип одноголосной мелодии, в которой находят выражение все функциональные и ладоинтонационные особенности мугама.

Основоположителем теории стихосложения аруз был Халил ибн Ахмед, который в 767 году впервые выработал 15 арузных бахров.¹ «Написанная Халилом ибн Ахмедом книга «Китаби алхан» является капитальным исследованием и в области музыки» — писал Уз. Гаджибеков (60.4).

Вопросы музыкального ритма в трудах ученых Ближнего и Среднего Востока рассматривались под углом зрения влияния на ритм поэтического слова, составляющего текстовую основу музыкальных жанров.

Наука о музыкальном ритме — ика' в переводе с арабского языка означает усуль или даира (круг), с помощью которого проверялась метрическая структура как аруза, так и мугама. Тождественность этих кругов и даже общность самой терминологии говорит о сходстве метрики аруза с ритмикой мугама.

Музыкальная ритмика мугама, подобно метрике стихосложения аруз, является квантитативной. Но прежде чем рассказать о «времяизмеряющем»² свойстве музыкальной ритмики мугама, отметим характерные особенности квантитативной метрики аруза.

Квантитативность системы аруза отличается от аналогичного ему античного стихосложения наличием в фонетических построениях огласованных и неогласованных звуков. При декламации газели не все гласные звуки, а только огласованные оказываются долгими. Кроме того, первые разновидности бахров-Хазадж и Рамял — имеют в своей основе таф'иле, в котором соотношение слогов по долготе равно 1:3.

А. Джафар в книге «Теоретические основы аруза и азербайджанский аруз» (59.51) отвергает квантитативность системы восточного стихосложения, ссылаясь на неоднородность таф'иле некоторых бахров аруза, в частности Мучтас, Музаре и т. д. Благодаря неоднородности стоп форма стихотворной строки определяется всей ритмической схемой — на уровне поэтического бахра.

Другой исследователь аруза М. Рафили в книге «Введение в теорию литературы» (78. 198), сравнивая таф'иле аруза с античными стопами, находит аналогичные формулы и на основании этого считает восточное стихосложение производным от греческого.

Мы же считаем, что аруз является видом квантитативного стихосложения. Аруз, безусловно, не тождественен античному стихотворному метру, так как основывается на законах арабского языка. Что же касается основных, системообразующих свойств аруза — то есть двойного (1:2) соотношения долгих и кратких, независимо от ударения слогов по долготе (за редким исключением в отдельных разновидностях бахров Рамял и Хазадж), а также их слабой подверженности агогическим отклонениям — то здесь нарушений квантитативности мы не замечаем.

Влияние метрики аруза на ритмику вокальных речитативов являлось предметом исследований ученых различных восточных культур. Проблемы подбора газелей к мугамам, выражающиеся в соответствии характера музыки содержанию текста, в однородности стоп поэтического бахра во всех культурах имеют в основе те же законы.

В средневековом трактате о музыке Дервиша Али XVII в. проблеме выбора газели придается огромное значение (41). «Музыкант, знающий теорию канонической музыки, может быстро определить, в какой мелодии следует петь то или иное стихотворение, потому что это основывается не на свободном творчестве, а на применении определенного поэтического метра к столь же определенному музыкальному ритму». (41.16).

Соотношение аруза и музыки как в мелодизированной декламации, так и в ости-натно-формульных жанрах является предметом исследования и многих современных музыковедов.

Вопросы, связанные с вокальной декламацией жанров стихосложения аруз, рассматриваются в трудах В. С. Виноградова «Классические традиции иранской музыки» (12), Ф. М. Кароматова «Узбекская инструментальная музыка» (23), Т. Е. Соломоновой «Вопросы ритма в узбекском песенном наследии» (43), «Некоторые черты композиционных взаимосвязей текста, ритмики, напева в узбекской народной песне» (42), а также в работах азербайджанских филологов: в книгах А. Джафара «Теоретические основы аруза и азербайджанский аруз» (59), М. Рафили «Введение в теорию литературы» (78), Д. Х. Гаджиева «Теория литературы» (71). Во всех перечисленных

работах рассматривается, соответственно, один из национальных вариантов аруза. Однако книга А. Джафара «Теоретические основы аруза и азербайджанский аруз» охватывает все культуры, связанные с этим видом стихосложения. Ссылаясь на эту и на все предыдущие работы, сравнивая ритмические схемы аруза, имеющиеся в этих книгах, мы пришли к следующим выводам:

1. Имеющиеся в основе аруза письменные традиции не позволяют всем национальным вариантам аруза далеко отходить от основного и исходного арабского. Разница лишь в том, что некоторые бахры отсутствуют в той или иной культуре.

Среди разновидностей одного бахра (а разновидности каждого бахра имеют иногда по 10 — 15 ритмических схем) в различных культурах можно найти сходные и даже тождественные ритмические рисунки.

2. В поэзии тюркоязычных народов, у которых гласные не различаются по долготе, метрика аруза выдерживается следующими способами:

а) путем использования вместо долгих слогов эмфатических акцентов.

б) искусственным растягиванием гласных;

в) с помощью введения слов арабо-фарсидского происхождения¹.

Огромное влияние на метроритмику жанров народной и ашыгской музыки оказали ритмические схемы аруза. Стопность и остинатность арузных метров легли в основу музыкального ритма народных и ашыгских жанров, а также остинатно-формульных связей дестгяха.

Главное же сходство заключается в рисунках самих ритмоформул. Ритмоформулы ударного сопровождения в жанрах с остинатно-формульной организацией, называемые во многих восточных культурах усулями, довольно часто тождественны стопам аруза.

В данной работе остинатные ритмоформулы ударного сопровождения мы решили назвать «музыкальным бахром», отказавшись от известного термина «усуль». Остинатно-формульная организация ударного сопровождения, подобно бахрам аруза, состоит из соединений нескольких однородных ритмических фигур (ритмоблоков), и количество этих остинатных фигур, то есть величину музыкального бахра, определяет ритмическая структура мелодических построений. Кроме того, термин «бахр» хорошо знакомый из теории аруза, уже неоднократно применялся в трудах Уз. Гаджибекова (67) и М. С. Исмаилова (74) в значении музыкального метра.

Так, например, в книге М. С. Исмаилова «Жанры азербайджанской народной музыки» автор подразделяет эти жанры на три ритмические группы. В эти группы, помимо жанров народной музыки, автор вводит мугам и ашыгские напевы.

В первую группу, по мнению автора, относятся все жанры с остинатно-формульной организацией, которые получают название «бахрли». Вторая группа объединяет импровизационные жанры, не имеющие в основе ударного сопровождения, и называется автором «бахрсиз». В третью группу входят жанры, в которых остинатно-формульная организация сопровождения одновременно сочетается с импровизационной вокальной партией. В эту группу, по мнению автора, входит жанр ритмического мугама, а именно мугам и ашыгское искусство. В третью группу, как нам кажется, можно было бы отнести «жанры ашыгской музыки с дуплановой ритмикой»²

Не случайно в книге М. С. Исмаилова нет жанровой градации ритма (как это принято в общеевропейской музыке — например, ритм вальса, ритм танго, ритм мазурки и т. д.). Ритмические фигуры в азербайджанской народной музыке не всегда закреплены за определенными жанрами. Почти любая ритмоформула может встречаться в сопровождении лирической песни, в задорном танце. Именно эту мысль развивает И. В. Абезгауз в статье «Об одной ритмической фигуре» (2. 91).

Рассматривая очень распространенную ритмическую фигуру, автор говорит о специфике ритмических структур народной музыки — об остинатности, замкнутости, симметричности акцентов. Для характеристики этой специфики И. В. Абезгауз выдвигает термин «сверхжанровое положение» ритмических фигур. Эту же особенность в

¹ Пункты бив, вероятно, послужили причиной архаизации азербайджанского аруза, в результате чего он уступил свое место в современной поэзии силлабическому стиху «хеджа».

² См. IV главу работы — Некоторые ритмические особенности ашыгской музыки и их связи с ритмикой частей дестгяха.

¹ Впоследствии количество бахров было доведено до 19.

² Этот термин введен М. Г. Харлапом (49).

узбекской народной музыке отмечает Ф. М. Кароматов. В книге «Узбекская инструментальная музыка» автор пишет: «Один и тот же усуль при живом темпе обретает большую моторность и зачастую оттенки танцевальности, а при замедленном темпе, наоборот, становится «степенным», несколько величавым по характеру» (23. 25).

Следует отметить, что влияние мугама на жанры народной музыки не ограничивается метрикой его словесной основы, то есть стихосложения аруз. Известно, что мугам — это ладовая и интонационная основа азербайджанской народной музыки. И если нет «не интонируемого ритма», как справедливо отмечает Б. В. Асафьев (5.311), то нет и интонации вне ритма.

Принципы ритмоинтонационного развития мугама не изучались азербайджанскими музыковедами. Однако в статьях и выступлениях Узеира Гаджибекова содержится много ценных мыслей, связанных с вопросами ритмики дестгяха. Посильную помощь также оказали нам работы, посвященные изучению структурных и ладовых особенностей мугама (21; 64; 72; 76). Материалом служили опубликованные нотные записи дестгяхов, осуществленные композиторами Т. Кулиевым, З. Багировым, Н. Мамедовым. Кроме того, огромную работу в области записи мугама проделал композитор и музыковед Н. Мамедов. Его записи инструментальных («Баяты-Шираз», «Шур», «Чаргях», «Хумаюн», «Раст», «Шахназ», «Забул-Сегях», «Рахаб») и вокально-инструментальных («Чаргях», «Раст») дестгяхов стали материалом для исследования теоретических основ мугама. Надо сказать, что импровизационная природа мугама препятствует существованию устойчивых нотных записей. Техника записи мугама требует постоянного совершенствования. Именно поэтому, в качестве нотного материала в работе приведены и собственные записи. Заметим, что мугам здесь записан при помощи тактовой системы, которая не обнаруживает, а, наоборот, скрывает специфические принципы ритмоинтонационного развития, формирующие мугам.

Как отмечалось ранее (6), музыкальная ритмика мугама является квантитативной. Единицей измерения в ритмике мугама, таким образом, является наименьшая ритмическая длительность.

О наличии наименьшей единицы измерения писал еще Абдурахман Джами в «Трактате о музыке» (15. 51—52): «Всякая (временная) длительность, разделяющая две никре, может быть во-первых, такой, что между этими двумя никре уже нет места для еще одной никре в мелодическом ходе. Такая длительность носит название 1, и она является единицей измерения всех других». О наличии пульсирующей единицы уже говорится в «Драгоценном трактате» неизвестного автора XVI века: «Ученые музыканты изобрели ритмические усули сообразно с биением пульса в кровеносных сосудах» (32. 314).

В работах ученых Советского Востока мысль о «пульсирующей наименьшей единице» получила свое развитие. О. Бочкарева в статье «О ритмике узбекской народной инструментальной музыки» (10. 277) отмечает, что сущность метра составляет равномерность биения, а не размер. Справедливо считая метр свойством самой музыки, автор не связывает его с нотной записью.

В инструментальных частях мугама в партии ведущего сазандара-тариста «равномерность биения» ощущается благодаря пульсирующим щипкам плектра — мизраба. Поэтому наименьшую инструментальную единицу ритма мы также решили назвать **мизрабом**.

Наименьшая же вокальная единица (то есть наименьшая слоногота)¹ в нашей работе получила название наименьшей стихотворной единицы аруза — **гыса хеджа**.

Долю стихотворного ритма «улес» Н. Ф. Тифтикиди называет основной единицей времени в работе «Система ритма и темпа домбровой музыки западного Казахстана» (48. 11).

Итак, методологической основой анализа ритмики дестгяха будет служить следующая посылка: наименьшие ритмические единицы являются строительным материалом для ритмоинтонационных фигур, из которых путем вариантного преобразования образуются ритмические построения мугама. Более продолжительные ритмические длительности измеряются количеством этих наименьших единиц.

Работа состоит из введения, четырех разделов и заключения. В процессе выполнения данной работы автор записал ряд разделов мугама, а также свыше сорока ашыгских напевов, из которых наиболее интересные в ритмическом отношении вошли в работу.

¹ Этот термин введен А. В. Рудневой (38).

ГЛАВА I

БАХРЫ СТИХОСЛОЖЕНИЯ АРУЗ, ИХ ВЛИЯНИЕ НА РИТМИКУ МУГАМА И НАРОДНОЙ МУЗЫКИ

«О неразрывности поэзии и мугама, — пишет ученый А. Джафар, — свидетельствует научная литература, созданная великими теоретиками аруза и музыки (т. е. мугама) на протяжении двенадцати столетий» (60. 1). Сам факт изучения аруза в сопряжении с мугамом говорит об их взаимосвязи, взаимовлиянии. «Времяизмеряющее» свойство метрического стихосложения определяет ритмическую структуру вокальных построений мугама (49. 71). Эту особенность отмечает М. Г. Харлап в статье «Тактовая система музыкальной ритмики»: «Метрическое стихосложение принадлежит к эпохе, когда поэзия еще неразрывно связана с музыкой и стих есть музыкальная форма поэзии» (50. 60).

Цель данного раздела — рассмотреть влияние метрики аруза на мелодизированную декламацию вокальной партии мугама, выявить наиболее часто употребляемые в дестгяхах бахры (аруза). Затем будет рассмотрено влияние арузных метров на ритмику различных жанров народной музыки, а также связующих оstinатно-формульных частей дестгяха — ренгов и теснифов. К сравнению ритмоформул ударного сопровождения жанров народной музыки со стихотворными метрами предрасполагает общность ряда их свойств: оstinатность ритмоформул, превращающихся на протяжении произведения в ритмический стержень, их замкнутость. Кроме того, одинаковыми являются рисунки ударного сопровождения жанров народной музыки и некоторых стоп арузных бахров.

АРУЗ—СЛОВЕСНАЯ ОСНОВА ВОКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МУГАМА

«Аруз — учение о правилах стихосложения, возникших первоначально в поэзии на арабском языке и получивших затем распро-

странение в ряде стран мусульманского Востока. Стих по арузу образуется определенным чередованием кратких и длинных слогов» (27).

Исполняя мугам, ханенде обязан соблюдать ритмический рисунок словесного текста, так как аруз не терпит никаких искажений. Монодия мугама в речитативных построениях сохраняет лишь звуко-высотную линию, подчиняясь ритму газели¹. Таким образом, ритм газелей в мелодизированной декламации становится ритмом речитативов вокальных партий мугамов.

Однако, мелодизированная декламация состоит не только из речитативов. Определенные гласные звуки в вокальных построениях расппеваются, разделяя тем самым фонетические построения словесного текста и арузную стопу на ряд составных частей. Арузная стопа — таф'иле — имеет составные части (джузы): сабаб, ватад, фасиле². Каждая из этих составных частей имеет в свою очередь также две разновидности: легкий и тяжелый сабаб, соединенный и разъединенный ватад, малая и большая фасиле.

Особенности стихосложения аруз вытекают из природы арабского языка. Сочетания длинных и кратких слогов в арузной стопе образуются при участии огласованных и неогласованных звуков. В мелодизированной декламации расппеваются на огласованные звуки рукна. В теории аруза слог, оканчивающийся на неогласованный звук, считается открытым и обозначается — О. Слог, оканчивающийся на огласованный звук, закрытый слог, имеет обозначение — I. Так, например, рукн легкий сабаб образуется из сочетания неогласованного и огласованного звука — 01 (фа, тун, мус, таф, И, лун, маф, У, ла) и является односложным джузом.

Тяжелый сабаб образуется из сочетания двух неогласованных звуков и является двусложным джузом — 00 (мүтэ, элэ).

Соединенный ватад образуется из трех согласных. При этом первые два звука — неогласованные, третий — огласованный — 001. Соединенный ватад также является двусложным джузом. Например — мафа, ила, фаУ, лун.

В разъединенном ватаде между двумя неогласованными звуками имеется один огласованный — 010.

Двусложный джуз разъединенного ватада образуется из закрытого и открытого слогов, то есть ритмически является как бы

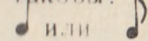

¹Газель — жанр стихосложения аруз — состоит из 14—16 строк. Начальные строки двустипий имеют свободное окончание, а последующие — одинаковую рифму с первыми двумя строками. В первой строке последнего двустипия поэт обязательно называет свое имя (78.191).



² Названия джузов связаны с бытом кочующих арабских племен. Все три названия — сабаб (веревка), ватад (столб, стоящий посередине шатра) и фасиле (пространство внутри шатра) — символичны и связаны с их жилищем (78. 198).


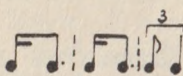
³ Рукн — то же, что джуз, составная часть стопы.


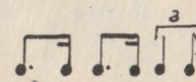
зеркальным отображением предыдущего рукна (фа'и, таф'и, ла'и).

Условно обозначенные музыкально-ритмические длительно-сти этих джузов таковы:

сабаб легкий —  или 

сабаб тяжелый —  или 

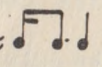
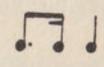
Ватад соединенный —  или 

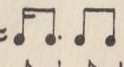
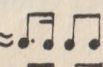
Ватад разъединенный —  или 


Соединившись в таф'иле, а затем и в бахр, джузы приобретают более определенную ритмическую структуру.

Основных таф'иле в арузе десять (59. 50)

Однако, в качестве текстовой основы мугама могут быть использованы газели, написанные лишь в определенных бахрах, ритмические особенности которых будут рассмотрены впереди. В этих бахрах участвуют лишь 5 основных таф'иле: фа У лун, маф А И лун, фа и лун, фа'и ла тун, мустаф'и лун. Рассмотрим эти таф'иле, расчленив их на составные части:

1. фа'у² лун¹ ≈  3. фа'и³ лун ≈ 

2. мафА'И лун ≈  4. фа'и лА тун ≈ 



¹ Малая и большая фасиле не участвуют в бахрах, связанных с мугамом, и поэтому не анализируются нами.

5. мус тэф' илун ≈

Таким образом, стопа фэ'У лун образуется из соединенного ватада и легкого сабаба, фА'И лун — из разъединенного ватада и легкого сабаба, мэф А'и лун — из соединенного ватада и двух легких сабабов, фА'ил А тун — из двух легких сабабов и соединенного ватада между ними, мус тэф'и лун — из двух легких сабабов и соединенного ватада.

Например, газель М. Физули —

Вэфа нэр кимсэдэн ким истэдим
МэфА И лун мэфА И лун мэфА И
ондан чэфа кёрдум
И лун, мэфА И лун

(Я верности искал, нашел муку и страданья)

имеет в метрической основе четырежды повторенное таф'иле МэфАИ лун, состоящее из соединенного ватада и двух легких сабабов. Из 16 гласных звуков, имеющих в поэтической строке, могут распеваться только 12. Остальные же 4 слога, находящиеся в середине рукна (МэфА = 001), не распеваются, так как они являются неогласованными звуками.

Однако распев даже всех огласованных звуков не обязателен. Ханенде, при мелодизированной декламации, использует распев как средство драматургического развития. Постепенно вводя распевы, он (т. е. ханенде) усложняет монодию и тем самым увеличивает драматургическое напряжение, способствующее развитию мугама.

Вот как в вокальной декламации распеваются некоторые огласованные звуки словесного текста.

- 1) — сабаб легкий
- 2) ~~~~~ ватад соединенный
- 3) ~~~~~ ватад разъединенный

Гатар (Senza misuza)

Пример I

По наличию составных частей основные таф'иле подразделяются на три группы: 1) трехсложные таф'иле, образующиеся из легкого сабаба и ватада (фА'илун, ф'Улун); 2) четырехсложные с двумя сабабами и одним ватадом (МэфА'И лун, фАилАтун, муэф'и лун); 3) пятисложные с легким и тяжелым сабабом, а также ватадом. Изменения при помощи сокращения и повторения слогов образуют производные стопы, о которых речь пойдет в следующей главе (59.71).

О ВЫБОРЕ ГАЗЕЛЕЙ ДЛЯ МУГАМОВ

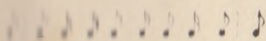
В отличие от стоп античной поэзии бахры стихосложения аруз не имеют установившегося этоса. Содержание ритмики аруза связано с содержанием стиха, написанного в его метрической основе.

Так, например, в одиннадцатой разновидности бахра Хазадж написана бессмертная поэма М. Физули «Лейли и Меджнун». Благодаря этому данный метр получил название в литературоведении «бахр Лейли и Меджнуна»:

Осаиди моним бир ихтиярим
Мэф'Улу мэфА'илун фэ'Улун
Осамиди сандон омакэ жарым
мэфА = 001

(Если бы могла я распорядиться своею судьбой)

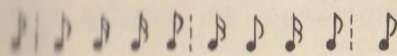
(Не было бы у меня другого избранника).



В этом же бахре написано другое стихотворение Физули, которое называется «Спор фруктов»:

Алучаја сөйләди ким, еј зар
Мэф'Улу мэфА'илун фэ'Улун
Фохр сјлама сјлаэмзисән ар

(Что же ты возгордилась, алча, стыдись!)



Таким образом, в выборе стиха для мугама важнейшее значение имеет соответствие смыслового содержания словесного текста характеру мугама.

Каждый мугам, независимо от того, большой он или маленький, имеет собственную, присущую только ему окраску.

«По своему характеру (эстетико-психологического порядка) «Раст» вызывает чувство мужества и бодрости, «Шур» — веселое лирическое настроения, «Сегях» — чувство любви, «Шуштер» — чувство глубокой печали, «Чаргях» — чувство возбуждения страсти, «Баяты-Шираз» — чувство грусти, «Хумаюн» — по сравнению с «Шуштер» более глубокой печали» — писал Узун Гаджибеков (14.9).

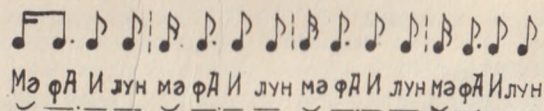
Однако певцы, подбирая газель к мугаму, интуитивно чувствуют несоответствие слова и музыки даже в тех случаях, когда учтено единство их содержания.

Следовательно, с характером мугама должны совпадать форма газели, и ее ритм.

Каковы же особенности ритма в выборе газелей для мугама? Ритмический рисунок бахра и даже формула стопы играют мелодизированной декламации важную роль. Остинатный ритм в бахрах из однородных таф'иле придает декламации газелей величественный характер.

После прослушивания записей десятков дестгяхов из фонотеки радио, а также беседы со многими известными певцами-ханенды мы пришли к выводу, что из трех групп таф'иле четырехсложные стопы в мелодизированной декламации мугама встречаются чаще других. Эти стопы при четырехкратном повторении образуют «квадратный» ритмический рисунок поэтического метра. Тексты, имеющие в основе подобные метры, более естественно соединяются с монодией мугама.

Например:



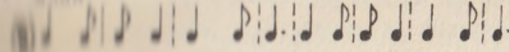
Мэ фА И лун мэ фА И лун мэ фА И лун мэ фА И лун

«Квадратный» ритмический рисунок звучит естественно, в то время как стопы с нечетным количеством слогов также как бахры с нечетным количеством таф'иле, плохо уживаются с монодией мугама.

Чередование же разнородных стоп и к тому же с неодинаковым количеством слогов, в частности трех и четырехсложных стоп, придает ритмическому рисунку газелей игровой характер, который не подходит для мелодизированной декламации мугама.

К примеру, газель, начинающаяся с поэтической стро-

Шур сизрам е! худа, яра јетирдин (Благодарю, о боже, ты свел меня с любимой)



Мүтәф и лун фА и лун мүтәф и лун фА и лун

это правило, не участвует в качестве словесной основы мугама. Продолжительность по времени трехсложных стоп бахра Мухаммад или чрезмерная растянутость пятисложного таф'иле бахра Камиль — мүтәфАилун, — несмотря на однородность составных частей, препятствуют непрерывному развитию монодии мугама. Кроме того, пятисложное таф'иле воспринимается как чередование двух-и трехсложных стоп, что нарушает остринатность ритмической схемы поэтического метра.

Квадратные ритмические построения, образующиеся путем четырехкратного повторения четырехсложной стопы, в теории аруза объединяются в группу «Муджталиба». В эту группу входят три бахра: Хазадж, Рамял, Разадж. Газели, написанные в этих бахрах, широко используются в качестве словесного текста мугамов.

Трехсложная стопа в поэтическом метре из остинатных формул встречается только в начале и в конце ритмической схемы. К числу таких бахров относятся следующие разновидности метровой аруза: VIII. XI — Хазадж, II, VI Рамял и т. д.)¹. В этом случае трехсложная стопа является ритмически сокращенным вариантом четырехсложной.

Например:

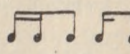
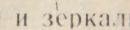
Мәндә Мәчнундан физун ашиглик истедады вар
фА-и-лА-тун фА-и-лА-тун фА-илА-тун фАилун

(Исти верним в своей любви я умею не хуже Меджнуна).

¹ Ритмическое сокращение стопы не следует понимать как превращение основных элементов ритмической структуры в новые. Однако ритмический рисунок фАилун напоминает неполную ритмоформулу стопы фАилАтун. Нумерация разновидностей арузных бахров производится по книге А. Джафара «Теоретические основы аруза и азербайджанский аруз» (59).

В некоторых же бахрах таф'иле имеют между собой лингвистическое сходство. Тем не менее тексты, написанные в этих поэтических метрах, исполняются в мугамах. Это объясняется присутствием в некоторых бахрах (в частности, разновидности Рамял, Хазадж, Музаре) производных таф'иле наряду с основными стопами.

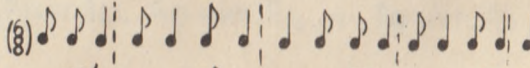
Велико в мугамных текстах значение производных таф'иле, ибо количество бахров, образующихся из них, гораздо больше, чем бахров из основных стоп. Музыкальный ритм производных таф'иле — мэф'Ули, мэф'Аули, фэилАтун, фэилАтү, фэйлүн — мало чем отличается от основных (от которых они произошли) путем зихафа¹ и иллета². И к тому же производные таф'иле гораздо гибче и «музыкальнее» основных. Так, например, произ-

водная от пятисложной стопы мутэфАилүн  таф'иле мифтэйлүн , благодаря своей простоте и зеркальной сим-

метрии рисунка, естественнее соединяется с монодией мугама. Подобные симметрические рисунки, подверженные небольшой акцентуации в начале и в конце стопы, оказываются замкнутыми.

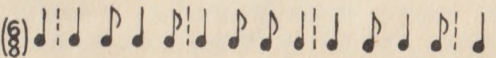
Таковую же особенность в азербайджанском языке имеют фонетические построения. Ударение в азербайджанском языке, как правило, падает на конец слова, вследствие чего конец фонетического построения подвергается акцентуации.

Производные стопы, таким образом, чередуясь с основными, способствуют совпадению эмфатических акцентов слова с длинными слогами арузного метра.

(8) 
 ПТ¹ ОТ² ПТ ОТ
 фэ и лА ту фА и лА тун фэ и лА ту фА и лА тун

Например:

На сохулмусан араја башы бэлалы фэйлэ
 (Куда ты снешься, о несчастный рабочий)

(8) 
 мэф У лу фА и лА ту мэф А У лу фА у лүн

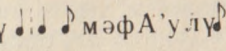
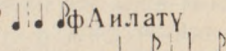
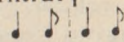
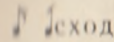
¹ Если изменения или сокращения происходят за счет сабаба, то этот процесс называется зихаф.

² Иллет, изменение основной стопы за счет ватада.

Калдик чалана һәгги тапаг молла гојмады

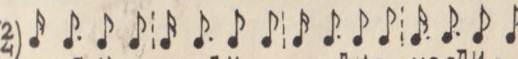
Калдик чалана һәгги тапаг молла гојмады
 (Пришли мы в этот мир, чтобы найти правду.
 Искать ее запретил мулла).

Чередование основной стопы фАилатүн и производной от нее фАилАтү (в бахре Рамял VI) не должно рассматриваться как последовательность двух различных таф'иле, хотя даже газели, написанные в этом бахре, не очень часто составляют словесную основу мугамов.

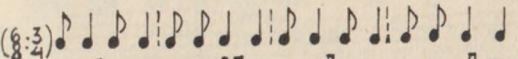
В Музаре 1 стопы мэф'Улү  мэф'А'улү  фАилатү 
 фАилү  Исходны и по ритму, и по интонации. Последователь-

ность различных стоп в бахрах, образующихся из основных таф'иле, в силу резкого перемещения акцентов производила бы впечатление ритмического диссонанса¹. В бахрах же из производных стоп, полученных путем сокращения (усечения) и изменения основных таф'иле, ритмический диссонанс сглаживается и ритмический рисунок бахра приобретает равномерный, периодичный характер.

Гибкость производных таф'иле позволяет также изменять лежащее в основе ритморисунка двудольное строение на трехдольное. Так, например, таф'иле мэфАилүн в бахре Хазадж I имеет в своей основе двудольное строение.

(2) 
 ма фА И лүн ма фА И лүн мэфА И лүн мэфА И лүн

Однако, чередуясь с производными таф'иле фаилатүн, основная стопа мэфАилүн образует новый бахр Мучтас, имеющий трехдольное строение:

(8:3) 
 ма фА и лүн фэ и лА тун мэфА и лүн фэ и лА тун

¹ П. Т. — производное таф'иле.

² О. Т. — основное таф'иле.

³ Ритмическую консонантность и диссонантность следует понимать как соблюдение и нарушение остринатности рисунка. Однако консонантность в этом случае допускает внутри стопы замену ямбических оборотов хорейческими и наоборот. Эти замены возникают в результате влияния на ритмику поэтической стопы ритмики поэтических построений.

Например:

Нә ешг олај ды нә ашиг нә назлы афәт олајды

(Пусть не будет ни любви, ни влюбленного, ни кокетливой красавицы).

Как же распеваются производные таф'иле?

Известно, что составные таф'иле образуются из полных и неполных джузов основных стоп. Принцип распева полных джузов остается таким, как это бывает в основных таф'иле.

В неполном односложном джузе эфатический акцент падает на гласный звук (мэф, ли, лу). В двусложном же неполном джузе, распевается гласный звук первого слова (муфта, см. пр.2)

И в том, и в другом случае распев противоречит обычному декламированию газели. Такое расхождение объясняется повествовательным характером изложения вокальной монодии мугама, в силу которого речевые акценты слов иногда берут верх над законом квантитивности бахров аруза.

Чан вер-мә гә му ешгә ким ешг афәти чандыр.

Мэф У лу мә фА И лу мә фА И лу фа У лун

(Не отдавай душу страстным любви, любовь — это всего лишь красивая женщина).

В кульминации же дестгяха избыток распевов и вовсе разрушает ритмический рисунок бахра газели. Вместо джузов здесь преимущественно распеваются концы слов. В примере 2 стихотворная строка распевается на кульминации мугама «Чаргях» в разделе «Мансурийе».

Мансурийе

Чан вер-мә гә му еш-гә ким ешг а
мэф у лу мә фА И лу мә фА И
-фә-ти чан-дыр лу фә у лун

Таким образом, производные таф'иле по сравнению с основными свободнее и проще соединяются с монодией мугама. Газели же, написанные в бахрах, которые образованы из основных таф'иле, имеют более четкий ритмический рисунок и распеваются в заранее отведен-

ных для этого местах (гласные звуки в конце джузов, преимущественно в дестгяха сабабов).

Известно, что гласные в азербайджанском языке не различаются по длине. Однако, правила аруза основаны на использовании особенностей фонетического строя арабского языка, в которой различаются долгие и короткие слоги. В азербайджанском арузе в зависимости от ритмического рисунка бахра гласные, совпадающие с концами джузов, искусственно растягиваются. Именно эти гласные и распеваются при исполнении газели на монодию мугама (см. пр. 2)

Нами составлена таблица с участием всех двенадцати арузных метров, с наиболее часто встречающимися разновидностями в газелях азербайджанских классиков (таблица 1). В этой же таблице нашли отражение общее количество разнородных стоп и их разделение на основные и производные таф'иле внутри бахра. Исключая из этой таблицы ритмические схемы, в которых остринатность нарушается за счет чередования разнородных стоп или где бахр образуется из таф'иле с нечетным числом слогов, мы составили еще одну таблицу (таблица 2). Именно эти ритмические рисунки бахров I, VIII Хазадж, I, II, VI Рамял, Музаре и Разадж широко применяются в газелях, связанных с исполнительским искусством азербайджанских ханенде. В доказательство этому мы приводим названия тех мугамов (и разделов), на мелодии которых поются газели, написанные в каждом из бахров, и также помещаем их в таблицу 2.

В таблице 2 можно заметить, что в одном и том же разделе мугама можно исполнить газели, сочиненные в различных по размеру бахрах (или наоборот, тексты написанные в одном бахре можно спеть в разных мугамах). Естественно, изменение текста повлияет на развитие монодии данного раздела. Ведь двустопная газелей играют здесь формирующую роль, тогда как каждая стихотворная строка группирует музыкальные фразы в зависимости от размеров поэтического бахра.

Для того, чтобы понять форму вокально-инструментального дестгяха, рассмотрим сначала форму и общие принципы развития мугамной монодии без вмешательства текста с его организующей ролью.

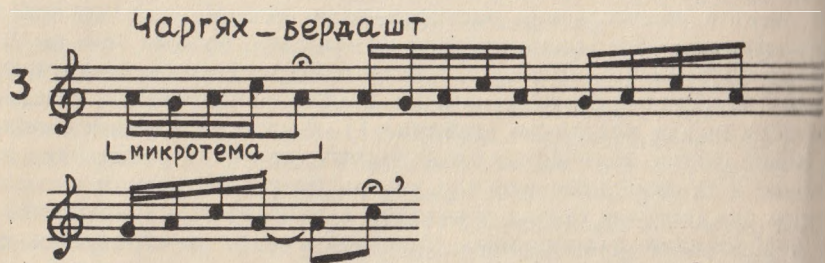
ПРИНЦИПЫ РАЗВИТИЯ МУГАМНОЙ МОНОДИИ

Импровизация в мугаме не носит случайного характера и далеко не полностью подчинена фантазии исполнителя.

Монодия мугама формируется на основе небольших ритмоинтонационных попевок, на основе которых импровизация заключена в рамки заранее очерченных мелодических канонов. Исполнителю представляется лишь право свободного изложения этих канонов с привлечением средств восточной мелизматика, агогики, путем вариантных преобразований темы.

Итак, монодия мугама образуется в результате многократного

вариантного преобразования небольших ладоинтонационных оборотов, а также сложных ритмических фигур. Каждая из этих мелодических фигураций — небольших мотивов, исчерпывающих себя в бесконечных вариантных повторах, — обновляется новыми. Такая свободная импровизация внутри лада на небольшие мотивы и выкристаллизовывается в мугамную монодию:



Пример № 3

Метод вариантного видоизменения темы служит основой формообразования наименьшего законченного построения мугама. В целом же формообразование мугама имеет три уровня:

1. Вариантное преобразование небольших по размерам мотивов-тезисов (микротем) при повторах в итоге дает короткую или более продолжительную микровариантную форму (в зависимости от количества вариантных повторов). Эту, самую мелкую форму в мугаме исполнители называют «гюше».

2. Несколько гюше, соединившись между собой, образуют форму раздела.

3. Ряд разделов, связанных между собой принципом ладовой зависимости, образует форму целого мугама, который в заключении получает тематическое окаймление и тональную замкнутость. Важно отметить: в вокально-инструментальном исполнении каждая микровариантная форма, исполняющаяся дважды (сначала в инструментальном, а затем в вокально-инструментальном виде) представляет собой новую фазу развития, что динамизирует мугам и в еще большей степени придает ему форму крупномасштабного построения (композиции).

ФОРМООБРАЗУЮЩАЯ РОЛЬ ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

Вокальное исполнение, благодаря сочетанию речитативов и распевов, служит как бы продолжением инструментального гюше. В речитативах ханенде декламирует газель, а в распевах пытается имитировать предшествующее инструментальное гюше. Если в начальных разделах число речитативов превалирует над распевами, то по мере приближения развития к кульминации количество распевов растет, а речитативов становится все меньше.

Наличие распевов, прерывающих речитативы, исключает возможность сохранить ритмический рисунок поэтического бахра полностью. Соотношение слогов остается стабильным лишь на уровне гюше, после чего они прерываются распевами (см. пр 2.)

Таким образом, даже при условном соблюдении тактовой черты (или более удобной музыкальной записи), в итоге получаются весьма сложные метрические соединения (то есть последовательности из несогласованных тактовых размеров), которые еще более затрудняют чтение нот.

Как уже говорилось выше, содержание поэтического текста влияет на композиционные структуры вокальных разделов мугама лишь опосредованно, поскольку прямое воздействие оказывает не что иное, как сам бахр, сама ритмоформула, лежащая в основе раздела. Напомним, что в одном и том же бахре могут быть написаны и любовная газель и даже целая поэма. Но это не значит, что поэтический текст нейтрален по отношению к мугаму и что любое стихотворение может быть подтекстовано под данный мугам. Неверно подобранное стихотворение может войти в противоречие с музыкой мугама.

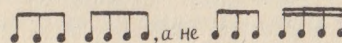
Таким образом, выбор газелей для разделов мугама является процессом творческим, требующим от певца умения приобщить новый метр, новое содержание поэтического текста к импровизационной монодии. Появление в основе мугама нового поэтического текста (с его структурными и метрическими особенностями) в определенной мере влияет на формообразование монодийного раздела.

Темп в мугаме определяется размером наименьшей единицы

$\text{♩} \approx 300$

Группировки производятся не по принципу двудольного или трехдольного деления внутри тактовой черты, а по величине ритмоинтонационных фигур. Во всех фигурах, независимо от количества единиц, величина наименьшей длительности остается неизменной.

Аналогичная закономерность существует в античной ритмике: «В квантитативной ритмике при сопоставлении стоп, например, из трех и четырех мор изменялась величина стопы, а не моря (и не моры)» — пишет М. Г. Харлап (50.73).



Тем не менее в мугамах имеются небольшие по размерам гюше, в которых формульный ритмический рисунок гюше сохраняется полностью. Эти гюше произошли в результате непосредственного влияния стихотворного бахра на монодию мугама. В подобных ритмически формульных гюше в мугаме в свое время закреплялась определенная газель, которая впоследствии и образовала ритмический рисунок построений раздела, подчинив его своей четкой ритмической схеме (приводим гюше «Ушшак» из мугама «Раст»).

Ушшак (*rubato*)

Пример 4.

Как видно из примера, в подобных гюше утрачивается импровизационность и орнаментальность, столь обогащающие мугам, а монодия упрощается до четкого ритмического рисунка газели.

Следовательно, родившийся за много веков до появления такой системы мугам не может укладываться в ее метрическую сетку. Тактовая система, основу которой составляет принцип стабильности акцентности (равнодлительной), в силу ее предельной точности, определенности, наоборот, еще более затрудняет чтение записанных нотами мугама.

Устные традиции, составляющие основу мугама, трудно совмещаются с предельно точной нотной записью. В нотных записях должны отражаться не частные моменты, связанные с импровизаторскими способностями исполнителя, а основная линия монодии — его сердцевина. В них важно лишь сохранить соотношение длительностей, где исходной точкой является не целая нота, как в бинарной системе, а наименьшая единица, в которой остальные, более крупные единицы вдвое, втрое и так далее больше нее.

ВЛИЯНИЕ МЕТРИКИ АРУЗА НА МЕТРОРИТМИКУ ТЕСНИФА

«В теснифах, — как утверждает Узеир Гаджибеков, — в большинстве случаев поются газели».

Соединение арузных бахров с музыкальным ритмом теснифа происходит совершенно иначе. Помимо своей основной функциональной роли в качестве остилатно-формульной связки импровизационных разделов дестгяха, тесниф бытует в народной музыке и как самостоятельный жанр городской песни.

Тесниф, также как и другие остилатно-формульные жанры музыкального наследия азербайджанского народа, способен укладываться в метрическую сетку тактовой системы. Во-первых, потому что этот жанр имеет ритмически четкое ударное сопровождение, состоящее из небольших, повторяющихся на протяжении всего произведения, ритмоформул. Во-вторых, скорость движения темы в остилатно-формульном жанре играет очень важную роль, способствуя определению жанрового характера. Таким образом, в теснифе опре-

деленному поэтическому ритму соответствует столь же определенный ритмический рисунок мелодии.

Вместе с тем метрика аруза оказывает большое влияние на формирование мелодической линии теснифа.

В качестве словесной основы теснифа, как и в мугаме, используются газели, имеющие остилатный ритмический рисунок.

Остилатность «квадратного» ритмического рисунка, продолжительность поэтической строки придает мелодии теснифа спокойный размеренный характер. Об организующем свойстве квадратности ритмических соотношений пишет В. Н. Холопова в книге «Музыкальный ритм»: «Квадратность, опирающаяся на симметрию моторного движения, обладает природной упорядоченностью, естественной соразмерностью и в силу этого — легкой восприимчивостью [...] Кроме того, она проникает и в не моторные, даже и чисто лирические жанры, благодаря следованию симметрической метрике стиха, в свою очередь, отражающей соразмерность физического движения» (16-17).

Периодичность акцентуации, связанная с принципом арузной стопы, привносит в мелодию теснифа ритмоформульные акценты. Очень часто эти акценты дробят мелодические построения теснифа на четное количество частей (полусинтагмы, четвертьсинтагмы)¹.

Так, например, в «Махур теснифи» метрическую основу текста составляет четырежды повторенная квадратная стопа.

(И устал жить от страданий, а любимая не устает мучить меня).

В результате влияния метрики стиха синтагма теснифа дробится на четвертьсинтагмы:

Текстовая синтагма² теснифа имеет речевые акценты, далеко не одинаковые для всех поэтических построений.

Совокупность этих акцентов, в которой все же определяющее значение имеют ритмоформульные акценты стихотворного метра, составляет ритмическую основу теснифа.

Определяющее значение поэтического метра находит выражение и в тождественности ритмики с ритмическим рисунком бахра газели.

В образовании синтагмы теснифа имеются некоторые закономерности, вытекающие из взаимовлияния мелодии и текста.

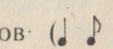
¹ Песенная синтагма — цельная структурная единица народной музыки. Важнейшими элементами организации песенной синтагмы являются: текст, мелодика и ритм (16).

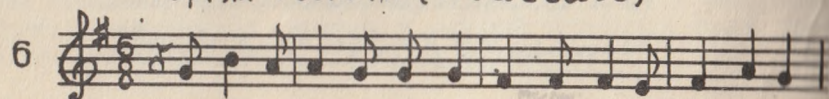
² В работе В. Елатова в аналитических целях из общей песенной синтагмы выделяются «текстовая синтагма», «ритмическая синтагма», «мелодическая синтагма». Данные термины использованы и в нашем анализе (16).

Одной из этих закономерностей является периодичность распева внутри синтагмы.

мәф **У**лу мәф **АИ**лу мәф **АИ** фә **У**лун
 Хиджаз теснифи
 мәф **У** ли мә **ФА** **У** ли мә **ФА**
 5 
 Чан-вер мәтә му --- еш гә кимешт ---
У **Р** **ли** **Р** **фә** **У** Рсвязка **Р** **лун** **Рс**
а **р** **фә** **ти** **чан** --- **дыр.** **р**
р **рс**

Пример 5

В газелях, написанных в бахре VI Рамял, в результате стяжения слогов () возникают варианты формулы. Такое стяжение обычно встречается в конце первых синтаксических построений двустопия. В начале синтагмы «Чаргах теснифи», текст которого написан в бахре VI Рамял, имеется пропущенная сильная доля, заполняемая ударным инструментом:

Чаргах теснифи (moderato)
 6 
 Кө-зәл һә-ја-ты-ны Ва-һид фә-на-ја сәф-ет-мә

Пример 6

Подобные «воображаемые акценты» в начале синтагм (44.32) вытекающие из особенностей арузного бахра, являются характерными для ритмики народной музыки.

Мелодические построения теснифов, как известно, состоят из речитативов и распевов. Однако, распевы и речитативы теснифа отличаются от аналогичных частей монодии мугама. Если в распевах мугама развивалась его монодия, а газель декламировалась в виде речитатива, то в теснифах, благодаря песенному складу мелодии, происходит следующее: речитатив теснифа значительно мелодизируется и доводится до уровня песенной мелодии, а ритмически более организованные распевы, составляющие небольшие связующие и завершающие фразы служат в качестве дополнительных мелодических украшений

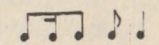
ВЛИЯНИЕ АРУЗНЫХ МЕТРОВ НА РИТМИКУ НАРОДНОЙ МУЗЫКИ

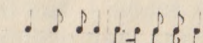
Жанры народной музыки имеют в основе оstinатно-формульную организацию. Оstinатные ритмоформулы отличаются многообразием ритмов, связанных с традициями ашыгского искусства, народных танцев, а также фонетическим строем азербайджанского языка. Однако сама оstinатно-формульная организация жанров народной музыки часто по своей структуре близка к арузным метрам. Иначе говоря, оstinатные ритмоформулы, составляющие ритмический стержень жанров народной музыки, играют в оstinатно-формульных пьесах такую же роль, какую арузный бахр — в создании стиха.

В большинстве случаев ритм мелодии совпадает с ритмоформулой ударного сопровождения.

Различия между мелодией и ее ударным сопровождением могут возникнуть либо в связи с выразительными возможностями исполняющих мелодию инструментов (или голоса), либо в результате возникновения гемиольной пропорции, как следствие проявления двувариантности ритмического рисунка.

Выразительные и технические возможности, характер звучания инструментов, так же как и голоса, различны. Поэтому одну и ту же мелодию на различных инструментах народные музыканты могут исполнять по-разному. Так, например, в средней части азербайджанской народной песни «Чал ойна» (см. пр. 7) вокальная партия в силу технических возможностей не может быть ритмически столь виртуозной, как ударное сопровождение. Поэтому хорошо известная

ритмостона у ударного сопровождения  в вокальной

партии несколько упрощается: 

Чал, ойна (Allegretto)
 7 
 Пример 7

В некоторых инструментальных жанрах народной музыки (преимущественно танцевальных) между мелодией и ее ударным сопровождением возникает гемиола (56.268), то есть полутонная ритмическая пропорция (2:3), которая является следствием двувариантности акцента ритмоформулы. Так, например, между мелодией ренга «Илавети» из дестгяха «Раст» и ритмоформулой ударного сопровождения возникает гемиольная ритмическая пропорция (подробнее о гемиоле см. 56. 191)

8 **Вилаети ренги (moderato)**

Пример 8

Однако ни в том, ни в другом случае между мелодией и ее ударным сопровождением не возникает «встречный ритм»¹.

В первом случае ритмика вокальной мелодии является вариантом ритмического сопровождения. Во втором же случае, двувариантность акцента, будучи свойством самой ритмической фигуры, связывает воедино как ритмоформулу ударного инструмента, так и рисунок инструментальной мелодии.

Таким образом в жанрах с оstinatно-формульной организацией ритма периодичность ритмоформул или ритмоблоков, исполняемых ударным инструментом, есть музыкальный бахр произведения.

Использование «бахра» уже в качестве конкретного ритмического рисунка, по нашему мнению, должно рассматриваться как закономерное явление (см. введение с. 5). Тем более, что мы намерены рассматривать ритмическое сопровождение жанров народной музыки не на уровне ритмостоп, как это имеет место, например, в узбекской музыке «усуль», а на уровне бахра.

Группы ритмостоп — бахры — образуются на основе мелодических построений. Исполнитель на ударном инструменте, имитируя мелодический материал, чередует в начале ритмостоп удары правой и левой руки. Удар правой руки в начале ритмоформулы воспринимается как сильная, а левой — как относительно сильная доля ритмоблока. Каждая из этих пар ритмостоп воспринимается как одна «большая стопа». В основном, образование больших стоп является следствием в ритмоформулах наличия нечетного числа единиц. Особенно широко распространены в народной музыке пятизвучные рит-

моформулы (как, например, $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ или $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ и т. д.).

При чередовании

рук удар правой совпадает с началом фигуры лишь через стопу.

Так обычно случается в бахрах с симметричными стопами². Бахры же с асимметричными стопами — либо одностопные, либо производные от симметричных.

Для наглядности сведем в таблицу все музыкальные бахры, составив штрихи, указывающие чередование рук на ударном инструменте. (см. с. 25—26).

¹ Термин введен Е. А. Ручьевской (39).

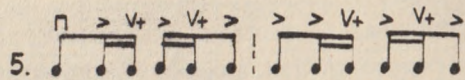
² Имеется в виду зеркальная симметрия ритмоформул, образующих бахр.

Понятие симметрии в применении к музыкальным бахрам народной музыки — относительное. Лишь бахры №№ 4,5 из первых семи ритмических рисунков полностью симметричны. Остальные же приносятся к этой группе благодаря акцентам в начале и в конце, обрамляющим ритмостопы. Эти, подвергающиеся акцентуации, звуки в бахрах № 2, 2а, 3а имеют неодинаковую продолжительность. «Возникающая при этом едва уловимая диспропорция также сглаживается ощущением симметрии», — пишет И. В. Абезгауз, об одной из этих ритмических фигур (2. 91).

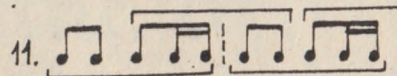
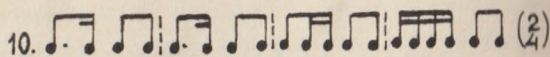
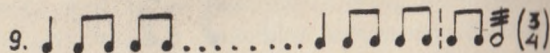
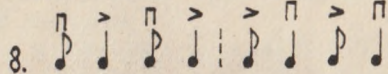
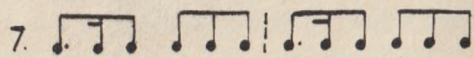
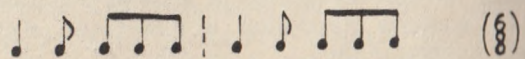
Одиннадцать бахров, выведенных нами в результате ритмического анализа из симметричных и асимметричных стоп, составляют основу всех жанров народной и ашыгской музыки с оstinatно-формульной организацией.

Бахры из симметричных ритмоформул¹

♩ свободный удар правой рукой. Этот удар в большинстве случаев применяется исполнителями на сильной доле ритмического рисунка.
 > акцент, исполняется ударом правой руки о край нагары.
 > удар открытой ладонью левой руки.
 V+ щелчок указательным пальцем левой руки.
 V- щелчок указательным пальцем правой руки.
 P щипок пальцами правой руки. Слышится как форшлаг. Нотация штрихов нагары принадлежит первой нотной исполнительнице на этом инструменте, заслуженной артистке Азербайджанской ССР Иззет-ханум Мамедовой.

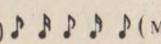


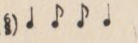
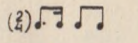
Бахры из асимметричных ритмоформул.



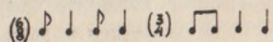
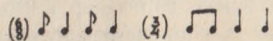
Симметричные стопы по свойствам своей структуры — остринности и замкнутости — напоминают таф'иле аруза.

Не случайно, что несколько ритмических фигур в народную музыку перешли именно от арузных стоп. Таковы, например, стопы бахр

Мутадарик (2)  (музыкальный бахр № 4), Рамял

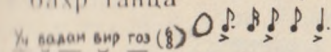
(1)  (бахр № 1) и (2)  (бахр № 9) первые два из которых симметричны.

В бахре Мучтас¹ двувариантность акцентов же переходит в постоянное чередование двудольных и трехдольных рисунков

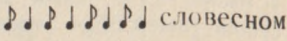


¹См. таблицу 1.

Наконец, симметричность ритмостоп в народной музыке не должна рассматриваться как следствие влияния только арузных таф'иле. Азербайджанская народная музыка (как и многие народные культуры) ковалена по своей природе. Достаточно сказать, что многие танцы имеют слова и поются. Иногда ритмический рисунок порожден бахр танца — передается словесным выражением



Фонетическая игра звуков, в которой дается ощущение ритма,

как и место в этом «Бу балгабаг не балгабаг»  словесном

формировании. Формирование музыкальной фразы, как и ритмического рисунка, во многом зависит от непосредственного влияния фонетического строя языка. «Музыкальная ритмика, — пишет И. И. Елатов, — так или иначе привнесена извне теми искусствами, которые музыка первоначально обслуживала — искусством слова» (16.22).

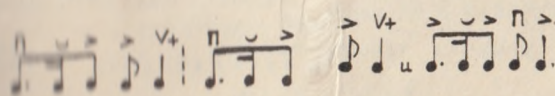
Особенно наличие акцента в начале и в конце, идущее от особенностей фонетического строя азербайджанского языка, способствовало формированию симметричных ритмостоп народной музыки.

Не считая вариантов, допускаемых при повторях (№ 7, 10, 11),

симметричные бахры можно разделить на одностопные (№ 1, 3, 9, 10, 11) и двухстопные (№ 2).

Применение одностопных бахр к одностопным метрам не должно восприниматься как исключение, ибо метрический рисунок (а в некоторых фигурах — ритмический) представляет подобный рисунок как «самостоятельную фразеологическую единицу».

Неизменение же составляет трехстопный бахр, который состоит из повторения одностопной и двухстопной фигуры



Такой трехстопный музыкальный бахр, благодаря чередованию

одностопной и двухстопной (п и >), воспринимается как

единая фразеологическая единица. В трехстопном бахре первая ритмоформула

повторяется. Повторенный рисунок

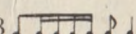
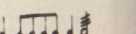
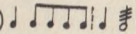
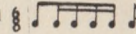
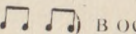
Такой трехстопный бахр описан в статье «Об одной ритмической фигуре»

рос еще больше подчеркивает интонационную неустойчивость данного рисунка и как бы требует своего разрешения. Это и делает нарисованный рисунок путем обратного чередования рук, а заодно и акцентов в исполнении той же ритмоформулы (в третий раз).

В народных песнях количество «повторенных вопросов» может возрасти в зависимости от продолжительности мелодических построений. В этом случае данный метр будет удобнее рассматривать как единый бахр, имеющий в конце ритмической синтагмы повторенную либо симметричную с предыдущей завершающую стопу — например в песне «Үч телли дурна» («Журавушка») завершающая ритмическая стопа, имеющая симметричный рисунок и, следовательно, противоположные штрихи, создает ритмоинтонационное равновесие:

Пример 9

Үч телли дурна (moderato)

Среди одностопных бахров имеются две интонационно схожие ритмоформулы рисунка (№3  и №3а ) по сути это один и тот же бахр, записанный по-разному. В таком случае напрашивается вопрос, нужны ли обе эти ритмоформулы? Этот бахр, записанный в трехдольном метре и образующий одну большую стопу (3) , чаще встречается в протяжной песне либо в лирическом танце. Более подвижный рисунок двудольного бахра (№3а ) служит в качестве «посредствующего» при модуляциях в тех жанрах народной музыки, где медленные протяжные эпизоды чередуются с быстрыми и моторными. В отличие от единственной трехдольной ритмостопы (3) , в основу дан

ритма (№3а) положена двувариантность акцента¹, способствующая его превращению в бахр №3. Дувариантность акцента — это особенность, характерная преимущественно для симметричных стоп. Наличие акцентов в подобных фигурах не воспринимается как синкопа, а скорее на ненормативное деление ритмоформульных единиц.

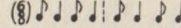
Аналогично данному случаю можно привести из фонетики азербайджанского языка, где от смены акцента меняется смысл слова (алма — яблоко, алма — не отнимай²).

Таким образом, в соответствии со структурой мелодии исполнитель на ударном инструменте при помощи акцентов выделяет необходимые ему доли ритмостопы, оживляя игру ритмоформулы, придавая ей красочность.

Чем же объясняется присутствие двух акцентных групп, как бы двух эмфатических акцентов в каждом из названных нами симметричных рисунков.

Ритмостопы второго и четвертого бахров состоят из нескольких ритмических мотивов: акцентной доли и двух ямбических ячеек.

Ритмостопы бахра №8 исключительно состоят

из ямбических ячеек (8) 

В первом случае ямбические обороты одинаковы по долготе,

а в ритмостопе трехдольной структуры ($\frac{6}{8}$) «второй из них (ям-

¹ В работе Н. Ф. Тифтикиди «Система ритма и темпа домбровой музыки западного Казахстана» также затрагивается аналогичная особенность ритмических фигур, которую автор называет «полисемантикой» ритмических рисунков (48.5).

² Ударение, падающее на начало слова, не ставит под сомнение мысль, высказанную в фонетическом строе азербайджанского языка. Ударение в азербайджанском языке действительно приходится на конец слова. В данном случае мы имеем дело с повелительной формой глагола, которая интонационно не может подходить к тексту музыки. Кроме того, подобных слов в азербайджанском языке немного.

бических оборотов) является точным ритмическим увеличением первого» (2.91). В ямбических ячейках краткие ритмические доли выполняют функции, как бы ритмического предмета, усиливающего значение и «выталкивающего» «ритмической волной» следующие за ними более продолжительные доли стопы.

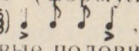
В двудольных стопах благодаря такой трехакцентности, положенной в их основу, чередование ритмических рисунков двудольной и трехдольной структуры приводит к стиранию граней и созданию двухосновности пропорций длительностей.

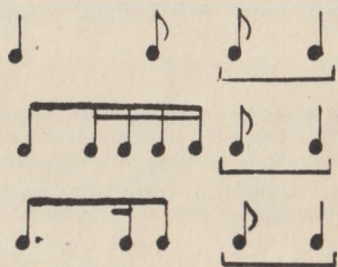
Не случайно, что при записях народной музыки иногда титуль-

ный метр имеет обозначение: $\frac{6}{8}$ ($\frac{3}{4}$) и наоборот: $\frac{3}{4}$ ($\frac{6}{8}$). Еще

чаще, свыкшись с данной особенностью бахра, ставят один метр, наиболее подходящий к записываемой мелодии. При этом группируют такты, исходя из акцентных особенностей ритмостопы.

Несмотря на отсутствие двух ямбических ячеек в других симметричных и асимметричных бахрах, за исключением трехдольной формулы № 9 ритмические рисунки двудольного и трехдольного строения, соответственно, имеют одинаковые формульные особенности. В то же время и двудольные, и трехдольные ритмические рисунки имеют в основе двувариантность акцента. Одновременное сочетание двудольных и трехдольных рисунков в гемиольных пропорциях или их чередование придает произведениям игровой, танцевальный характер. Такая игра ритмов характерна для ренгов и народных танцев.




Интонационное родство рисунков тернарной пропорции вытекает из общности их формульных особенностей. Иногда симметрия нарушается за счет дробления первой или второй половины ритмостопы в зависимости от ритмического рисунка мелодии. Однако наличие одного из акцентов в рисунке (формульного или ритмического), напоминая об исходной стопе (8) , создает ощущение мнимой симметрии. Так, например, первые половины ритмостоп бахров № 1, 2, 2а, 3 ритмически варьированы за счет дробления 2-х и 3-х восьмых, тогда как вторые половины ритмоформул — ямбические обороты — остались нетронутыми:



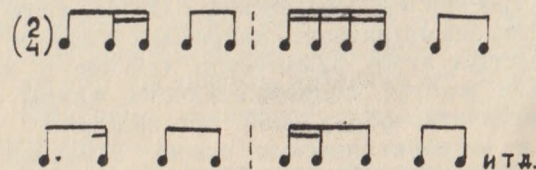
В бахрах № 6, 7 симметрия нарушена за счет дробления второй половины формулы. В связи с этим в ней отсутствует относительно сильная доля и формальный акцент. Об этом свидетельствуют и штрихи нагары, расставленные над ритмоформулой, где удар встречается лишь в начале бахра.



Первые половины стоп бахров № 6, 7, соответственно, напоминают ритм бахров № 1 и 2, во вторых же частях произошло дробление долей на более мелкие единицы. Наличие единственного формульного акцента в стопе и объясняется тем, что вся вторая часть ритмоформулы (начиная с конца первой половины ритмостопы) состоит из мелких равнодольных единиц.

Если в ритмостопе трехдольного строения исходным был симметричный рисунок , то в бинарных таким основным бахром является . Этот ритмический рисунок, как уже известно, напоминает таф'иле аруза фА и лА тун .

Интересно отметить, что бахры аруза так же как и музыкальные бахры, подразделяясь на два типа ритмоформул — двудольные и трехдольные — являются вариантами этих основных двух ритмостоп. Поэтому ритмические особенности обеих групп ритмоформул — двудольных и трехдольных — являются общими. Так, например, исполняющий музыкальный бахр произведения нагарист, имитируя мелодию пьесы, может сыграть в одном произведении несколько двудольных ритмоформул:



Как видим, в двудольных ритмах в основном, варьируется первая половина ритмостопы. Часто, желая подчеркнуть эту особенность, исполнитель акцентирует последние две восьмые рисунка, что приводит впоследствии к смещению начала стопы. Бахр № 11 возник в результате такого смещения.



Появление же в двудольных ритмоформулах симметричных стоп, пожалуй, объясняется общей особенностью ритмики народной музыки — двувариантностью акцентов ритмоформул (однако в исполнительской практике использование двувариантности акцента в двудольных ритмах встречается сравнительно реже, чем в трехдольных).

Такое ритмоинтонационное родство метров в оstinатно-формульных произведениях открывает необъятные возможности для метрических модуляций — сопоставлений.

Завершая раздел о влиянии метрики аруза на музыкальную ритмику жанров народно-профессионального творчества устной традиции, а также и на метроритм песен и танцев, можно сделать следующие выводы.

В качестве текстовой основы мугама чаще других участвуют газели, написанные в некоторых разновидностях арузных бахров Рамьял, Хазадж, Разадж. Эти бахры, образованные четырехкратным повторением четырехсложной стопы, благодаря оstinатному ритмическому рисунку, естественнее других соединяются с монодией мугама. Метроритмические особенности этих трех бахров, входящих в группу под названием «Муджталиба», повлияли на ритмику речитативных построений мугама.

Стопы, образующие эти бахры, являются основными таф'иле аруза. Путем изменения основных стоп, образуются 124 производных таф'иле. Благодаря некоторым производным стопам (в начале или в конце бахров), ритмика определенных арузных метров также оказалась оstinатной.

Влияние бахров аруза не ограничивается формированием речитативных построений мугама и теснифа. Особенности метрики аруза — оstinатность, симметричность акцентов (в начале и в конце стопы) и, как следствие этого, замкнутость таф'иле — перешли в основу музыкальных жанров, сопровождающих жанры азербайджанской музыки с оstinатно-формульной организацией.

Перешла в метроритмическую основу народной музыки и двудольность арузных таф'иле, выраженная рисунками как бинарной

(2) ♩ ♩ так и тернарной (3) ♩ ♩ ♩ пропорций. Если в метрике аруза эти формулы не имели установившегося этоса, то в ритмической основе жанров народной и ашыгской музыки они приобрели определенный характер. Благодаря маршевому характеру ритмический

рисунок ♩ ♩ оказался музыкальным бахром некоторых инструментальных мелодий зерби-мугамов, ренгов, хороводного танца «Яллы», воинственной пляски «Джанги». В разных ритмических вариантах и в различных темпах формула ♩ ♩ ♩ явилась метроритмической основой лирических песен, задорных танцев, некоторых ашыгских напевов.

Наконец, квантитативный метр аруза сумел повлиять и на жанры народной поэзии, а через них — и на ритмоинтонации различных народных речитативных песен: игр, обрядовых песен-танцев, траурных причитаний и т. д.

ГЛАВА II

РИТМИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ МОНОДИИ МУГАМА

ФОРМИРОВАНИЕ РИТМОИНТОНАЦИОННОЙ ТКАНИ МУГАМНОЙ МОНОДИИ. МУГАМНЫЕ МИКРОТЕМЫ И ВАРИАНТНЫЙ МЕТОД ИХ РАЗВИТИЯ

Интонационная сфера азербайджанских мугамов отличается большим разнообразием характеров, многогранностью образов. В мугамах отражены думы, чаяния народа, его скорбь, надежды, вся его жизнь.

В азербайджанском мугаме немало «мажорных нот». Иногда витиеватые построения мугама, украшенные затейливым орнаментом, напоминают роскошные архитектурные сооружения восточных зодчих. Вместе с тем мугамы проникнуты интонациями стоны. В этом сказалось трудное, временами трагическое прошлое многострадального азербайджанского народа.

Каждый мугам, безусловно, имеет свой неповторимый характер, который он приобретает благодаря индивидуальности ладовой и ритмоинтонационной структуры.

Вместе с тем развитие монодии мугамов протекает по общим законам. Например, сравним начальные построения мугамов «Чаргах» и «Шур» (см. пр. 10а, б):

Чаргях (senza misura)

Шур

Примеры 10 а, б

Основу ритмоинтонационного развития в том и в другом случае составляет вариантный повтор начальной тематической ячейки. Однако характер и выразительный эффект этих построений в силу ладовой и ритмоинтонационной индивидуальности каждого мугама оказывается различным. В начальной тематической ячейке мугама «Чаргях» коренится героический образный характер, а мугама «Шур» — более спокойный, размеренный.

Индивидуальное своеобразие мугама прежде всего заложено в небольшой тематической ячейке — микротеме.

Микротема — ладоритмическая ячейка, изложенная в начале каждой целостной структуры мугама. В результате неоднократного вариантного преобразования микротемы из нее вырастает наименьшее замкнутое построение мугама — гюше.

Вариантные преобразования микротемы происходят на основе монотонности с сохранением наименьшей, неделимой ритмической единицы. Наличие наименьшей измеряющей единицы свойственно квантитативной системе, в которой более крупные длительности складываются из этой наименьшей. Приведу некоторые аналогии.

Основная счетная единица времени в древнегреческой поэзии называлась «хронос протос», а также «мора». Единицы измерения существовали в древней поэзии и у других народов. Так, например, в индийской поэзии счетная единица называлась «матра», в узбекской — «накр», в казахской — «улес».

«Эти наименьшие единицы, — пишет Н. Ф. Тифтикиди, — в основе звукоизвлечения макамов, кюйев, [...] служат строительным материалом простых и сложных ритмов» (48. 12).

Точно такая же ритмическая особенность стихосложения аруз, в котором счетная единица времени называется «гыса хеджа», перешла в основу ритмической организации азербайджанского мугама. Поэтому наименьшую единицу вокальной партии (то есть наименьшую «слогоноту»), мы решили назвать также **гыса хеджа**.

Узор построений мугама складывается из наименьшей ритмической единицы, постоянно пульсирующей в партии струнно-щипкового народного музыкального инструмента тар. В исполнительской практике каждый щипок плектра принято называть «мизрабом». В партии тара — основного музыкального инструмента, исполняющего мугам, один толчок равномерной ритмической пульсации мизраба за мизрабом приобретает значение наименьшей ритмической длительности. Поэтому вышеуказанную пульсирующую наименьшую единицу ритмической длительности в монодии мугама мы также назовем **мизрабом**. Мизраб не только единица измерения ритма инструментальной партии. Он проникает и в вокальные распевы и образует ритмический узор мугамных зенгюле, связывающих и завершающих речитативные построения.

Таким образом, в мелодизированной декламации (то есть в вокальной партии) сочетаются два типа наименьших ритмических единиц: **гыса хеджа** (в речитативах) и **мизраб** (в распевах).

Каждая начальная микротема имеет индивидуальный, своеобразный мелодико-ритмический рисунок, являющийся как бы визитной карточкой мугама (см. пр. 11). Иначе все мугамы были бы похожи друг на друга. Индивидуализированы и варианты преобразования микротемы. Но, несмотря на эту индивидуализированность, начальные микротемы разделов, поскольку они все же принадлежат единому жанру мугама, имеют в структурном отношении общие моменты. Попробуем выявить эти общие черты.

Микротемы мугама чаще всего состоят из двух ячеек. В первой ячейке заложен основной тематизм, который находит свое отражение в последующих вариантных преобразованиях микротемы. Вторая ячейка представляет собой каденцию на той опорной ступени, которая в каждом конкретном случае приобретает значение временной тоники раздела. Первые ячейки микротем в большинстве своем бывают восходящими. Они связывают основной звук предшествующего раздела (либо гюше) с тоникой следующего. Соединение происходит как с помощью гаммообразных фигур, так и скачками (см. пр. 11, первую ячейку).

Вторые же ячейки представляют собой характерные для мугама ритмоинтонационные фигуры, которые приобретают на протяжении раздела значение своеобразного лейтритма (см. пр. 11, вторую ячейку).

11

Пример 11

Поскольку в мугамах количество разделов велико, то каждый раздел имеет свои микротемы: одну начальную, характеризующую данный раздел, и ряд второстепенных, являющихся тематическим зерном небольших замкнутых построений گوشе.

Разделы мугама связаны принципом ладовой зависимости. Опорная ступень каждого нового раздела, от которой «ответвляются» микротемы и их последующие «интонационные побеги», находится выше опорной ступени предыдущего. И чем больше отдалается опорная ступень от тоники мугама, тем больше при этом расширяется звуковой диапазон микротемы. Одновременно в микротеме появляются все более мелкие ритмические единицы.

Расширение звукового диапазона в пределах небольшой фразы, естественно, способствует все большему дроблению ритма в микротеме на основе мономерности. Группировка из наименьших единиц ритма в микротеме влечет за собой в последующих ритмоинтонационных фигурах переход к виртуозной импровизации, необходимый для кульминации мугама.

12

Ирак

Пример 12

Даже в тех случаях, когда начальная микротема раздела состоит из небольшого скачка в ее последующих преобразованиях (в нисходящем гаммообразном движении) появляются мелкие ритмические единицы.

В развитии микротем большую роль играют ритмические рисунки, состоящие из сочетаний трехдольных и четырехдольных группировок. Эти группировки подразумевают внутреннее членение группировок фигур, где зачастую теряется даже условная градация ритмической дольностью и четырехдольностью (так как единицы, из которых они складываются, имеют одинаковую продолжительность, из которых они той же ячейке (микротеме) всегда можно выделить исходную ритмоинтонацию, и завершающую (или, по Асафьеву, и толчок, и уначала построения, а вторая определяет собой материал для Каденционные ритмоинтонации представляют собой различные форшлагги, состоящие из одного, трех, четырех звуковых единиц (см. пр. 186), опевающих опорную ступень лада, а также ямбические мотивы (см. пр. 12) и хоренческие обороты — «лал бармаг»¹.

Именно подобные ритмические мотивы при вариантных повторах превращаются в трехдольные и четырехдольные группы. Так, например, ямбический рисунок каденции мугама «Шур», прозвучавший впервые в начальной микротеме, затем при вариантном преобразовании приобретает традиционный вид трехдольной группы; варианты преобразования этой группы, нанизывающиеся одно на другое, образуют изысканную мелодическую вязь мугамной монодии:

13

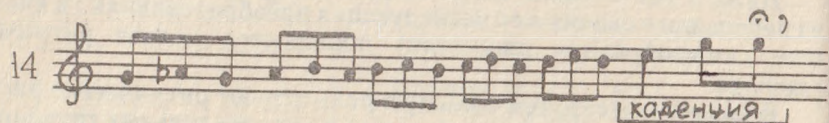
Шур

Пример 13

¹Исполнительский прием, аналогичный форшлаггу.

Четырехдольные же ритмоинтонации более призывного, энергичного характера положены в основу каденции мугама «Чаргях» (см. пр. 3).

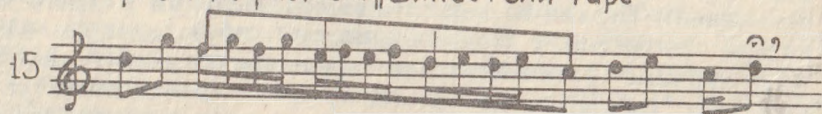
Однако в самом принципе развития монодии существуют общие формы ритмоинтонационного движения, не связанные с каденцией конкретного мугама. Нередко восходящее спиралеобразное движение, связывающее начальные построения мугама с кульминационными, развертывается более медленно и значительно, секвенциями из трехдольных ячеек. Каждое звено восходящей секвенции в этом случае увеличивает напряжение и доводит развитие монодии до кульминации мугама:



Пример 14

Иногда нисходящие, гаммообразные отрезки мелодии снабжаются орнаментальными украшениями типа мелизмов. Эти украшения мелизматического характера состоят из четырехдольных групп:

Отрывок из раздела «Шикестейи Фарс»



Пример 15

Рассмотрим типы вариантного преобразования микротемы.

Мы предлагаем следующую ритмическую классификацию типов вариантного преобразования. 1. Темброинтонационное изменение в вариантных преобразованиях микротемы с сохранением наименьшей единицы. 2. Секвентное перемещение ритмоинтонаций. 3. Вариантное изменение ритмоинтонаций в секвенциях. 4. Вариантный повтор микротемы с масштабным сокращением.

ТЕМБРОИНТОНАЦИОННОЕ ИЗМЕНЕНИЕ
В ВАРИАНТНЫХ ПРЕОБРАЗОВАНИЯХ МИКРОТЕМЫ
С СОХРАНЕНИЕМ НАИМЕНЬШЕЙ ЕДИНИЦЫ

Исходя из неоднократных вариантных преобразований микротемы при повторах, структура целостных монодийных построений основывается на взаимном сцеплении ритмоинтонационных фигур (см. пр. 12). При этом во всех фигурах, независимо от количества ритмических долей, величина наименьшей единицы остается неизменной.

Тем не менее в монодии мугама имеются чисто мелизматические украшения, которые в нотной записи могут дать еще меньшие единицы, чем наименьшая доля (см. пр. 15). Эти мелизматические украшения, без которых немислима сама монодия мугама, не имеют ритмического характера. Орнаментальные украшения, как способ расцветивания мугамной монодии, имеют темброинтонационную природу.

Расширение микротемы, расцветивание ее монодии мелизматическими украшениями в последующих построениях несколько затрудняет восприятие самой системы мономерности. Тем не менее наличие пульсирующей наименьшей единицы, из которой складываются все варианты построения микровариантной формы, ее устойчивость, все же позволяет ощущать процесс сохранения наименьшей единицы — мизраба:

Гюше «Джудай» из мугама «Шур».



Пример 16

Всякий повтор в мугаме, да и народной музыке вообще, является вариантным. Даже в кажущихся порой точных повторах вариантность достигается с помощью динамических, тембровых оттенков, агогики, так как в мугаме, основанном на импровизационном развитии, не может быть точно повторенных фраз. Поэтому в утверждении самой микротемы существенную роль играет вариантность повтора.

Обычно вариантность повтора составляет первую фазу развития, после тематически значимый элемент (тема) подвергается различным изменениям с помощью других типов вариантного преобразования.

Вариантный повтор представляет собой расширение микротемы путем повторения ее второй половины (ритмомячейки). Эта ритмическая ячейка повторяется либо секвентно, как это происходит в начальной гамме мугама «Чаргах» (см. пр. 17а), либо свободно варьирует подобно вариантному повтору начальной микротемы мугама «Раст» (см. пр. 17а), либо свободно варьирует подобно вариантному повтору начальной микротемы мугама «Раст» (см. пр. 17б):

Чаргах

17 а

17 б

Раст

примеры 17 а, б

Кроме того, при вариантных повторах происходит ряд мелодических изменений микротемы, дополняющих и обогащающих мелодику мугама. Перечислим эти мелодические изменения микротемы:

1. Украшение микротемы орнаментальным расцвечиванием при повторном проведении (см. пр. 18а). 2. Расширение микротемы ритмомячейками-приставками (см. пр. 18б). 3. Утверждение опорных ступеней каденционных форшлагами, содержащими ритмоинтонационные обороты данного мугама (см. пр. 18б). Все эти три дополнительные разновидности участвуют в вариантных повторах микротемы параллельно с основными.

Забул

18 а

пример 18 а, б

микротема ритмо-яч. прист. II Вар. повтор.

Раздел «Хусейни» из мугама «Раст»

18 б

СЕКВЕНТНОЕ ПЕРЕМЕЩЕНИЕ РИТМОИНТОНАЦИЙ

Сохранение ритмического рисунка в ладотональных секвенциях играет большую роль в развитии монодийных построений. Таких типов секвенций, не допускающих в основном вариатности, имеется два: а) секвенции однородных ритмоинтонационных ячеек, либо небольших фраз; б) восходящие и нисходящие мелодические секвенции, предшествующие каденциям, а также секвенции, модулирующие в другие разделы мугама.

Секвенции из однородных ритмоинтонационных ячеек резко отличаются от остальных типов вариантного развития относительно четкой ритмической организацией, монолитностью всего построения. В них нет остановок, цезур. Единый остигатный ритмический рисунок как бы выковывает все построение. В примере 20 в качестве ритмоинтонационной ячейки, из которой складывается все построение, служит характерный для каденции мугама «Раст» хорейский мотив. Отличие этого мотива от «четырёхгранного» пунктирного в тактовой музыке состоит в способности превращаться при варианном преобразовании как в трехдольные (см. пр. 19а), так и четырехдольные группировки (см. пр. 19б). Эта особенность также происходит из вариантного преобразования ритмомячейки на основе мономерности, с сохранением наименьшей единицы — мизраба. Она напоминает аналогичные особенности арузных стоп, которые в зависимости от стихотворного метра приобретают ритмические рисунки, имеющие

в основе соотношение 1:2 (2 $\frac{1}{2}$ фаилатун), или соотношении 1:3 (фаилатун $\frac{1}{3}$ профоршин)

Ирак.

19^a

пред. кад. постр.

каденция

Хисар

19^b

микротема

пример 19а, б

Остинатность хореической ритмоячейки в однородных ритмоинтонационных секвенциях ведет к росту напряжения в монодии. Именно поэтому данное построение используется сазандарами при утверждении опорной ступени кульминационного раздела мугама «Раст» — «Ирак».

Построения, имеющие в своей основе секвенции из однородных ячеек, выходят за рамки обычной, повествовательной монодии. Подобные гюше, благодаря остинатности ритмоячеек, оказываются **ритмоостинатными**. Ритмоостинатные гюше имеют в дестяхе определенное драматургическое значение. Формульность ритмической основы таких субразделов (гюше) резко выделяется на фоне импровизационных построений:

«Раст» раздел Ирака

20

20^a

пример 20

Восходящие и нисходящие секвенции — связки имеют две разновидности: а) секвентно развивающиеся ритмоинтонационные ячейки, б) срединные восходящие и нисходящие мелодические секвенции.

Ритмоинтонацию секвентно развивающихся предкаденционных построений преимущественно составляют трехдольные группировки. Наличие хореического или ямбического рисунка в самой каденции заранее располагает к превращению его в трехдольные группировки, как это наблюдается в конце секвентно развивающегося гюше из однородных ритмоинтонационных фигур в кульминационном разделе мугама «Раст» (см. пр. 20).

Мугамы, монодия которых излагается преимущественно четырехдольными группировками, в начале предкаденционных построений имеют секвентные фигуры с четным количеством мизрабов.

Однако даже в этом случае непосредственно перед каденцией появляются трехдольные группировки. Так, например, завершающее

гюше тонического раздела мугама «Чаргях» начинается с витиеватым по мелодии секвентных фигур с четным количеством мизрабов, которые к концу построения группируются по три ритмические единицы.

Серединные восходящие и нисходящие мелодические секвенции функционально немногим отличаются от предкаденционных, в результате мелодических изменений завершаясь каденцией в новом разделе.

Фигуры с одинаковыми рисунками в подобных секвенциях играют роль посредствующей ритмоинтонации для мелодических модуляций мугама. Обратимся вновь к примеру. В связующем секвентном эпизоде мугама «Шур», ведущем из украшенного затейливым орнаментом раздела «Шикестейи-Фарс» в ритмический мугам «Симаи-Шамс», ритмоинтонация по существу является единственным в монодии (мугама) организующим началом как во времени, так и функционально. В ладотональных секвенциях меняется интервальный состав звуков каждого звена. Неизменными остаются лишь ритмические рисунки звеньев секвенций, играющие роль посредствующей ритмоинтонации между двумя разделами мугама:

пример 21



ВАРИАНТНОЕ ИЗМЕНЕНИЕ РИТМОИНТОНАЦИЙ В СЕКВЕНЦИЯХ

В вариантных секвенциях развитие микротемы достигает своего апогея. Благодаря интенсивному развитию микротемы наименьшей ритмической единицы — мизраб, сохраняющаяся на основе монотонности, постоянно ощущается слухом, что еще более усиливает напряженный характер музыки (см. пр. 12). Каждое звено вариантной секвенции — это самостоятельное построение, изобилующее мелизматическими украшениями и подчас состоящее из цепочек секвенций уровня ритмоинтонационных ячеек. Поэтому вариантные секвенции преимущественно используются в кульминации мугама или завершающих эпизодах других его разделов.

Вариантно-секвентное развитие представляет собой секвентное повторение микротемы при ее одновременном варьировании. Секвенциям этого типа обычно предшествует небольшая ритмоинтонационная (гаммообразная, либо скачкообразная) фигура, связывающая начало каждого звена с тоникой.

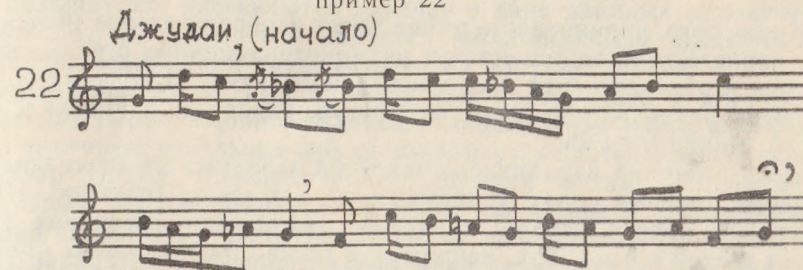
В гюше «Джудаи» из мугама «Шур» первое построение состоит из начальной восходящей гаммообразной фигуры и нескольких звеньев нисходящих секвенций на основе каденционной ритмоинтонации мугама.

Внутри первого построения таким образом создается и целая цепочка секвенций из однородных ритмоинтонационных ячеек (см. пр. 16).

Второе построение является восходящей ладотональной секвенцией по отношению к первому. Расширение второго построения происходит за счет увеличения размера гаммообразной фигуры с добавлением еще одного звена восходящей секвенции. Продолжительность следующих построений также зависит от восходящего или нисходящего типа секвенций.

Секвенции же, имеющие в начале каждого звена скачкообразные фигуры, представляют собой ритмические вариации этой начальной фигуры внутри каждого звена. Примером для подобных секвенций может послужить начало того же гюше «Джудаи»:

пример 22



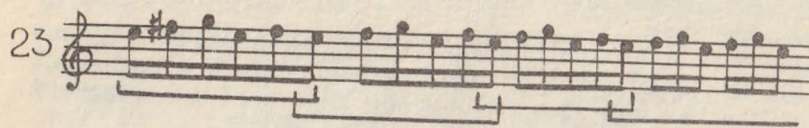
Скачок в начальной ячейке первого звена здесь излагается отдельно, в виде тезиса (хореического рисунка), из которого с помощью многократного вариантного повторения вырастает целое построение.

В вариантных секвенциях, как правило, происходит масштабное увеличение последующих звеньев. Так, например, в кульминационном разделе мугама «Раст» (в «Ираке») каждое звено подобных секвенций состоит из сплошных мелких единиц. Расширение новых звеньев секвенции происходит за счет введения в середину этих построений гаммообразной фигуры. Диапазон этой фигуры определяет размеры звеньев вариантной секвенции. Происходит же эта гаммообразная фигура от самой микротемы, являясь ее завершающим звеном. Затем при вариантных повторениях микротемы гаммообразная фигура попадает в середину построений, стимулируя развитие каждого звена секвенции (см. пр. 12).

В примере 12 завершающие фигуры секвентных построений служат в качестве тем для еще одной цепочки **нисходящих секвенций**. Единство ритмоинтонационного стиля нисходящих секвенций в предшествующей восходящей связывает их в одно неделимое построение, которое завершается предкаденционным оборотом и, наконец, каденцией.

Вариантный повтор микротемы с масштабным сокращением является приемом, противоположным по отношению ко всем предыдущим, для которых более характерно расширение ритмоинтонационных фигур. Применяется этот тип после кульминационного раздела, в

в моментах спада и располагает в дестгяхе к нисходящему движению. Микротема заключительного гюше мугама «Раст» при каждом повторном проведении сокращается на единицу. При этом повторенные звуки сокращаются методом наложения (последний звук предыдущей фигуры и первый звук последующей совпадают). В этом случае слабая доля первой ритмоинтонационной фигуры сливается с сильной долей второго, а эмфатический акцент, подчеркивающий начало группировки, переносится на вторую единицу:



пример 23

Кроме того, вариантность ритма имеет изобразительное значение. Для данного типа не существует ритмоинтонационных ограничений, чем они и отличаются от всех предыдущих. Гюше, основывающееся на смене различных ритмических фигур, участвует в утверждении общей тоники мугама.

Последний тип вариантного развития используется сазандарами в художественных целях. В таких гюше, как «Бали кебутер»¹, «Пер перестук»², «Зенги шотор»³, сазандари изображают различные движения зверей и птиц. Так, например, в гюше «Бали кебутер» имитируется взмах крыльев голубя, в «Зенги шотор» — движение каравана: медленная походка верблюдов под звуки колокольчиков на их шее. Демонстрируя индивидуальное мастерство владения музыкальным инструментом, исполнитель заметно разнообразит мугам, контрастно противопоставляя импровизационным построениям ритмически более организованные гюше.

Рассмотрев типы вариантного преобразования микротемы, можно прийти к следующим выводам. Различные формы проявления вариантного метода составляют основу мелодико-ритмического развития всех азербайджанских мугамов. Отличительная же черта мугамов состоит в индивидуальности ритмоинтонаций и в своеобразии ладоинтонаций. Однако в ритмоинтонациях мугамов есть много и общих черт, и это обстоятельство играет значительную роль в мелодических модуляциях. Зачастую в мугамном дестгяхе концентрируются различные по ладоинтонационному происхождению разделы, в соединении которых между собой существенную роль играет ритмический рисунок микротемы.

Индивидуальность ритмических рисунков микротем, а также их развитие путем вариантного преобразования составляет основу формообразования гюше, из которых складываются разделы мугама.

¹ Бали кебутер в переводе с фарсидского языка — крылья голубя.

² Пер перестук — крылья ласточки.

³ Зенги шотор — верблюжий колокольчик.

В данной главе анализируется ритмическое соотношение речитативов и распевов в мелодизированной декламации, дается классификация типов, освещается значение в ритмоинтонационном развитии мугама. Прежде всего исследуем особенности вокального интонирования мугама. Без этого, как нам кажется, нельзя рассматривать соотношение речитативов и распевов в мелодизированной декламации.



Вокальный вид, безусловно, является основным видом интонирования мугамной мелодии, т. к. украшением мугама является поэтическое слово, которым диктуется характер вокальной импровизации. Интонация стонов и восклицаний одно-или двусложные в подавляющем большинстве распеваются ханенде в виде длинных мелодических узоров; их применение является эмоциональным выводом из словесного содержания предшествующих им речитативов.

Исполнение же мугама на народном инструменте в дестгяхах не выходит за рамки сопровождения¹. Сопровождая певца, сазандар часто имитирует вокальные фразы, стараясь передать характер человеческого голоса. Певец-ханенде, распевая мугам, с помощью виртуозных зенгюле старается достичь той четкости артикуляции, которая свойственна инструментальному исполнению. Поэтому метод вариантного преобразования микротемы составляет также и основу развития распевов.

Тем не менее сближение вокального и инструментального типов интонирования не может перейти известных границ, поскольку эти два типа интонирования не могут быть тождественными. Отсюда вытекает, что они имеют специфические особенности. Каковы же отличительные черты вокальной партии?

В предыдущей главе мы отмечали значение ритмических рисунков, состоящих из трехдольных и четырехдольных группировок, в развитии построений мугама. Движение же четырехдольными ритмическими фигурами для вокальных партий мало характерно. Даже в нисходящем гаммообразном движении мелизматические украшения не излагаются четырехдольными группировками, как это было характерно для инструментального интонирования. Мелизматические украшения, имеющие индивидуальную темброинтонационную природу, в вокальной партии приобретают иной характер и тип интонирования².

¹ Самостоятельное инструментальное исполнение мугамов появилось сравнительно недавно.

встречающиеся в инструментальной партии, в вокальном изложении превращаются в обороты  или 

Зенгюле — вокальный тип восточной мелизматике, — украшая распевы, преимущественно состоит из трехдольных ритмоинтонаций. Иногда отдельные трехдольные ритмоинтонации, соединившись меж-

ду собой, образуют ямбические или хорейские мотивы (♩ ♩ ♩ - ♩ ♩ ♩). Образованию подобных фигур способствует ритмика возгласов, составляющих словесную основу распевов.

Несколько иначе исполняются певцами пассажи и гаммообразные фигуры. В таких мугамах, как «Баяты-Шираз», «Хумаюн», начальные микротемы которых состоят из неделимых фигур¹, вокальная партия начинается с восходящего глissандо, связывающего крайние звуки микротемы:



пример 24

Не все типы вариантного преобразования микротемы, рассмотренные нами в предыдущей главе, приемлемы для вокального интонирования. Например, вариантный повтор микротемы с масштабным сокращением, изобразительная вариантность ритма характерны только для инструментального исполнительства.

Как отмечалось ранее, речитативный тип изложения вокальной партии возникает при декламации газели, имеющей выдержанный ритмический рисунок. Соблюдение слогового ритма придает речитативам мугама повествовательный характер.

Речитативы в мугамах имеют следующие типы: а) речитативы на одном звуке (с небольшими отклонениями); б) мелодизированные речитативы; в) формульно-ритмизованные речитативы.

Все речитативы имеют ограниченный мелодический диапазон. Распевы представляют собой мелодизации речитативов. Они связывают, завершают поступления речитативов. Иногда сами распевы образуют распевные построения. Поэтому в мугамах существуют два типа распевов: основные (распространенные) и эпизодические (кратковременные).

¹ То есть, эти фигуры не членятся на трехдольные и четырехдольные.

Основные распевы являются построениями вступительных и заключительных гюше мугамного раздела. К числу же эпизодических распевов относятся: а) связующие; б) предкаденционные; в) каденционные распевы.

Остановимся на каждом из названных нами типов речитатива и распева, проследив их ритмику в той последовательности, в которой они сменяют друг друга в дестяхе. В своем анализе мы рассмотрим ритмические соотношения речитативов и распевов самого древнего и широко распространенного мугама «Раст», попутно сделав обобщения, касающиеся и остальных азербайджанских мугамов.

Тонический раздел мугама начинается с традиционного инструментального вступления, после чего происходит вокальное утверждение тоники — **распев-вступление**. Распев-вступление и предшествующее ему инструментальное утверждение тонического раздела «Раст» основывается на одной и той же микротеме¹. В этом эпизоде мугама образуется мономерная форма ритмической организации, с сохранением наименьшей единицы — мизраба. Мизрабы в каждом новом вариантном преобразовании микротемы расцвечиваются богатой орнаментацией.

Однако инструментальное вступление по сравнению с вокальными распевами, является более активным и получает уже в начале дестяха довольно интенсивное развитие. Причиной этому развитию служит предшествующее инструментальное вступление ко всему циклу — «бердашт»², непосредственным продолжением которого является данный (инструментальный) эпизод³.

В распеве-вступлении мономерная форма ритмической организации, а также орнаментальное расцвечивание монодии еще не получают столь активного развития. Степень темброинтонационного изменения наименьших ритмических единиц, а также количество пульсирующих мизрабов в построениях мугама с мономерной организацией ритма определяют степень развития вокальной партии. Ханенде использует эти явления, различные по принципам организации, как способ развития, распределяя постепенное дробление ритма на весь дестях.

Сама форма мономерной ритмической организации, а также принцип орнаментального расцвечивания фигур составляет основу первого типа из данной нами классификации методов вариантного преобразования микротемы (сохранение наименьшей единицы в вариантных преобразованиях микротемы и ее темброинтонационное изменение).

В качестве словесной основы распевов-вступлений служат тради-

¹ Иногда распев-вступление может быть продолжением инструментального утверждения тоники.

² О бердаште см. главу — Ритмика контрастирующих гюше мугамного раздела.

³ Продолжительность инструментального или вокального вступления определяется исполнителем. Иногда затянутость одного из вступлений способствует частичному или даже полному сокращению другого.

ционные возгласы (аман, джан, яр и т. д.), так как декламация газели начинается с однозвучных речитативов, исполняемых после утверждения тоники в партии певца. Применение возгласов в качестве текста для распевов получило широкое распространение во всех частях мугама. Распев возгласов имеет в основе те же законы, что и распевы арузных стоп — таф'иле. Возгласы по структуре представляют собой арузные рукны — легкий (джан, яр, дад) и тяжелый (аман, джаным, ярим) сабабы. В возгласах начало джузов совпадает с эмфатическими акцентами слов, так как в легком сабабе распевается гласный, в тяжелом — второй гласный звуки. Распев возгласов носит более свободный характер, так как они являются дополнением к основному словесному тексту.

После утверждения опорной ступени распевом-вступлением начинается повествовательная по характеру декламация газели в виде **речитативов** на одном звуке. Этот тип речитатива представляет собой декламацию газели на тонике (или ином опорном звуке) с небольшими звуковысотными отклонениями (иногда на одну-две ступени выше или ниже тоники) при сохранении в основном ритмического рисунка газели. В речитативах на одном звуке музыкальный ритм ввиду отсутствия мелодического развития выступает на первый план:

25

пример 25

Во время исполнения речитативов на одном звуке, когда вводится поэтическое слово, на монодию мугама накладывается структура бахра, которая отпечатывается на ней, принося эмфатические акценты и выделяя отдельные смысловые моменты слова.

Речитативы на одном звуке, характерные в основном для начальных разделов, могут появляться наряду с распевом-вступлением и в средних разделах дестяха для утверждения новой опорной ступени.

Построения речитативов в мелодизированной декламации мугамной монодии соединяются **распевами-связками**.

В примере 26, взятом из тонического раздела мугама «Раст», основу распевов-связок составляют секвенции из однородных ритмических мотивов, способствующие утверждению тоники. В данном случае мы имеем дело с развернутыми распевами-связками, где в качестве словесного текста также исполняются возгласы:

26

пример 26

Размер распева-связки, а также мелодический диапазон определяют построения речитативов, которые он соединяет. Мелодизированные речитативы, о которых мы скоро расскажем, имеют более длительные распевы, в то время как отдельные построения речитативов на одном звуке связываются между собой сравнительно небольшими тоническими распевами.

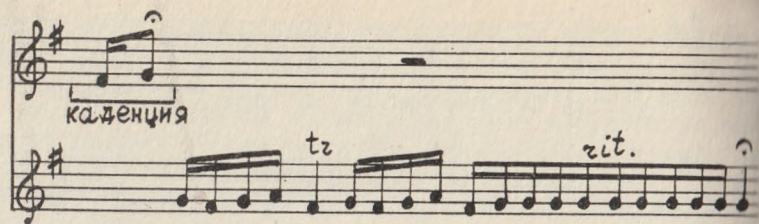
Некоторые распевы, завершающие речитативные построения, также оказываются связующими, поскольку их словесную основу составляют первые строки двустий газелей.

Известно, что в форме газели все завершающие строки рифмуются с первым двустийем. Окончание же первых строк последующих двустий являются свободными. Имеющееся в музыкальном ритме чередование устоев и неустоев в конце синтаксических построений соединяется с распевами-связками в одно целое вокальное построение.

Завершаются замкнутые вокальные построения **предкаденционными и каденционными** распевами. В отличие от аналогичных инструментальных построений, предкаденционные распевы не имеют в основе трехдольной ритмоинтонации. В них распеваются также возгласы. Поэтому в музыкальном ритме предкаденционных распевов появляются ямбические и хорейские мотивы:

27

Canto



пример 27

Каденционный распев является непосредственным продолжением предкаденционного. Каденционный распев в отличие от аналогичных инструментальных фрагментов не продолжителен. Зато предкаденционные распевы заметно превышают размеры инструментальных предкаденционных фрагментов. Такая противоположность функционально близких вокальных и инструментальных участков формы связана с драматургией дестгяха. Певец, как основной участник дестгяха, расширяет предкаденционный распев произвольными остановками на определенных ступенях и тем самым создает временное равновесие с предшествующими разделами. Инструментальная имитация подобных фрагментов, как правило, оказывается более сжатой. Зато в каденции сазандар продолжает после ханенде закреплять опорную ступень раздела характерными ритмоинтонационными мотивами мугама (см. пр. 27).

Значение ритмоинтонации в завершающих разделах особенно велико. Именно благодаря каденционным ритмоинтонациям, их родству с интонациями начала достигается тематическое окаймление раздела.

Только в частях, завершающих основной раздел мугама, могут появиться распевы-заклЮчения. В тоническом разделе распевы-заклЮчения бывают настолько развернутыми, что зачастую приобретают размеры гюше.

Распевы-заклЮчения, резюмирующие ритмоинтонационное и мелодическое развитие мугамного раздела по существу представляют собой наиболее широкий и развернутый вид предкаденционных и каденционных распевов вместе взятых. Однако распевы-заклЮчения в отличие от названных вспомогательных распевов не являются непосредственным продолжением какого-либо речитативного построения, а образуют постлюдию всего раздела. Поэтому распевы-заклЮчения обладают более широким мелодическим диапазоном. Этот диапазон расширяется в результате различного рода вариантных преобразований микротемы. Так, например, распев-заклЮчение тонического раздела «Раст» начинается с вариантных секвенций, которые переходят затем в нисходящие секвенции, вычлененные из завершающей ячейки предыдущих звеньев (секвенций). Завершается же распев утверждением опорной ступени при посредстве характерных для мугама ритмоинтонационных мотивов, то есть каденционного распева:



пример 28

Голос в распевах-заклЮчениях напоминает виртуозный инструмент, воспроизводящий сложнейшие варианты преобразования ритмоинтонационных фигур. В этом отношении распев-заклЮчение превосходит даже распев-вступление, который утверждает опорную ступень путем вариантного преобразования микротемы, кружась вокруг тонического звука.

В тоническом разделе мугама «Раст» имеется гюше¹, основу которого составляют **формульно-ритмизованные речитативы**.

В подобных речитативах ритмоформульные акценты монодии совпадают с началом арузных таф'иле, имеющих в метрической основе газели. Словесно-фонетические границы поэтического текста не всегда совпадают с музыкальными:



пример 29

¹См. формульно ритмизованное гюше в главе «Ритмика контрастирующих гюше мугамного раздела».

Тип мелодизированного речитатива используется в средних и кульминационных разделах дестгяха. Иногда однозвучные речитативы получают свое дальнейшее развитие именно в мелодизированных речитативах. И если в ритмоформульных речитативах лишь изредка встречаются небольшие распевы, то в речитативах мелодизированных изобилие распевов разрушает мелодико-текстовое построения. Текст в мелодизированных речитативах в состоянии формировать ритмику небольших отрезков между распевами-связками, чаще на уровне джузов. Да и в этих отрезках соотношения долгих и коротких слоговот (гыса хеджа) лишь относительноны (1:2). Эмфатические акценты в мелодизированных речитативах преимущественно падают на начало слов, после чего начинается продолжительный распев (см. пр. 2).

Структура распевов мугама представляет собой развитие характерных ритмоинтонаций с помощью вариантного преобразования микротемы.

В рамках мелодизированной декламации мугама существуют самостоятельные речитативные и распевные разделы. Речитативы и распевы также сочетаются в пределах одного раздела.

Именно расположение этих речитативов и распевов стимулирует развитие мугама. Речитативы на одном звуке, а также формульно-ритмизованные речитативы, допускающие незначительные распевы, со временем переходят в мелодизированные речитативы, сопровождающиеся расцвечиванием монодийных построений при посредстве мелизматических узоров.

В средних и кульминационных разделах мугама распевы настолько сливаются с мелодизированными речитативами, что порой бывает трудно отделить их друг от друга.

Развитие мугама со временем интегрирует в себе и чисто распевные фрагменты. Это объясняется постепенным сокращением данных разделов во времени, с целью более частого чередования их с оstinатно-формульными частями дестгяха.

Распевы, все чаще и чаще вклинивающиеся в речитативы, способствуют развитию монодии с помощью вариантного преобразования микротемы.

Мономерная форма ритмической организации с сохранением наименьшей единицы длительности, а также мелизматические украшения постепенно переходят в основу даже речитативных построений. В результате речитативные построения растворяются в распевах.

Постепенное преобладание распевов над речитативами внутри построений мугама является важнейшим принципом в достижении его кульминации, а также и в создании жанра в целом.

ГЛАВА III

РИТМИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ ЧАСТЕЙ ДЕСТГЯХА

Дестгях — создаваемая исполнителем завершенная форма вокально-инструментального мугама, которая состоит из множества частей. Части дестгяха — импровизационные разделы мугама, а также инструментальные (ренги) и вокально-инструментальные (тессифы) пьесы с оstinатно-формульной организацией ритма, чередующиеся в дестгяхе, имеют один масштабный уровень. Но они не равны по значимости. Пьесы с оstinатно-формульной организацией ритма связывают между собой основные разделы мугама.

Специфика азербайджанского мугама, также как иранского дестгяха, арабского и турецкого макама, заключается в преобладании импровизационного типа развития. Импровизация (в отличие от значения этого понятия в европейской музыке) на ладоинтонационной основе мугама представляет собой последовательное преобразование тематического зерна, с сохранением характерных каденционных ритмоинтонаций. Как отмечает академик К. Караев, «творческая фантазия исполнителей (мугама — Э. Б.) покоится на крепком фундаменте ладовых норм и исполнение мугамов вовсе не представляет собой, как полагают некоторые музыковеды, бесформенной и стихийно-импульсивной импровизационной речитации» (22. 42).

Какова же структура импровизационных разделов мугама, а также и дестгяха в целом?

Микротемы, составляющие тематическую основу разделов мугама, сперва импровизационно развиваются вокруг тонического звука, а затем находят свое конкретное выражение в вокально-инструментальной, либо инструментальной пьесе с оstinатно-формульной организацией ритма. Эта пьеса одновременно связывает предшествующий тонический раздел мугама с последующим. Затем, таким же образом, импровизация переносится на более высокие опорные звуки лада (чаще на кварту или квинту вверх от тоники) и каждое такое длительное пребывание в новой ритмоинтонационной сфере завершается пьесой, для которой в ударном сопровождении характерна оstinатно-формульная организация ритма.

После такой же импровизации в высокой тесситуре, которая приобретает значение кульминационного раздела, происходит спад и возвращение к тонике.

Общая структура дестгяха имеет следующую схему:

А
ДЕРАМЕД — инструментальное вступление дестгяха с **остинатно-формульной организацией ритма**

Б₁
 последующий раздел мугама (**импров.**).

Б
 Бердашт — небольшое импров. гюше вступление мугама.

А₂
РЕНГ инструм. связ. часть дестгяха с **ост. форм. орг. ритма**

МАЙЕ — тонический раздел мугама (**импров.**)

импровизационный кульминационный раздел мугама, прерываемый ренгами процесс спада и завершающая часть мугама.

ТЕСНИФ — вокально-инс. связ. часть дестгяха с **ост.**

Чередование метроритмически контрастных частей, связанных между собой общей тоникой и единой ладоинтонационной основой, резюмирует импровизационное развитие каждого раздела мугама. Оно составляет основу ритмической драматургии дестгяха.

Эта особенность, выраженная в ритме, распространяется не только на весь цикл — дестгях, но и действует внутри его разделов, составляющими их эпизодами, «гюше».

Между традиционными гюше иногда вставляются формульно-ритмизованные (вокально-инструментальные) и ритмоостинатные (инструментальные) субразделы. Помимо известной уже драматургической роли — сочетания контрастных частей — названные гюше имеют и другие функции: утверждают опорную ступень, завершают раздел и т. д.

Рассмотрим структуру мугамного раздела, имеющего следующую схему:

| | | |
|--|--------------------------------------|------------------------------|
| А | Б | А₁ |
| инструментальное утверждение опорной ступени | распев-вступление | речитативно - распевное гюше |
| фигурационно - вариантное гюше | Б₁ | |
| | формульно-ритмизованное гюше и т. д. | |

Принципиальное отличие ритмики ренгов и теснифов от формульно-ритмизованных мугамных гюше заключается в наличии ритмоформул в ударном сопровождении связующих частей дестгяха. Монодия мугама не имеет такой определенной ритмоформульной основы.

Однако в дестгяхе имеются части, в которых импровизация мугама сочетается с ритмоформулами ударного сопровождения, образуя полиметрию. Это жанр ритмического мугама, составляющий кульминацию дестгяхов «Шур» и «Чаргях». Метроритмически контрастные эпизоды, чередующиеся на протяжении всего дестгяха, в жанре ритмического мугама как бы сливаются воедино.

Специального внимания заслуживает роль словесного текста в вокальных частях дестгяха.

Цель данного раздела работы — рассмотреть ритмические особенности частей дестгяха: ритмическую организацию мугамного раздела, жанра ритмического мугама, а также дерамеда, теснифа и ренга.

РИТМИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ МУГАМНОГО РАЗДЕЛА

Принцип ритмической организации мугамного раздела состоит в таком же контрастном чередовании импровизационных и ритмически более организованных гюше, какое положено в основу дестгяха. Например, контрастное ритмическое чередование гюше тонического раздела мугама «Раст» имеет такую последовательность:

- а) бердашт — традиционное инструментальное вступление мугама (**импров. гюше**),
- б) распевное гюше-распев-вступление,
- в) вариантно-фигурационное инструментальное гюше,
- г) речитативно-распевное гюше,
- д) небольшое инструментальное построение (иногда традиционное **импров. гюше**).
- е) формульно-ритмизованное гюше,
- ж) речитативно-распевное гюше,
- з) распевное гюше — **распев-заклучение**.

Итак, гюше мугамного раздела бывают вокально-инструментальными и инструментальными. К числу инструментальных в первую очередь относятся традиционные гюше-бердашт (вступление) и «Нишиби-Фераз» (заклучительная фаза дестгяха). Помимо этих субразделов, обрамляющих мугам, существуют связующие вокальные построения и инструментальные интерлюдии, достигающие порою размеров гюше. Подобные гюше развиваются на основе вариантного преобразования микротемы.

По типу же ритмического изложения инструментальные гюше подразделяются на: а) **фигурационно-вариантные**, б) **ритмоостинатные**.

Вокально-инструментальные субразделы имеют следующие типы: а) **формульно-ритмизованные**, б) **речитативно-распевные**, в) **распевные**.

Нашей задачей в данной главе является изучение ритмических особенностей этих субразделов и определение их значения в развитии раздела.

В предыдущей главе мы рассмотрели типы речитативов и распевов, оставляющих основу вокальных гюше, их соотношение в мелодизированной декламации¹. В связи с исследованием ритмики инс-

¹ См. главу «Ритмические особенности речитативов и распевов в мелодизированной декламации мугама».

трументальных гюше рассмотрим общие характерные особенности инструментальной ритмики.

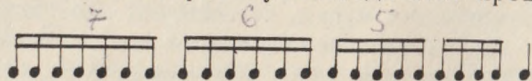
Сазандари, исполняя мугам на таре, кеманче, уде, сазе, зурне, балабане и т. д., обогащают его монодию теми выразительными средствами, тембровыми красками, которыми обладает данный народный музыкальный инструмент. Исполнение мугама на любом музыкальном инструменте¹ не должно считаться механическим переложением известной мугамной монодии для данного инструмента.

В исполнительской практике в сознании сазандара существует абсолютная рагированная, свободная от ассоциации с каким-либо музыкальным инструментом монодия мугама. Изучив каноны этого сложного, многожанрового циклического произведения, исполнитель находит свой индивидуальный путь воссоздания мугама.

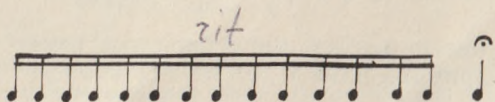
Наличие устной традиции исполнения в мугамах позволяет ханенде и особенно сазандарам, по-своему интерпретировать мугамную монодию, создавая при этом различные, порою значительно отличающиеся друг от друга варианты.

Главный музыкальный инструмент, применяющийся в исполнении дестгах — тар². Частота щипков плектром на таре определяет величину наименьшей ритмической единицы, о которой мы неоднократно упоминали в работе. Приблизительная величина «мизраба» Однако в мугаме, где темп и метр не проявляют себя в их главном, организующем значении, трудно сохранить временное постоянство данной наименьшей ритмической единицы.

Так, например, в каденционных моментах в партии тара происходит постепенное увеличение мизраба, которое доводится до щипка с ферматой непродолжительного резонирования звука путем встряхивания инструмента. Некоторые музыковеды этот процесс записывают так:



На самом же деле это обычное замедление перед ферматным звуком:



Такое замедление вызвано необходимостью создать ощущение продолжительности ферматного звука на струнно-щипковом инструменте. Без такого замедления на таре сама каденция окажется нелогичной.

¹ Включая даже фортепиано, скрипку, кларнет, гобой, которые уже вошли в обиход инструментального исполнительства мугама.

² Тар — струнно-щипковый инструмент, имеющий 11 струн, на которых играют плектром.

Большое значение в мугамном исполнительстве приобретает начальное и завершающее опевание опорной ступени монодийных построений. Об этой особенности, распространяющейся и на другие монодийные культуры, пишет В. С. Виноградов: «Своеобразный культ звука можно обнаружить и в живой музыке, например, в начальных тактах раги, макома и т. п., идущих, как правило, плавно, медленно, в импровизационном стиле» (12. 70.)

Различные репетиционные штрихи (тремоло, трели и т. д.) на начальном и каденционном звуках как бы приводят эти звуки в движение, вызывая их продолжительное резонирование (см. пр. 20).

Единичные звуки, составляющие тремоло, исполняемые двойными щипками, конечно, короче мизраба. Тем не менее мизраб и на сегодняшний день продолжает оставаться мерой ритма, ибо формирование самой структуры инструментальной монодии немислимо без него.

Тип инструмента, его характер вносят в мугам своеобразный инструментальный ритмический колорит, в чем мы могли убедиться, рассматривая выразительные возможности тара. Этот ритмический характер, имитируемый остальными участниками ансамбля, в том числе и ханенде, приобретает значение общей мугамной ритмики.

Наличие постоянно пульсирующего мизраба, его относительно устойчивая величина внутри построений позволяет отличать основную линию мугамной монодии — его стержень — от имеющихся в некоторых ритмоинтонационных фигурах мелизматических украшений:



пример 30

Инструментальная ритмика кеманчи¹, также как и народных духовых инструментов, вплотную приближается к ритмической манере

¹ Кеманча — смычковый инструмент, имеющий четыре струны.

пения мугама. Инструментальная ритмика кеманчи сочетает в себе непрерывную пульсацию наименьшей ритмической единицы штриком спиккато, который имитирует манеру игры на таре, а также провозможное растягивание опорных звуков в начале и в конце микровариантных построений, изобилующих извилистыми ходами, и глissандо, напоминающими пение ханенде. В начальном инструментальном утверждении микротемы в исполнении кеманчи наиболее ярко чувствуется «культ звука»:

пример 31

Участвуя в классическом трио, сазандар-кеманчист имитирует импровизацию тариста, а вместе с ним инструментальную ритмику тара. Таким образом, исполнительская манера кеманчи, в отличие от тара, не вносит в дестгях своего собственного ритмического колорита.

Теперь рассмотрим ритмические особенности инструментального гюше. Бердашт — импровизационное гюше, исполняющееся в начале дестгях (сразу после дерамеда), — состоит из двух построений: а) утверждения кульминационной ступени, б) процесса спада. Рассмотрим ритмические особенности начального построения бердашта из дестгяха «Шур» (см. пр. 32 до rit.). Этот бердашт представляет собой фигурационно-вариантный тип мугамного гюше.

Шур - Бердашт

32

Тар

Ке-манча

пример 32

Бердашт начинается с традиционного утверждения опорной ступени¹, посредством ряда вариантных преобразований начальной микротемы мугама. Начальная микротема, в данном случае, имеет рисунок основной ритмоинтонации мугама «Шур», которая после первого изложения подвергается масштабному сокращению. Затем нисходящие секвенции из однородных ритмоинтонационных мотивов, также имеющих рисунок микротемы, устремляются к IV ступени лада (т. е. звуку до). Затем гаммообразное движение, связывающее IV ступень с временной тоникой бердашта, также масштабно сокращается, а при вариантном повторе дробится до уровня мизраба и переходит в предкаденционное построение, завершаясь каденцией.

Теперь рассмотрим начало бердашта (утверждение кульминационной ступени) в дестгяхе «Раст» (см. пр. 20а), представляющее собой **тип ритмоостинатного гюше**.

В данном случае как микротема, так и ее развитие с помощью секвенций из однородных ритмоинтонационных ячеек ♩ , перенесены в бердашт из дальнейшего кульминационного раздела «Ирак» (см. пр. 20а).

После утверждения кульминационной ступени наступает процесс спада, который называется «Нишиби-Фераз». Внутри бердашта этот процесс весьма ограничен во времени. Так, например, в дестгяхе «Шур» он состоит из нисходящего гаммообразного движения (от опорной ступени бердашта к тонике мугама), предкаденционного и каденционного фрагментов. Но даже в этом небольшом отрезке ясно чувствуется стяжение некоторых звеньев ритмоинтонационных фигур, укрупнение ритмических длительностей (см. пр. 32, продолжение).

«Нишиби-Фераз»² в завершающей стадии дестгяха достигает размеров самостоятельного фигурационно-вариантного гюше. Процесс укрупнения ритмического рисунка в «Нишиби-Фераз» идет параллельно с процессом спада. Укрупнение ритмического рисунка происходит тремя способами, взаимодействующими в процессе спада. Это агогика, укрупнение ритма и, наконец, постепенное исчезновение мелизматических украшений.

Особое значение в укрупнении ритма приобретает агогика, что выражается в постепенном замедлении с приближением к заключительному ферматному звуку, без которого немислима ни одна каденция. О подобном каденционном замедлении мы рассказывали в связи с инструментальной ритмикой тара:

¹ Опорная ступень бердашта — это тонический звук в более высокой тесситуре (чаще-октавой выше.)

² «Нишиби-Фераз» в переводе с фарсидского языка — «сверху вниз» (64.56.) В некоторых дестгяхах завершающий эпизод может называться иначе. Например, в дестгяхе «Раст» данное гюше называется «Геран». Однако «Геран» структурно ничем не отличается от «Нишиби-Фераз».

33
Тар

Ке-манча

Шикестейи фарс

zit...

Баяты-Гаджар

33^a

пред.кадеционное построение

пример 33

В примере 33 показан гюше «Нишиби-Фераз», завершающий дестгях «Шур». Начальная ритмоинтонационная фигура подвергается орнаментированию с первого же проведения. После вариантного преобразования этой начальной микротемы построение завершается на опорной ступени раздела «Шикестейи-Фарс». Затем при посредстве новой ритмоинтонационной фигуры происходит отклонение из «Шикестейи-Фарс» в «Баяты-Гаджар». В этом построении уже нет орнаментального расцветивания, хотя в середине «Нишиби-Фераз» еще могут появляться мелизматические фигуры. Поэтому при повторном утверждении опорной ступени «Баяты-Гаджар» (ми-бемоль и нижняя кварта — си-бемоль), все же появляется незначительное мелизматическое украшение в начале второй фигуры. Следующее

построение, модулирующее в тонику мугама, является вариантно-секвентным продолжением предыдущего. Постепенное замедление и частичное укрупнение некоторых ритмоячеек происходит в двух последних предкаденционных и каденционных построениях.

Таким образом, ритм в заключительном «Нишиби-Феразе» имеет драматургическое значение, выражающееся в его постепенном укрупнении. Ритмоинтонация также является посредствующим фактором в модуляциях и отклонениях, которые осуществляются при посредстве нисходящих срединных мелодических секвенций.

Тем не менее в фигурационно-вариантных гюше, также как и в распевных субразделах, о которых пойдет речь впереди, ритм подчиняется мелодическому фактору. Однако внутри разделов мугама, как уже отмечалось, существуют гюше, в которых ритм, наоборот, определяет структуру мелодии. С одним из таких образцов — ритмоостинатным построением (внутри бердашта мугама «Раст») — мы уже ознакомились.

Теперь рассмотрим гюше, основу которой составляет изобразительная вариантносвязь ритма, на примере субраздела «Бали Кебутер» из мугама «Чаргях»¹. Появление различных ритмических рисунков, не имеющих ничего общего с ритмоинтонацией гюше, и малый объем мелодического диапазона приводят к довольно редкому для инструментального мугама явлению, при котором ритм получает самостоятельное значение. С помощью вариантно-ритмического преобразования микротемы (то есть мотива из трех звуков) создается сазандарами огромный раздел, изображающий определенное действие (в данном случае изображается голубь, машущий крыльями).

Структуры некоторых инструментальных гюше напоминают вокальные субразделы. Так, например, фигурационно-вариантные инструментальные гюше аналогичны вокально-распевным, ритмоостинатные — формульно-ритмизованным.

Рассмотрим теперь вокально-инструментальные гюше.

1. **Формульно-ритмизованные гюше** являются не обязательными частями разделов мугама, а вставными (внутри разделов) при исполнении наиболее развернутого его вида в том случае, когда «майе» (то есть тонический раздел) занимает большой отрезок времени и требует метроритмического контраста. Формульно-ритмизованные субразделы в этом случае несут внутри более крупного раздела важную драматургическую функцию, заменяя в какой-то мере остинатно-формульную связующую часть дестгяха (тесниф).

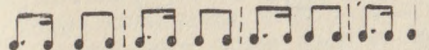
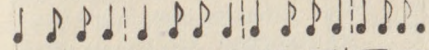
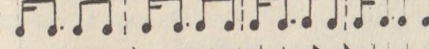
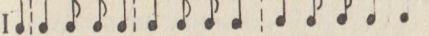
Каким же образом внутри импровизационного мугама могли образоваться подобные гюше?

Как нам кажется, остинатные ритмоформулы, составляющие основу подобных гюше, перешли в ее музыкальный ритм из поэтического метра газели — словесной основы субраздела. Закрепившись за гюше, определенный бахр стихосложения аруз определил ее музыкальную ритмику.

¹ См. главу «Формирование ритмоинтонационной ткани мугама».

При анализе структуры азербайджанских дестгяхов нам удалось найти шесть формульно-ритмизованных гюше: «Ушшак», «Гаджи Дервиши», «Молеви», «Сагир-Месневи», «Меси́хи», «Баяты-Аджам».

Текстовой основой этих гюше являются газели, написанные в бахрах:

Гамма II  (Ушшак, Меси́хи, Сагир-Месневи)
 Гамма VI  (Гаджи Дервиши)
 Бавадж II  (Баяты-Аджам)
 Бавадж VI  (Молеви).

При этом соотношение длительностей слоговот в формульно-ритмизованных гюше соответствует их продолжительности в поэтическом тексте. Тождество поэтического метра и музыкального ритма позволяет говорить о наличии мелодико-текстового ритма в формульно-ритмизованных гюше, что, в свою очередь, исключает появление свободных мугамных распевов. Таким образом, импровизация методом вариантного преобразования микротемы уступает место мелодико-текстовым построениям, имеющим остинатный ритмический рисунок. Тем не менее появление остинатных рисунков не следует понимать как наличие остинатно-ритмической организации. Только участие четкого ударного сопровождения — музыкального бахра — способно качественно изменить мелодию¹. В свободном, повествовательном же изложении формульно-ритмизованного гюше происходит лишь метрическое отклонение от пульсирующего мизраба в сторону наименьшей длительности речитативов — гыса хеджа (мизраб

$\text{♪} \approx 300$ гыса хеджа $\text{♪} \approx 200-250$

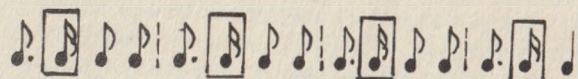
Говоря о наличии двух наименьших единиц, сочетающихся в мелодизированной декламации, нельзя не показать соотношение мизраба с гыса хеджа.

Уже отмечалось, что ритмическая единица тара-мизраб-проникает в ритмику смычковых, духовых инструментов и даже вокальных распевов. Пульсирующие мизрабы прослушиваются (либо подразумеваются) постоянно, являясь как бы мельчайшими клетками, из которых создается целый организм. Поэтому мы даже наметили приблизительную величину мизраба.

Гыса хеджа, безусловно, длиннее мизраба. Но соотносить их величину по времени, указать, насколько гыса хеджа больше мизра-


¹ Узеир Гаджибеков отмечает: «Участие ударного инструмента в сопровождении метризованных пьес обязательно. Импровизационные же произведения не имеют ударного сопровождения (67. 217).

ба, очень трудно, поскольку наименьшие слогоноты (гыса хеджа) в мелодико-текстовых построениях находятся на расстоянии друг от друга.



(Рамял II)

Кроме того, гыса хеджа в схемах арузных бахров всегда оказывается в меньшинстве. Так, например, в схеме Рамял II из пятнадцати слогов только четыре являются короткими¹.

Помимо этого существует временная разница между слоговыми единицами арузных бахров, имеющих в основе двукратность и трехкратность ритмических пропорций. Одна и та же стопа в различных стихотворных метрах может иметь рисунок как двудольный мэфА и лун так и трехдольный мэфА и лун 

Интересно отметить, что названные нами формульно-ритмизованные гюше в исполнительской практике бытуют и в обычном импровизационном виде.

Сходство мелодических линий этих гюше говорит о более позднем формировании формульно-ритмизованных субразделов на основе фигурационно-вариантных (либо распевных) гюше.

Именно поэтому распевы все же проникают в мелодико-текстовые фрагменты формульно-ритмизованных субразделов. Небольшие распевы вводятся в завершающие части вокальных построений, либо в цезуры, приходящиеся на моменты, отдаленные равными интервалами друг от друга внутри строк поэтического текста.

В результате формульно-ритмизованные гюше распадаются на два вида: 1) гюше, имеющие более четкую метроритмическую схему, заимствованную из стихотворного метра, 2) субразделы с небольшими распевными в цезурах и в конце вокальных построений.

В субразделах, имеющих более четкую метроритмическую схему («Ушшак», «Молеви», «Гаджи Дервиши»), ввиду закрепления за монодией газелей определенного бахра ритм выступает на первый план. Акценты в мелодико-текстовых построениях, как правило, приходятся на моменты, отстоящие друг от друга на равные отрезки, в связи с началом арузных стоп в метрической основе текста. Составные части стоп, также как и эмфаза слов поэтического текста, остаются безакцентными. Мелодико-текстовые построения гюше таким образом отождествляются с рисунком стихотворного бахра (см. пр. 4).

¹ Именно преобладание длинных слогов над короткими придает жанрам стихосложения аруз «чрезвычайную музыкальность» (43).

Субразделы, имеющие в конце и в цезурах небольшие распевы («Баяты-Аджам», «Меси́хи», «Сагир-Месневи»), способствуют появлению в вокальной партии повествовательно-песенного характера. В определенных местах композиции распевы способствуют мелодизации самих речитативов, орнаментальному расцветиванию некоторых слогонот.

Распевные гюше не имеют поэтического текста. Их текстовую основу составляют традиционные возгласы (аман, яр, джан и т. д.). Отсутствие словесного текста говорит об отсутствии речитативов, так как подобные гюше состоят из сплошных распевов. В этом отношении распевные гюше противоположны формульно-ритмизованному субразделу, состоящим почти из сплошных речитативов. Следовательно, в вокально-распевных гюше происходит отклонение в сторону пульсирующего мизраба.

Развитие построений распевого гюше происходит путем вариантного преобразования небольшого ритмоинтонационного отрезка (микротема), как это имеет место в инструментальном фигурационно-вариантном субразделе:



пример 34

Основную часть мелодизированной декламации составляют **речитативно-распевные гюше**.

В вокальных и инструментальных партиях подобных гюше мизраб сочетается с наименьшей речитативной ритмической длительностью — гыса хеджа (см. пр. 35). В вокальной партии это сочетание очевидно и потому не вызывает спора. В инструментальной же партии единицы гыса хеджа появляются в результате имитации сазандарми партии певца.

При наиболее внимательном анализе можно определить, что построения речитативно-распевных гюше имеют в основе те же принципы развития, что и распевные построения.

Однако ости́натный ритм речитативных построений здесь (то есть в речитативно-формульных гюше) как бы тормозит стремительное

волнообразное развитие распевов, образуя между ними более или менее продолжительные плоскости.

Это особенно заметно в средних и кульминационных разделах мугама, так как развитие дестгяха означает постепенный рост и в конце концов преобладание распевов над речитативами:

Рост распевов в мелодизированной декламации мугама происходит как путем масштабного варьирования построений, состоящих из распеваемого речитативного мотива, так и за счет увеличения количества распеваемых составных частей арузных стоп поэтического текста.

Однако изобилие распеваемых слогов, совпадающих с руками аруза, в кульминации значительно затрудняет восприятие слушателем поэтического текста. Поэтому многие ханенде в кульминационном разделе предпочитают выделять эмфатические акценты и распевать акцентированные слоги.

Таким образом, принцип ритмической организации мугамного раздела выражается в контрастном чередовании импровизационных и ритмоостинатных гюше, в комбинировании двух наименьших единиц измерения — гыса хеджа и мизраба, при сочетании речитативов и распевов.

ОСОБЕННОСТИ МЕТРОРИТМИКИ АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО ЗЕРБИ-МУГАМА

Жанр ритмического мугама в данной главе рассматривается прежде всего, как вершина развития ритмической драматургии дестгяха. Зерби-мугам¹, созданный гораздо позже других жанров, образующих дестгях, является результатом творческой фантазии ханенде.

¹ «Зерб» является синонимом слова «ритмический».

Ритмический мугам вводится в дестгях в тот момент, когда уже исчерпаны все средства развития и появление качественно нового музыкального материала становится необходимым.

Тем не менее жанр ритмического мугама вовсе не ограничивается пределами дестгяха. Скорее, наоборот, самостоятельных зерби-мугамов гораздо больше, чем тех, которые представляют собой кульминацию дестгяхов.

Таким образом, происходит разделение зерби-мугамов, на основе их функциональных особенностей, на две группы: на ритмические мугамы, составляющие кульминации дестгяхов, и на самостоятельные¹.

В самостоятельных ритмических мугамах сконцентрированы жанровые особенности многих поэтических и музыкальных образцов народного творчества устной традиции, которые находят свое выражение прежде всего в ритме. Это ритмоинтонации мугама в вокальной партии, остинатно-формульная организация музыкального бахра, ритмический рисунок словесного текста зерби-мугама и, наконец, ритмический узор инструментальной мелодии. Соединение этих ритмических особенностей в тип изложения, присущий ашыгской музыке, и породило синтетический жанр ритмического мугама.

Теперь рассмотрим особенности этого жанра.

Ритмический мугам в азербайджанском музыковедении получил определение «жанра со смешанным бахром»². «Смешанный бахр» следует рассматривать не только как сочетание различных по характеру пластов (ритмоформульных в инструментальном сопровождении и ритмоинтонационных вокальной партии), но и как сочетание жанров, контрастных по типу интонирования, но звучащих одновременно (мелодизированной декламации мугама в вокальной партии и инструментальной мелодии с остинатно-формульной организацией в сопровождении).

Так, например, ритмические мугамы «Мансурийе» (дестгях «Чаргях») и «Симаи-Шамс» (дестгях «Шур») образуются путем присоединения к кульминационному разделу мугама инструментальной пьесы с остинатно-формульной организацией ритма.

Остальные же ритмические мугамы — «Хейраты», «Карабах шикестеси», «Кесме-шикесте», «Овшары», «Мани», «Аразбары» — исполняющиеся самостоятельно, по форме интонирования почти не отличаются от них. Их поют в высоких тесситурах, где импровизационная вокальная партия³ также сочетается с остинатно-формульно инструментальной мелодией.

¹ В данной главе рассматриваются метроритмические особенности восьми наиболее распространенных зерби-мугамов: «Мани», «Аразбары», «Карабах шикестеси», «Кесме-шикесте», «Овшары», «Хейраты», «Мансурийе», «Симаи-Шамс».

² Определение М. С. Исмаилова (74. 3).

³ За исключением ритмического мугама «Аразбары», в которой метроритмическое тождество вокальной и инструментальной партий больше напоминает лирическую песню.

Сам факт исполнения ритмических мугамов в высоких тесситурах говорит о преимуществе распевов над речитативами. Тем не менее речитативы, в которых, как известно, декламируются тексты зерби-мугамов, являются метрической основой, определяющей продолжительность распевов и их место в форме. Распевы, как бы они не превалировали над речитативами, являются все же их украшением, дополнением. Полиметрия, образуемая между ударным сопровождением и ритмическим рисунком текста, создает сочетание различных жанровых черт. Рассмотрим особенности кульминационных и самостоятельных зерби-мугамов отдельно.

1. Тексты ритмических мугамов, исполняющихся внутри дестгахов — «Мансурийе» и «Симаи-Шамс», естественно, составляют газели¹. (Примыкает к ним и самостоятельный зерби-мугам «Хейраты», текстовой основой которого также является аруз).

Продолжительность вокальных разделов этих ритмических мугамов определяется многосложной арузной строкой, изобилующей распевами. Распевы, «инкрустируемые» в речитативы, дробят поэтическую строку на множество частиц, иногда до уровня джузов (или рукнов)².

В данном случае преобладание распевов над речитативами является следствием развития вокальной партии на протяжении всего дестгяха.

36

Голос
Тар
Кеманча
Инстр. сопр. У-ное сопр.

Maestoso

¹Словесной основой дестгахов всегда являются газели.
²Джуз или руки — составная часть арузной стопы.

Во время вокальной импровизации инструментальная мелодия, отождествляясь с ритмикой ударного сопровождения, дублирует музыкальный бахр. Ритмический унисон всего инструментального сопровождения в исполнительской практике бытует в двух видах — активного и пассивного дублирования нагариста сазандарами.

Активным дублированием музыкального бахра мы называем таковой ритмический унисон, в котором звуковысотная сторона имеет собственную мелодическую линию, остинатно повторяясь вместе с ритмоформулами ударного сопровождения (см. IV и V строки, пр 36):

пример 36

При пассивном же дублировании ритмический рисунок, тождественный с музыкальным бахром, застывает на одном звуке:

37

Карабах Шикестеси
ad libitum

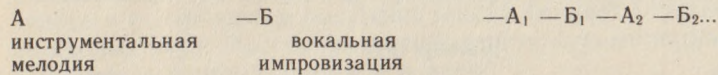
Allegro alla marcia

пример 37

В том и другом случаях оstinатное сопровождение способствует накоплению драматургического напряжения в мугаме и продвижению его формы.

Ритмические мугамы начинаются с инструментальной мелодии, которую затем прерывает вокальная импровизация на материале кульминационного раздела мугама.

Общий принцип структуры зерби-мугама покажем в следующей схеме:

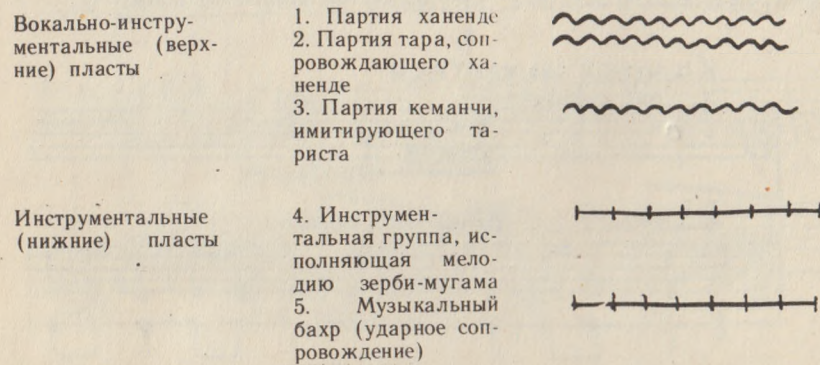


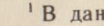
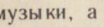
И весь он разворачивается на фоне ударного сопровождения с оstinатно-формульной организацией.

После небольшого вокального эпизода инструментальная мелодия продолжает свою линию, начатую еще до вступления ханенде. Так, единая мелодия сопровождения, сочетаясь с цельным мугамным разделом, чередуется с небольшими инструментальными и вокально-инструментальными эпизодами. Объединяет же эти эпизоды в сложный жанр ритмического мугама музыкальный бахр, определяемый ритмическим узором инструментальной мелодии и непрерывно пульсирующий на протяжении всего произведения. Отсюда и происходит жанровое определение ритмического мугама, которое мы ранее попытались сформулировать. В этом заключается его цельность и способность существовать самостоятельно.

Активное дублирование ударного узора приводит в движение оstinатную линию инструментального сопровождения. Таким образом, все пласты, образующие ритмический мугам, приобретают, помимо общей, и собственную линию развития.

Для наглядности представим эти пласты ритмического мугама.



¹ В данной схеме волнистая линия  означает исполнение неметризованной музыки, а горизонтальная, разграниченная вертикальными черточками  изображает тактовую или формульную. В кн. М. С. Исмаилова «Жанры азербайджанской народной музыки» схематически показано сочетание лишь крайних пластов.

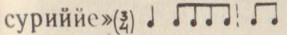
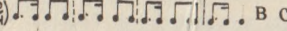
Активность каждого голоса верхних пластов прежде всего является следствием двойной имитации (певца таристом, тариста кеманчистом), типичной для исполнительских традиций классического трио сазандаров. Кроме того, средства выразительности каждого инструмента, либо голоса играют значительную роль в формировании ритмоинтонации¹.

В нижних же пластах, если музыкальный бахр мало отличается от ритмического рисунка инструментальной мелодии, то первый в связи с жанром приобретает самостоятельное значение².

Самостоятельность музыкального бахра, как уже отмечалось, вызывается необходимостью цементировать форму ритмического мугама, в котором параллельно с вокальной партией мелодия сопровождения как инструментальная составная часть дестгяха, достигает своего апогея. Завоевание кульминации в инструментальной партии проявляется прежде всего в маршевом волевым характере, которую она приобретает, развиваясь на протяжении всего дестгяха. А это означает и развитие музыкального бахра, получающего в кульминации кинетический заряд, необходимый для полного конструирования тематического образа.

Помимо музыкального бахра в формировании ритмической структуры зерби-мугамов значительную роль играет метрика аруза. Подбор газели к ритмическим мугамам кажется на первый взгляд сложным, поскольку бахр аруза так или иначе оказывает влияние на структуру и продолжительность построений вокальной партии. Однако и при этом случайные несоответствия сглаживаются распевками. Полиформульность стихотворного и музыкального бахров несет весьма важную драматургическую функцию.

Дело в том, что за ритмическими мугамами, тексты которых составляют газели, не закреплены определенные бахры аруза. Такая незапланированная полиформульность создает сочетание различных жанровых черт, вносимых каждый раз новыми ритмоинтонациями бахров. Например, музыкальный бахр песенного характера в «Ман-

сурийе» (♩)  может сочетаться с хорошо знакомым нам арузным бахром (♩)  в связи с текстом зерби-мугама.

Такая совмещенность жанровых черт, зависящих, в основном, от выбора исполнителем газели, придает мугаму множество оттенков. В данном случае ритмический бахр простотой, уравновешенностью рисунка на первый план выводит вокальную импровизацию, в которой

¹ См. главу «Ритмика контрастных гюше мугамного раздела».

² Говоря о наличии 5 пластов, мы имеем в виду современное исполнение ритмического мугама, где помимо классического трио сазандаров участвует и ансамбль народных инструментов.

извилистые, виртуозные распевы чередуются с «четырёхгранными» пунктирными ритмами джузов, придавая ей характер драматического монолога.

Противоположное сочетание слова и музыки мы наблюдаем в «Симаи Шамс»; здесь музыкальный бахр (♩ ♪ ♫ ♬) сочетается с ритмическим рисунком газели, основу которого составляют трехдольные отношения: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩

Такое соединение различных по характеру ритмоформул имеет место в самостоятельных ритмических мугамах «Мани» (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩), «Карабах шикестеси» (♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩), «Кесме-шикесте» (♩ ♩ ♩ ♩); словесный текст которых составляют произведения поэтических жанров баяты¹, шикесте². Словесные тексты зерби-мугамов этой группы отличаются от поэтических текстов ритмических мугамов, составляющих кульминации дестгахов, разнообразием поэтических жанров. Кроме трех названных зерби-мугамов, в «Овшары» исполняются тексты, написанные в жанре гошмы³, а в «Хейраты» — газели.

2. **Самостоятельные ритмические мугамы** содержат в себе характерные особенности ашыгской музыки. Можно утверждать, что зерби-мугамы — это исполнение мугама в традициях ашыгского творчества. И неслучайно Узеир Гаджибеков называет шикесте «Дестгяхами ашугской музыки» (67.219). Можно привести множество примеров, где одни и те же отрывки встречаются как в традиционных ашыгских напевах, так и в инструментальной мелодии зерби-мугамов. От большинства образцов ашыгского творчества перенята и сама манера чередования инструментальных и вокальных эпизодов, сопровождаемых ударным инструментом. Подыгрывая себе в вокально-инструментальных эпизодах (точнее, исполняя органнй пункт на тонике), ашыг также дублирует бахр ударного сопровождения. Взаимовлияние ашыгского творчества и искусства ханенде в зерби-мугамах проявляется настолько отчетливо, что этот жанр можно назвать синтетическим, производным в равной мере как от мугама, так и от традиционных ашыгских напевов.

Присущие ашыгской музыке типы изложения, а именно жанровый и ритмический контрапункт мелодий, а также наличие в отдельных

¹ Баяты — четверостишие, каждая строка которого состоит из семи слогов. Причем первые две строки даются лишь ради рифмы. Смысл баяты содержится в III и IV строке. Баяты широко применяется в народных песнях и ашыгских напевах.

² Шикесте — более скорбная и печальная по содержанию разновидность баяты.

³ Гошма — четверостишие, состоящие из 11 слогов; рифмуется таким образом:

| | | | | | | |
|----------|---|-----------|---|------------|---|---------|
| I строфа | а | II строфа | г | III строфа | д | и т. д. |
| | б | | г | | д | |
| | в | | г | | д | |
| | б | | б | | б | |

Гошма также относится к жанрам ашыгской поэзии (80. 65):

образцах песенного начала (например, в «Аразбары») получили полное отражение в жанре ритмического мугама. Инструментальная мелодия ритмического мугама «Мани» бытует и в ашыгской музыке под названием «Кюрди». В инструментальные мелодии ритмического мугама «Кесме-шикесте» и ашыгских напевах «Дильгем», «Янык Кереми» входят одни и те же ритмоинтонационные обороты и даже целые фрагменты.

38

Дильгем tzb tzb.

Кесме Шикесте

Янык Кереми

Янык Кереми

Кесме Шикесте

пример 38

Как отмечалось ранее, словесную основу самостоятельных зерби-мугамов в основном составляют жанры ашыгской и народной поэзии.

Наличие цезур, подразделяющих поэтическую строку на две, три и т. д. части (в зависимости от продолжительности и структуры синтаксических построений), отсутствие четкой ритмической схемы, происходящие в связи с этим замены ямбических оборотов хорейскими и наоборот, придают ашыгскому стиху непринужденность, простоту и изящество, свойственные народному творчеству.

В народной песне стих порой не имеет даже рифмы или одинакового количества слогов, а скорее строится на основе интонационных ударений, идущих от мелодии, к которой она относится. Эта особен-

ность народной поэзии проявляется в лирическом, песенном зерб-мугаме «Аразбары». Три строфы четверостишия, составляющие текст этого ритмического мугама, благодаря словесным вставкам имеют различное количество слогов в отдельных строках — от 9 до 13. Тем самым пересказ диалога влюбленных, напоминающий поэтический жанр «герайли»¹, только в первых трех синтаксических построениях третьей строфы оказывается восьмисложным. Расширение же мелодико-текстовых построений, которые приходится на конец каждой строфы стихотворного текста, происходит благодаря возгласам «а залым» («ах, безжалостная»).

Немаловажное значение в соединении мелодии и словесного текста имеет соответствие их начальных построений. Так, например, в ритмическом мугаме «Аразбары», имеющем структуру, подобную песенной, каждая строка первых двух строф начинается с традиционных вставок «дедим еј», «деди белэ» («я сказал», «она сказала»). Неодинаковое количество слогов в этих вставках и порождает неодинаковые по продолжительности поэтические строки. Для декламирования этих слов начальный мотив дробится (в зависимости от количества слогов в возгласе) на короткие ритмические доли. При этом дробятся II и III доли остинатных формул вокальной партии, в то время, как первая сильная ее доля остается неделимой.

Таким образом, ритмическая синтагма вокальной партии

при дроблении дублирует рисунок музыкального бахра и т. д. Дополнительный же возглас, приходящийся на конец стихотворной строфы, исполняется путем добавления к ритмосинтагме вокального построения еще одной ритмоформулы. Несмотря на четкое дробление начального мотива, музыкальный материал возгласа представляет собой распев, так как с его помощью выравнивается неодинаковое количество слогов в каждой строке:

Аразбары (Andantino)

пример 39

¹ Герайли — жанр ашыгской поэзии, представляет собой четверостишие, имеющее по 8 слогов в каждой строке.

В начале каждой синтагмы пропущена метрически сильная доля, которая зачастую заполняется сильным акцентом ударного сопровождения. Подобные «воображаемые акценты»¹ в начале каждой мелодической синтагмы как в вокальной партии, так и в инструментальном сопровождении имеют место и в другом трехдольном зерб-мугаме — «Мансурийе»².

Трехдольные ритмические мугамы «Аразбары» (♩ ♪ ♪ ♪) и «Мансурийе» (♩ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪) в отличие от остальных популярных шести двудольных зерб и-мугамов, имеют торжественно-величавый характер.

«Мансурийе» в связи с ладоинтонационными особенностями мугама «Чаргях» (разделом которого он является) приобретает еще и героический оттенок.

Заметную роль в формировании музыкального бахра зерб-мугамов сыграли метры аруза. Так, например, все шесть двудольных ритмических мугамов имеют в составе пунктирную ритмоформулу

♩ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ФА и ла тун пришедшую в народную музыку из стихосложения аруз:

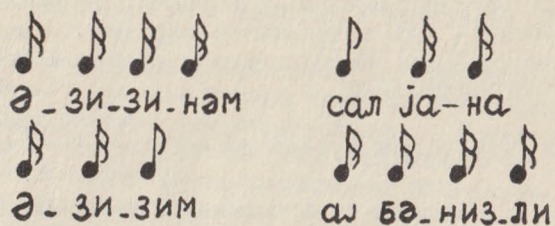
| | | | |
|--------------|-------------|---------------------|-------------|
| (Хейраты) | ♩ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | (Карабах шикестеси) | ♩ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ |
| (Симаи-Шамс) | ♩ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | (Кесме-шикесте) | ♩ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ |
| (Овшары) | ♩ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ | (Мани) | ♩ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ |

В «Кесме-шикесте», «Карабах шикестеси» и «Мани», где происходит дробление самой формулы

на музыкальный бахр оказывает влияние текст баяты, имеющий в основе четверостишие, семисложная строка которого чаще делится на 3+4 или 4+3:

¹ Термин введен И. В. Способиным. (44. 32).

² Воображаемые акценты имеются и в ритмических мугамах «Баяты Чобан», «Салами», бахры которых основываются на трехдольной группировке. Однако эти зерб-мугамы оставлены нами без внимания, так как полностью вышли из исполнительской практики.



Если в ритмическом мугаме «Аразбары» синтагма вокальной партии почти тождественна с музыкальным бахром, то в вышеупомянутых бахрах изобилие распевов (в вокальной партии) стирает грани ритмоинтонационного сходства двух пластов.

Нельзя также не учитывать влияние ритмического узора самой инструментальной мелодии на формирование бахра. Ведь вариантность музыкального бахра часто вытекает из стремления исполнителя на ударном инструменте имитировать мелодию, которой он аккомпанирует.

Однако контрастное сочетание мелодических и ритмических пластов в зерби-мугаме не исчерпывает всех его возможностей. В ритмических мугамах очень часто сочетаются контрастные эпизоды и даже соединяются в единое целое зерби-мугамы. Так, например, «Аразбары», имеющий характер лирической песни, исполняется вместе с зерби-мугамом «Мани» волевого, маршевого характера. Чередование контрастных эпизодов — песенных и танцевальных — перешло в жанр ритмического мугама из народной песни.

Само название «ритмический мугам» говорит о значении метроритма в создании этого синтетического жанра. Все жанровые особенности, перешедшие к нему от поэзии или музыки ашыгского и народного творчества, а также мугама, нашли свое отражение в различных фактурных пластах зерби-мугамов. Имеющиеся, таким образом, в основе ритмического мугама элементы полижанровости, заключающиеся в сочетании ритмического рисунка словесного текста с музыкальным бахром, монодии мугама с инструментальной мелодией зерби-мугама (внутри этой мелодии имеет место еще и сочетание ашыгских и мугамных ритмоинтонаций), а также в чередовании песенно-танцевальных и речитативно-распевных эпизодов, — все они в конечном итоге и создают полиметрию. Таким образом, особенности ритмического мугама заключаются в жанровом и метроритмическом контрапункте известных нам образцов поэтического и народно-музыкального творчества. Именно такая ритмоинтонационная и мелодическая многоплановость позволяет зерби-мугамам играть роль кульминаций дестгяхов, вводить в них свежую струю — народно-жанровые элементы, чеканный ритм.

Связующие и вступительные части дестгяха отличаются от импровизационных разделов мугама оstinатно-формульной организацией ритма. Оstinатно-формульные части дестгяха бывают инструментальными и вокально-инструментальными. Они не замыкаются внутри формы дестгяха, а являются самостоятельными вокальными и инструментальными пьесами. Такую же оstinатную формульную организацию имеют и жанры народной музыки, а также некоторые ашыгские напевы.

К числу инструментальных оstinатно-формульных пьес дестгяха относятся: дерамеды¹, ренги², а также инструментальные мелодии зерби-мугамов. Вокальным же жанром, имеющим в основе оstinатно-формульную организацию, является тесниф.

Оstinатно-формульные пьесы, чередующиеся с импровизационными разделами мугама, заметно оживляют и обогащают весь цикл.

Характер, заложенный в основе мугама, в оstinатно-формульных пьесах находит конкретное выражение. Так, например, воинственный характер мугама «Чаргях» (см. пр. 40), бодрое, жизнерадостное настроение, вызываемое мугамом «Раст» (см. пр. 42), отражаются в мелодиях вступительных и связующих частей этих дестгяхов.

Однако не только мугамы определяют характер оstinатно-формульных частей дестгяха. Инструментальные оstinатно-формульные части имеют жанровый характер в связи с выполняемыми ими функциями в развитии дестгяха. Развитие инструментальных частей в дестгяхе происходит в направлении от песенного характера к танцевальному, от танцевального к маршевому. По этой же причине теснифы в дестгяхах исполняются после начальных и средних разделов мугама.

Мелодии зерби-мугамов, исполняющихся в кульминационных разделах дестгяхов, имеют величественный, маршевый характер. Маршевый характер имеют и дерамеды — своеобразные увертюры дестгяхов, после которых начинается виртуозный бердашт, импровизационное вступление мугама на кульминационной ступени.

«Диринги» — ренги танцевального характера, занимающие промежуточное положение между песенными и маршевыми пьесами, исполняются после средних разделов мугама.

Структуры всех оstinатно-формульных частей дестгяха, независимо от типов вокального или инструментального интонирования,

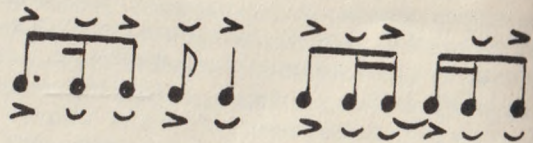
¹ Дерамед в переводе с фарсидского означает вступление, прелюдия. Если теснифы и ренги мугама основываются на интонации одного предшествующего раздела, то дерамед, исполняясь в самом начале дестгяха, предвещает весь процесс ладотонального и ритмоинтонационного развития.

² Ренг, по-азербайджански, краска. Это инструментальная пьеса, следуя за импровизационным разделом, как бы принимает его ладоинтонационную окраску.

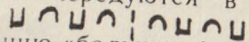
имеют общие черты. Достаточно отметить, что музыкальные бахры всех оstinатно-формульных частей дестгяха одни и те же. Все вступительные и связующие части дестгяха вокальны по своей природе и могут быть взаимозаменяемы. Так, например, к ренгам иногда сочиняется поэтический текст, после чего они используются в качестве теснифов, и наоборот, мелодии теснифов иногда исполняются в инструментальном виде и называются ренгами¹. Иногда ренг исполняется в начале дестгяха и приобретает значение дерамеда и т. д.

Огромное значение для возникновения тех или иных жанровых черт имеет музыкальный бахр произведения. В основе музыкального бахра, как уже говорилось, лежит оstinатно-формульная организация ритма. Непрерывно повторяющиеся в партии ударного инструмента ритмоформулы являются по сути отрезками музыкального времени от начала одной фигуры до начала другой. Эти ритмоформулы, благодаря внешнему сходству их размеров с тактовыми метрами, в нотной записи легко укладываются в тактовую сетку. Однако формульные акценты подобных фигур оказывают метрическим акцентам такта заметное «сопротивление»:

формульные акценты —
метрические акценты —



Ритм в оstinатно-формульных частях дестгяха, как мы уже видели, приобретает самостоятельное значение. Оstinатные ритмические фигуры в партии ударного инструмента, отделившись от инструментальной и вокальной мелодии, приобретают в этих жанрах значение гомофонного сопровождения. Этому способствуют различные штрихи на нагаре (удары открытой ладонью, щелчки и т. п.), создающие ощущение низких и высоких звуков. Эти штрихи в конце мелодических построений чередуются в обратном направлении



и способствуют образованию «больших формул». Поэтому музыкальные бахры (в оstinатно-формульных пьесах) состоят не только из одной, но и из соединения двух-трех ритмоформул (ритмоблоков).

Рассмотрев общие черты формульно-метризованных жанров, остановимся далее на особенностях каждого из них.

Ритмические особенности. Огромное значение в формировании инструментальных пьес музыкального бахра имеет тематическая основа произведения. Вступительные и связующие части дестгяха строятся на всех трех уровнях тематизма: микротемах, темах среднего уровня и макротеме.

Микротемы оstinатно-формульных частей дестгяха отличаются от аналогичных построений мугамного гюше. В мугамах микротема является основным ритмоинтонационным зерном, из которого путем вариантного преобразования вырастает целое гюше. В инструментальных же частях дестгяха возможности микротемы заметно ограничены благодаря четкой оstinатно-формульной организации ритма. Однако микротема даже здесь является основной тематической ячейкой.

Микротемы в оstinатно-формульных частях дестгяха имеют размеры, а иногда и рисунок ритмоформул ударного сопровождения. Темы среднего уровня — это цельные мелодические построения, завершающиеся полной или половинной каденцией. Именно благодаря подобным темам в ударном сопровождении возникают более продолжительные музыкальные построения, состоящие из ритмоблоков (см. пр. 42).

Макротема формируется на протяжении всего произведения, когда основной музыкальный материал, чередуясь с разными по характеру, складу и типу изложения эпизодами, образует замкнутую структуру. Макротема имеется в инструментальных мелодиях зербимугамов.

Дерамед, с которого берет свое начало дестгях, отражает в себе особенности мугама, его характер. В нем проявляется даже структура мугама, последовательность его частей. Торжественный характер музыки и непрерывно пульсирующие ритмоформулы ее ударного сопровождения как бы возвещают начало дестгяха, приглашая к его прослушиванию.

Маршевый характер дерамеду, как правило, придают оstinатные ритмоформулы ударного сопровождения. В большинстве случаев

основу дерамедов составляют двудольные бахры ♩ ♪ или какой-либо другой ритмический рисунок).

Дерамеды чаще всего начинаются со вступительных элементов, которые составляют ритмоинтонационную «визитную карточку» всего произведения. Начальное тематическое зерно — микротема, имеющая объем ритмоформулы, определяет ритмическую структуру музыкального бахра. Посредством многократного вариантного преобразования ритмического рисунка микротемы строится и ритмический узор всего начального построения.

Иногда рисунок микротемы является ритмическим вариантом формулы ударного сопровождения. Исполнитель на ударном инструменте в начале вступления может просто имитировать и усиливать ритмический рисунок микротемы, а затем в последующих формулах сохранять оstinатный «скелет» музыкального бахра.

Являясь ритмическим стержнем произведения, рисунок музыкального бахра оказывает существенное влияние на метроритмику

¹ Узеир Гаджибеков называет ренги «теснифами без слов» (67. 220).

¹ О микротеме см. 34

мелодических построений дерамеда. Количество же ритмоформул в музыкальном бахре зависит от продолжительности этих построений.

В результате такой взаимосвязанности мелодических построений с ударным сопровождением остигато-формульная организация ритма проникает и в партию сазандар, исполняющих дерамед. Ритмические построения инструментальной партии в этом случае оказываются вариантами ударного сопровождения.

Таковыми же ритмическими вариантами бахра являются и однородные ритмические рисунки, с помощью которых образуется в дерамеде еще одна тема, уже среднего уровня (см. пр. 12). Эта тема имеет своеобразный мелодический и ритмический облик, благодаря которому каждое ее проведение, после отклонений в сферу других опорных ступеней лада, воспринимается как реприза и возвращение к тонике. Поэтому в теме, где мелодия и ритм содержат в себе всю суть музыкального содержания, сохранение своеобразного ритмического рисунка имеет важное значение.

Почти одинаковые с дерамедами ритмические особенности имеют развернутые ренги и инструментальные мелодии зерби-мугамов. Все они носят маршевый характер. Однако ренги, в отличие от других вступительных и связующих частей дестгяха, имеют весьма широкий диапазон жанрового характера.

Ренги, в зависимости от уровня развития дестгяха, могут иметь песенный, танцевальный или маршевый характер. Независимо от размеров и от характера ренги всегда являются однотональными и относятся к предшествующему импровизационному разделу мугама. Отсутствие отклонений в сферу других опорных ступеней, что имело место в дерамеде, несколько изменяет форму изложения развернутых ренгов. Очень часто подобные ренги начинаются прямо с изложения темы. Ренги, функционально близкие с вокальным жанром теснифа, в большинстве случаев имеют более развернутые темы. Интересно отметить, что начальными построениями этих тем часто оказываются микротемы, составляющие ритмоинтонационную основу не только тематического построения, но и всего ренга:

пример 40

Ирак ренги

Благодаря отсутствию отклонений, исключается возможность появления еще одной темы, утверждающей своим остигатым ритмическим рисунком и своеобразной мелодией тонику ренга. Все тематические построения на протяжении ренга имеют в своей ритмической основе единый остигатым рисунок. Этот рисунок либо тождественен рисунку музыкального бахра, либо является его ритмическим вариантом.

Ритмика песенных по характеру ренгов характерна наличием остигатым ритмической схемы, напоминающей ритмику вокальных построений теснифов. Поэтому темы подобных ренгов оказываются более продолжительными, напоминая своими масштабами песенные синтагмы. Тем не менее остигатым-формульное сопровождение жанра все же оказывает свое влияние на формирование ритмики ренгов.

Поэтому мелодико-ритмические построения ренга, так же как и его тема, членятся на небольшие отрезки в размере ритмоформул.

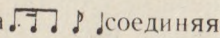
В качестве примера приведем «Шикестейи-Фарс ренги» из дестгяха «Раст», музыкальный бахр которого состоит из двух ритмоформул. Ритмический рисунок мелодических построений в начале ренга

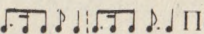
также является остигатым $\frac{6}{8}$ $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$. Данный ритмический рисунок не меняется до середины ренга. Затем происходит замена одного остигатым рисунка другим. В том и в другом случае границы ритмических фигур мелодических построений ренга точно совпадают с границами остигатым ритмоформул ударного сопровождения:

пример 41

Шикестейи-Фарс ренги.

Ренги танцевального характера, так называемые «диринге», как бы рождаются из ритмоформулы ударного сопровождения. Поэтому тематическую основу ренгов составляют микротемы, имеющие объем ритмоформулы. Приобретая в теме аллегretto танцевальный характер, оstinатные ритмоформулы, преимущественно трехдольного строения, своим рисунком создают ритмический узор всех мелодических построений.

В «Раст ренги» (запись С. Рустамова), хорошо известная ритмоформула  соединяясь попарно в ритмоблок, образует муш-

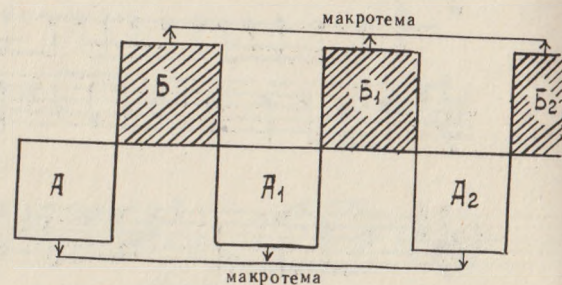
кальный бахр произведения . Поэтому в начале произведения микротема повторяется в унисон с ритмоформулой ударного сопровождения. В ренге имеются эпизоды, в которых нарушается двустопность музыкального бахра. Это происходит между мелодическими построениями, когда инструментальная партия вновь сливается с оstinатной ритмоформулой ударного сопровождения и отсюда берет свое начало следующее построение. Таким образом, каждое мелодическое построение как бы рождается от музыкального бахра.

Инструментальные мелодии зерби-мугамов строятся на темах среднего уровня.

Как отмечалось ранее, ритмический мугам образуется при чередовании построений мугама с эпизодами оstinатно-формульных пьес. При этом во время исполнения мугама оstinатно-формульное сопровождение продолжает свою линию. В целом инструментальные мелодии так же как и мугам, являются самостоятельными произведениями, которые можно исполнять отдельно. Соединение их в цельный жанр ритмического мугама способствует образованию двух макротем: первая соединяет все построения мугама, вторая — все эпизоды инструментальной мелодии зерби мугама. Покажем структуру двух макротем в виде схемы:

Построения мугама:

Эпизоды инструментальной мелодии:



Оstinатно-формульные эпизоды могут начинаться с отклонения в сферу другой опорной ступени (как было в дерамеде), либо просто с нового тематического материала.

Каждый новый эпизод инструментальной мелодии зерби-мугама следует после пения ханенде и завершается повторением как бы на новом уровне вокального раздела, вновь предоставляя слово певцу. В этом отношении все эпизоды мелодий зерби-мугамов, чередующиеся с импровизационными построениями и связывающие их друг с другом, напоминают ренги.

Музыкальный бахр зерби-мугамов состоит из хорошо уже знакомых нам ритмоформул, которые, соединяясь в ритмоблоки, образуют ритмический узор произведения. Величина темы в зерби-мугаме соответствует продолжительности музыкального бахра.

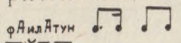
В ритмическом мугаме «Симаи Шамс», так же как и в других зерби-мугамах, структура темы среднего плана под воздействием бахра членится на небольшие фразы в объеме ритмоформулы ударного сопровождения. Начальная фраза, определяющая рисунок ритмоформулы, в большинстве случаев тождественна ей.

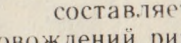
Темами инструментальных мелодий зерби-мугамов являются начальные построения:

пример 42

42

Симаи-Шамс (allegretto) alla marcia

Оstinатность, замкнутость ритмоформул, образование более крупных построений путем многократного повторения малых фигур — все это особенности метрики аруза, перешедшие в основу оstinатно-формульных частей дестгяха. Как было отмечено ранее, многие ритмоформулы этих жанров имеют ритмические рисунки, совпадающие с рисунками арузных стоп.  ф.АйяЛтун

Так рисунок стопы  составляет в большинстве случаев ритмоформулу ударных сопровождений ритмических мугамов, дерамедов и ренгов маршевого характера.

Тесниф. О влиянии словесного текста на формообразование теснифов мы говорили в предыдущем разделе работы, где отмечали определяющее значение влияния метрики аруза на ритмику теснифа.

Чаще всего теснифы отражают в себе характер мугама, его

ладоинтонационные особенности. Благодаря целостности художественных форм теснифы исполняются вне дестгяха. Однако эти жанры в корне своем крепко связаны с мугамами, на ладовой основе которых они сочинены. В каденциях в распевах теснифов воспроизводятся монодии мугамов: наконец, тексты классических теснифов, так же как и тексты мугама, составляют жанры стихосложения аруз.

Именно в силу общности черт в мугамах вокальные партии теснифов также состоят из речитативов и распевов. Рассмотрим далее речитативы и распевы теснифа в сравнении с аналогичными построениями мугама.

Остинатно-формульная организация сопровождения строго ограничивает распевы теснифа во времени; тем самым они существенно отличаются от свободных распевов мугама. Речитативные построения в теснифах приобретают ведущее значение. Вариантным изменениям при повторах подвергаются речитативы, а распевы лишь связывают и завершают их.

Речитативы в теснифах имеют два вида: а) мелодизированные, б) песенные.

Мелодизированными речитативы называются в тех случаях, когда ритмический рисунок словесного текста оказывается тождественным с музыкальным бахром теснифа. Мелодии подобных теснифов менее интересны по сравнению с теснифами, основу которых составляют песенные речитативы, так как ритмика вокальной партии определяется бахром газели. Такой тип речитативов, в котором мелодико-текстовое построение четко членится на небольшие фразы (на основе ритмоформулы ударного сопровождения), сводит участие распевов в теснифах до минимума.

Хочется вспомнить в этой связи ритмоформульные гюше мугама, где распевы в мелодизированной декламации уступали свое доминирующее положение речитативам¹. В данном же случае мы имеем дело с жанром, в котором пульсирующее ударное сопровождение ставит певца-ханенде в более четкие ритмические рамки.

Тем не менее и здесь цезуры слоговых групп, а также завершающие части двустий газели распеваются. В качестве примера могут служить «Раст теснифи» (№№ 5, 6 в записи Р. Зохранова) (20. 101-103).

пример 43

Раст теснифи (Moderato)

6 Нис Бат са-на эи шу сѣмпѣ Хи Зу лей-
ха о-ла бил- маз.

См. главу «Ритмика контрастирующих гюше мугамного раздела».

Определяющая черта песенного типа речитативов — это наличие выразительной мелодии, ритмическим стержнем которой не является ритмический рисунок газели. В качестве словесного текста для подобных теснифов служат как стихи, написанные в жанрах стихосложения аруз, так и образцы народной поэзии. Песенный тип речитативов в теснифе сочетается с изобилием распевов-связок, способствующих приведению в соответствие стихотворной метрики с музыкальной ритмикой.

Так, например, мелодия «Хиджаз теснифи» (№ 20 в записи Р. Зохранова) (20.131), сочинена поэтом и композитором Саят Нова, на слова поэта XVI века Мухаммеда Физули. Соединил вместе эти два совершеннейших образца народный артист СССР, профессор Бюль-Бюль. В этом теснифе распеваются каждая слогонота вокальных построений, разукрашиваясь орнаментальным узором. Мы еще вернемся к этому теснифу, когда рассмотрим распевы-связки, соединяющие мелодико-текстовые построения вокальной партии. Теперь же отметим, что основной причиной сходства метрики газели с ритмикой песни является близость рисунков их поэтического и музыкального бахров. Точнее, ритмоформула ударного сопровождения мелодии

является ритмическим вариантом рисунка арузного таф'иле. Причем вариантному изменению подверглась первая ячейка арузной стопы:

Хиджаз теснифи (moderato)

чан вер- ма та-му... еш- га ким ешг...
а- фэ- ти чан- дыр

пример 44

Обратимся еще к одному примеру, в котором текст теснифа представляет собой восьмисложное пятистишие. При этом третья строка имеет семь слогов. В «Раст теснифи» (№ 1 в записи Р. Зохранова) (20. 95) речитативные построения довольно велики по мелодическому диапазону (ум. 8), хотя ритмически находятся под влиянием словесного текста. Цезуры словесного текста теснифов приходятся на одни и те же слоги поэтической строки (IV и завершающие слоги), которые, распеваясь, разделяют каждую синтагму теснифа на две полусинтагмы. При этом в начале каждой полусинтагмы словесный текст, а вместе с ним и речитативы берут верх над распевами. Распевы, завершая построения, сглаживают все неровности текста.

Такое четкое разделение словесного текста более присуще поэтическим жанрам аруза, нежели жанрам стихосложения хеджа, в которых цезуры приходится на концы фонетических построений:

45 **Раст теснифи (Moderato)**

Еј мөһ.вә. тим мөһ.па - рә сән.

пример 45

Таким образом, вошедшие в текст теснифов жанры хеджа переняли одну из важных особенностей стихосложения аруз — периодичность цезур, симметричность синтаксических построений, придающую музыкальному жанру стройность.

Наличие семисложной строки в восьмисложном стихе и даже периодичность чередования стихотворных строк с различным количеством слогов характерно для текстов теснифа, написанных в поэтических жанрах хеджа (20. 58). Это явление, безусловно, должно расцениваться как влияние народно-поэтических жанров на текстовую основу теснифов.

Распевы в теснифах по их функциональному назначению имеют следующие типы: а) связующие, б) каденционные, в) распевы-приставки.

Связующие распевы соединяют небольшие построения внутри синтагмы теснифа. Речитативные фразы теснифа не обладают большим мелодическим диапазоном. Наличие распевов-связок между этими фразами, имеющих в основе мелодическую структуру определенного мугама, и придает теснифу ладовую окраску, необходимую ему как связующей части дестгяха.

Существует два типа связующих распевов — связки с акцентом в начале и в конце. Благодаря этим связующим распевам акценты мелодий совпадают с эмфатическими акцентами слов поэтического текста.

Связки с акцентом в начале доводят мелодико-текстовую фразу до конца, способствуя совпадению ее с концом ритмоформулы ударного сопровождения. Возьмем для примера тот же «Хиджаз теснифи» (см. пр. 44), в котором нисходящая секвенция из группы слогонот, движущихся параллельно с ритмоформулой ударного сопровождения, связывается воедино небольшой ритмоинтонационной попевкой, характерной для мугамного раздела «Хиджаз».

Связующие же распевы с акцентом в конце, наоборот, переводят акцент со слабой на сильную долю следующей ритмоформулы. Акцент при этом обычно падает на пропущенную, сильную долю фразы, которую мы называем «воображаемым акцентом» (44.32). Эта особенность вытекает из фонетического строя языка, в котором акцент падает на конец слова. Акцентируемый слог, совпав со слабой долей, путем распева продлевается и попадает на сильную долю.

В качестве примера может служить «Махур теснифи» (№ 81 в записи Р. Зохранова) (20. 268):

пример 46

46 **Махур теснифи**

мә-ни чан-дан... у-сан...

-дыр- ды. gliss.

Аналогичный тип распева имеет место и в узбекской музыке (43. 24-25).

Каденционные распевы также имеют два вида — половинные и полные, с помощью которых чередование устоев и неустоев в конце синтаксических построений поэтического текста находит отражение в музыкальном материале. Половинные и полные каденционные распевы — это прежде всего остановки на тех опорных ступенях, которые являются ладотональными устоями теснифа. При этом продолжительность каденционных звуков по времени приравнивается объему одной ритмоформулы. Основу этих распевов составляют мелизматические украшения, рассчитанные на индивидуальные возможности певца. В наиболее развернутых распевах половинных кадансов воспроизводятся характерные ритмоинтонационные мотивы мугама, напоминающие распевы связки. Заключительный же каданс теснифа может быть самым продолжительным по времени и являться цитированием монодийной каденции мугама.

Каденционные распевы в большинстве случаев не фиксируются в нотных записях, представляя собой чисто импровизационные моменты, исполняемые по-разному. И все же в примере 47 мы попытались записать подобные распевы:

связка

ossia

полная каденция



пример 47

Распевы-приставки, напоминающие ферматные затактовые звуки, в некоторых теснифах предшествуют вокальным построениям. Текстовой основой теснифов с распевами-приставками являются газели. Распевы этого типа рождаются от начального предформульного слога метрического рисунка газели, составляющего текстовую основу теснифа:

Сохранение этого предформульного слога на протяжении всей газели влечет за собой и повторение распева-приставки, с которой начинается каждая синтагма теснифа. Примером для распевов-приставок может служить тот же «Хиджаз теснифи» (см. пр. 44).

Иногда в дестгяхах, в качестве связующей вокально-инструментальной части, исполняются народные песни, сочиненные певцами ханенде. Обратим внимание на метроритмику подобных песен.

Народная песня как связующая часть дестгяха. Много общих черт с современными теснифами имеют народные песни. Узеир Гаджибеков пишет: «Народные песни напоминают теснифы со спокойными или игровыми бахрами (67. 220). Связь этих оstinатно-формульных вокально-инструментальных пьес с ладоинтонациями конкретного мугама, наличие в их основе одних и тех же ритмоформул, появление в словесном слое теснифов современных текстов, написанных в стихосложении хеджа и куплетной форме, свойственной для народной песни, зачастую приводит к их жанровой деградации и смешиванию теснифов с песнями. Тем не менее отличить песню от теснифа все же возможно.

При рассмотрении структуры классического теснифа мы понимаем, что его ритмика образуется под влиянием стихотворной метрики, мелодика создается опеванием опорной ступени лада, а каденция рождается от характерных ритмоинтонаций мугама.

Мелодику же народной песни отличает яркая индивидуальность, широта звуковысотного и жанрового диапазона.

Именно эти особенности названных жанров должны считаться отправными в их сравнительном анализе.

Что же позволяет в таком случае народным песням выступать в качестве связующих частей дестгяха и тем самым выполнять функцию теснифов?

В качестве связующих частей дестгяха ханенде применяли собственные песни, которые затем, передаваясь из уст в уста, становились народными. Отсюда в этих песнях имеются многие особенности, характеризующие тесниф. Но сверх того народные песни отличаются от теснифов разнообразием форм, — песни имеют куплетные, куплетно-вариационные, контрастно-двучастные формы, — и наличием многих жанров поэтического текста. Припевы песен, в отличие от теснифов, иногда модулируют в другие опорные ступени лада.


Участие жанров народного стиха в текстовом слое песен позволяло вводить огромное количество свободных мугамных распевов, чего нельзя было допускать в теснифах, чтобы соблюсти ритмический рисунок аруза.

Все эти качества, выгодно отличающие народную песню, не только позволили ей участвовать в дестгяхах в качестве связующей части, но и оказывать существенные влияния на структуру теснифа.

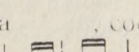
Рассмотрим эти особенности на материале некоторых народных песен.

Тематизм народных песен имеет разные уровни. Следовательно, и ритмика их тематических построений предполагает: а) ритмоинтонационные ячейки, б) ритмоформулы, в) целые ритмосинтагмы.

Примером речитатива, состоящего из ритмоинтонационных ячеек, может служить песня «Лачын». Ритмическую основу этой песни

составляет ритмоячейка  Эта небольшая ритмическая фигура остается неизменной на протяжении всего запева, составляя ритмический стержень нисходящих ладотональных секвенций.

В припеве к данной ритмоячейке присоединяется еще одна ритмоячейка, являющаяся ее зеркальным отображением. В результате об-

разуется ритмоформула , составляющая ритмический стержень припева (см. пр. 48).

Распевы песни связывают, либо завершают речитативные построения. Таким образом, песенные распевы, изобилующие орнаментальным дроблением, напоминают распевы теснифа. В подобных песнях распевается каждая слогонота речитатива, а более развернутые распевы появляются лишь в конце куплетов:



пример 48

Однако существуют и такие песни, в которых распевы завершают каждое речитативное построение запева. Подобные распевы имеют в текстовой основе традиционный возглас, который зачастую служит и названием для песни. К числу таких песен относится «Уч гюнден бир, ...», в которой построения распевов, имеющих в текстовой основе восьмисложный возглас, ритмически не отличаются от речитативных, текст которых также является восьмисложным. Наличие текста из традиционных возгласов вообще характерно для развернутых, более продолжительных распевов:

пример 49

49

Хөн-лум ис-тэр кө-рэм... ја-ры

Уч кун-дэн бир, беш кун-дэн бир.

Ритмика тематических построений песни «Сюсен сунбюль» имеет масштаб ритмоформулы ♪ ♪ ♪ ♪. Вся песня состоит из ладотональных секвенций, либо из вариантного повторения небольшой фразы, основанной на этой ритмоформуле. В конце каждого куплета имеется расширение за счет возгласов, словесный текст которых меняется при повторах музыкального материала. Появление при повторах новых возгласов способствует вариантному изменению ритмоформулы:

пример 50

Сусан сунбул (allegretto)

50

Су-сан сун-бул и-тир-ми-шам

ман ја-ры-мы, ман ку-лу-му.

Песня «Кучалара су сәмишәм» целиком состоит из повторенных ритмосинтагм ♪ ♪ ♪ ♪. В ней нисходящие варианты секвенции преимущественно подвергаются орнаментальному расцвечиванию, без которого немислимо пение ханенде. Распеваются лишь завершающие части мелодико-текстовых построений.

Кучалара су сәмишәм (allegretto)

51

пример 51

В речитативах песни «Сона бюлбюллер» как бы сконцентрированы все три уровня ритмических построений. Помимо этого распевы завершают каждое речитативное построение. Эти каденционные распевы имеют в текстовой основе традиционные возгласы «сона бюлбюллер», «сачи сямбюллер», чередующиеся в конце синтаксических построений. Музыкальным же материалом возгласов является каденционный распев мугама «Сегях» с характерной ритмотонацией в конце.

Речитативные построения запевов основываются на остиной ритмосинтагме, которая подвергается лишь незначительному вариантному изменению путем замены ямбических ритмофраз хореическими и наоборот. Из различных комбинаций ямба и хорей складываются и мелодико-текстовые построения речитативов песни (см. пр. 52). Как известно, стихосложение хеджа, на котором основываются тексты народных песен, не имеет стабильного ритмического рисунка, и завершающие ударения слова, падая на различные слоги стихотворной строки, способствуют замене ямбических оборотов хореическими.

В частности, четверостишие баяты, жанр стихотворного текста песни, имеет цезуру, делящую поэтическую строку на две слоговые группы: 3+4. Поэтому третьи и седьмые слоги словесного текста распеваются. Связывая и завершая отдельные полусинтагмы, распевы создают цельное вокальное построение. Каденционный распев, имеющий в основе пятисложный возглас «сона бюлбюллер», является свободным.

Припев песни имеет неодинаковое количество слогов: в 3 строках, соответственно, 7, 6, 6 (текст возгласа). Текст припева также не имеет рифмы, а основывается на формульных акцентах мелодии:

Сона Бюлбюллер (allegretto)

пример 52

52

Су ат-дым ја-ра дәј.ди со-на БУЛБУЛ-лар.

Таким образом, в тематизме запева песни заключены все три уровня ритмоинтонации: ямбические и хорейские ячейки, из различных комбинаций которых образуются вокальные построения; наличие полусинтагм и их выражение в ритме и, наконец, (объединяемые распевами полусинтагмы) целые синтагмы.

Наряду с вспомогательными распевами в песнях имеют место распевы свободные. И если в теснифах они могут появляться лишь в самом конце произведения, то в песнях свободные распевы могут завершать каждое построение.

ГЛАВА IV

НЕКОТОРЫЕ РИТМИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ АШЫГСКОЙ МУЗЫКИ И ИХ СВЯЗИ С РИТМИКОЙ ЧАСТЕЙ ДЕСТГЯХА

В этой главе мы рассмотрим ритмику ашыгских музыкальных жанров только в аспекте взаимовлияния и взаимообогащения этого искусства и с ритмикой азербайджанского дестгяха.

Начиная с XV века певцов, музыкантов, играющих на струнно-щипковом инструменте — сазе, в Азербайджане называли ашыгами¹. Уже в XVII веке, когда народно-профессиональное искусство устной традиции как бы заново возродилось, творчество ашыгов было в расцвете. В частности, в азербайджанской музыке оно создало такого яркого представителя, как ашыг Аббас Туфарганлы.

Именно это искусство, тесно сплетенное с фольклорными жанрами, оказало благотворное влияние на процесс создания азербайджанского мугама, став благодатной почвой, на которой выросло огромное «дерево музыки». Каждая ветвь этого дерева — дестгях, состоящий из тысячи листьев. Это «дерево», глубоко пустившее корни,

¹ В XV веке ашыгское искусство развивалось в Закавказье, в Средней Азии, в Турции и Иране.

вскоре окутало нарядом своей листвы всю музыкальную культуру азербайджанского народа. Вобрав в себя характерные особенности музыкального языка, азербайджанский мугам вскоре превратился в сердцевину, средоточие ладоинтонационного строя народной музыки.

На ладовой и интонационной основе азербайджанского мугама строились мелодии народной музыки и ашыгских напевов. Даже монотонные культовые речитации, жалобные причитания связаны были с мугамной ладоинтонацией.

Однако сама структура и форма мугама — чередование в нем импровизационно-речитативного пения, имеющего повествовательный характер, с песенно-танцевальными эпизодами, метроритмическое, жанровое разнообразие (как музыкальное, так и поэтическое), — все это является следствием влияния на мугам народного творчества и, в частности, жанра ашыгских дастанов.

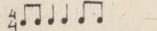
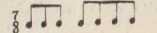
Дастаны представляют собой пересказ ашыгом содержания знаменитых эпосов «Кероглы», «Ашыг Гариб» и т. д., чередующихся в острых драматических ситуациях с традиционными напевами. Таким образом, остинатно-формульная композиция песен, чередующаяся со свободным повествованием ашыга, структурно и масштабно напоминает форму дестгяха.

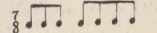
Между дастаном и дестгяхом есть и драматургические связи. Малочисленность песен в начале дастана и рост их количества с его развитием, постоянные темповые сдвиги, смена характера напевов — от лирических, повествовательных к величественным, от песенных к танцевальным, — все эти качества свойственны и драматургии дестгяха.

Как следствие влияния народных и ашыгских жанров следует рассматривать появление в дестгяхах танцевальных маршевых регов, лирических песен. Элементы жанров народной и ашыгской поэзии сумели проникнуть даже в словесные тексты теснифов.

И, наконец, характерная особенность некоторых ашыгских напевов — одновременное сочетание остинатно-формульной инструментальной мелодии с импровизационным пением ашыга определяет структурную основу жанра ритмического мугама. Как уже отмечалось ранее, и словесную основу некоторых ритмических мугамов также составляют жанры ашыгской поэзии.

Музыкальные жанры ашыгского творчества — это традиционные сазовые наигрыши, которые имеют свыше семидесяти наименований. В вокально-инструментальном исполнении наигрыши получают название ашыгских напевов. Основу ритмической организации жанров ашыгской музыки составляют остинатные формулы. Тем не менее в ашыгской музыке бытуют жанры, в которых такая остинатная структура нарушается. К этому числу относятся «Карабах Дубейти» —

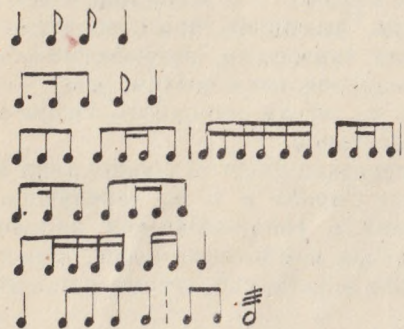
жанр со смешанной формулой $\frac{7}{8}$  и «Теджни» $\frac{4}{8}$ 



жанр с переменными формулами. Однако ритмические особенности этих двух жанров ни в частях дестгяха, ни в народных песнях и танцах отражения не находят. Поэтому названные жанры ашыгской музыки не являются предметом нашего исследования.

В основе оstinатно-формульной организации жанров ритмического мугама имеются следующие музыкальные бахры:

ритм. рис. ^{трех}двудольного строения

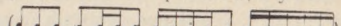


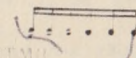
ритм. рис. ^{двух}двудольного строения



Формульная организация сопровождения в ряде случаев оказывается тождественной с ритмическим рисунком мелодических эпизодов, а иногда между ними возникает полиметрия. По этому признаку мы подразделили ашыгские напевы на жанры с одноплановой и двуплановой ритмикой.

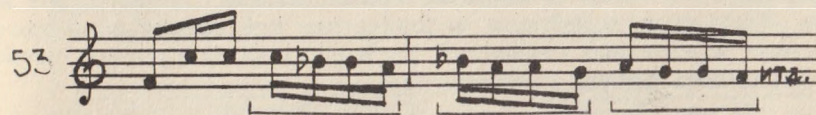
1. К первой группе жанров — с одноплановой ритмикой — относятся: «Мухейи», «Дубейт», «Гахрамани», «Ибрагими», «Шахсевени», «Мирза Джани», «Мухаммес», «Дастаны», «Баяты шикесте», «Гюлаби» и т. д.

В жанрах с одноплановой ритмикой в связи с преобладанием песенно-танцевального характера преимущественно встречаются ритмические рисунки трехдольного строения. Как известно, подобным ритмам свойственен игровой характер. И, не случайно, ашыг, исполняя на сазе мелодии «Дастаны», «Мухейи», «Сарытел», сам же пританцовывает. Оттенки танцевальности имеет и организация ритма на уровне наименьших единиц в ударном сопровождении этих жанров. При вариантных повторах сначала во второй, затем в первой, а в самом конце — в третьей доле организации ритма осуществляется на уровне наименьших единиц 

Мономерная организация ритма  при вариантном повторе может перейти затем в ритмические фигуры, состоящие из пунктирных или ямбических рисунков. Такой тип вариантного преобразова-

ния ритмических мотивов можно заметить и в начальных инструментальных эпизодах мугамов «Раст», «Шур», «Забул», «Чаргях».

Благодаря появлению на формульной основе ритмических рисунков двудольного строения сазовые наигрыши приобретают маршевый характер. Организация ритма на уровне наименьших единиц бинарных ритмоформул происходит как в начальных стопах бахра, так и в связи с появлением в инструментальной мелодии первого звена секвенции. Следует отметить, что появление начального звена секвенций во второй половине такта вообще характерно для сазовых мелодий:



пример 53

Таким образом, значительность, весомость, акцентность последних долей формулы проявляется как в музыкальном бахре, так и в ритмике инструментальной мелодии (которая дублируется ударным сопровождением при ее наличии).

Ритмическое родство ритмически одноплановых жанров с народной песней, танцем, оstinатно-формульными частями дестгяха, поскольку они имеют в основе одинаковые ритмоформулы, способствует взаимному сближению их интонаций, мелодических структур. Иногда та или иная сазовая мелодия превращается исполнителями в музыкальный материал народной песни, получив в соответствии с новым текстом и новое название. Таковы, например, песни «Даглар» («Горы»), «Сары бюлбюль» («Соловей»), происшедшие от ашыгского напева «Баш Дубейти», «Сона кечди» — от «Баш Сарытел», «Джейран» — от «Дастаны» и т. д.

В основу мелодико-ритмического развития жанров с одноплановой ритмикой положен метод вариантного преобразования темы. Построения вокальной партии в этих напевах образуются преимущественно путем вариантного преобразования небольшой фразы. Вариантному преобразованию способствуют и стихотворные тексты ашыгских напевов. Имеющиеся в словесном тексте цезуры на стыках равных его отрезков 4+4+3 или 6+5 позволяют вариантно изменять музыкальные фразы слоговых групп. При этом завершающая стихотворную строку менее продолжительная слоговая группа распевается в характерной для ашыгской музыки манере, тем самым восстанавливая масштабное-временное соотношение с предыдущими фразами:

54

ај ды гон-ча гә-дәр ла-лә,гә-рән-фил
ши-рин дил-ли мән-ди-ба-ным де да-мыш.

пример 54

В ашыгских напевах встречаются некоторые типы вариантного преобразования темы. В качестве примера может служить тот же напев «Дастаны», в котором мелодические построения образуются на основе вариантных секвенций, состоящих из однородных ритмоинтонационных фигур:

Дастаны

55

ча-ми кө-зәл-ләр-дә, сә-нә баф-лы.
-ды сә-нә баф-лы-ды сә-нә баф-лы-ды.
(инстр. отыгрыш)
секвенция

пример 55

Таким образом, жанры с одноплановой ритмикой имеют общую с частями дестгяха оstinatно-формульную организацию и развиваются на основе ритмоинтонационных принципов мугама.

2. К числу жанров с двуплановой ритмикой относятся все семь разновидностей «Кереми», а также ашыгские напевы «Султаны», «Мансури», «Герайли», «Дивани», «Мисри», «Шикесте», «Дурахани» и др. Жанры с двуплановой ритмикой имеют много общих черт с частями дестгяха. Как было отмечено, сама структура этих напевов напоминает жанр ритмического мугама. Сазовые наигрыши ашыгских напевов оказываются близкими по характеру с ренгами, когда в основе их формульной организации лежат ритмические рисунки двудольного деления.

Вокальные же партии жанров с двуплановой ритмикой состоят из речитативов и распевов. Оstinатный рисунок речитативов этих жанров напоминают мугамные однозвучные речитативы:

Султаны (Senza misura)

56

Canto

L'istesso tempo

alla marcia

Saz

Ба-шы-на дән-дү-лүм-

Ба-шы-на дән-дү-лүм-

пи ра нә го-чо ке дәр олсансанга-ри-бә

де кәл-син.

пример 56

В примере 56 показан отрывок из ашыгского напева «Султаны». Одиннадцатисложный стих, составляющий текстовую основу этого напева, продолжительностью построения напоминает арузную строку. Однако в отличие от аруза в ашыгском стихе распеваются лишь завершающие синтаксические построения — четные, которые, как правило, приходится на каденции. Характерны для ашыгских напевов и начальные распевы до вступления мелодизированной декламации текста. Таким образом, в ашыгской музыке встречаются распевы-вступления и каденционные распевы.

Большое значение в формообразовании ашыгских напевов, как уже говорилось, приобретает поэтический текст. Достаточно отметить, что сложить новую песню в ашыгской музыке означает сочинить на традиционный сазовый наигрыш новый словесный текст. Создание же новой мелодии, равносильно созданию нового жанра в ашыгской музыке — это редкое явление. Ашыги придавали поэтическим текстам огромное значение и не прерывали их распевами, ибо, в отличие от газелей, тексты ашыгских напевов были доступны народу.

Названия поэтических жанров, в которых ашыги писали тексты к традиционным сазовым наигрышам, многозначны. Это стихи, написанные в традиционных жанрах-формах ашыгской поэзии — гошма, теджнис¹, герайли, мухаммес², шикесте. Иногда эти формы приобретали иное жанровое значение и назывались: дейишме (диалог ашыгов), гезеллеме (хвалебная), гыфылбэнд (загадки, отгадки) и др.

Ашыгская поэзия основывается на стихосложении хеджа. Система стихосложения хеджа является слогочислительной, то есть основана на равенстве числа слогов.

Однако тексты некоторых ашыгских мелодий имеют неодинаковое количество слогов в строке. Иногда рифмующиеся четные и нечетные строки четверостишия (а б а б) лишь между собой имеют одинаковое количество слогов (9 11 9 11), и чередование одной рифмы с другой происходит одновременно со сменой количества слогов в строке, как это наблюдается в напеве «Кероглы Мисриси»:

Кероглы мисриси

57

L'istesso tempo alla marcia

¹Теджнис — особый вид гошмы, где одинаковые по написанию, но различные по смыслу слова-рифмы, называемые «джинас», завершают строки четверостишия.

²Мухаммес — пятистишие, в котором каждая строфа имеет свою рифму.

canto senza misura

пример 57

Подобное явление мы уже встречали в ритмическом мугаме «Аразбары». Свободные по характеру жанры ашыгского стиха приближаются к текстам старинных песен, которые, как отмечал М. Рафили, «не измерялись количеством слогов, а основывались на интонационном ударении мелодии» (78. 191).

Крепко сплетены ашыгские напевы с частями дестгяха и с жанрами азербайджанской народной музыки. Тождественность музыкальных бахров, поэтических жанров, роль вариантного развития в формообразовании мелодических построений крепко связывает творчество ашыгов с народной почвой. Ритмическое преобразование и секвентное движение фигур, в силу взаимовлияния всех жанров азербайджанского музыкального наследия, является основным средством развития ашыгских и народных жанров.

Вариантное преобразование темы является не только методом развития мелодических построений жанров ашыгской музыки. Многие разновидности сазовых наигрышей, бытующие как самостоятельные жанры, являются ритмической трансформацией основного напева. Например, все семь разновидностей «Кереми» являются формульно-ритмической трансформацией этого напева.

Перешли в музыкальную ритмику ашыгской музыки также рисунки арузных стоп и принцип их соединения в бахр. Именно этот принцип определяет остиратно-формульную организацию жанров ашыгской музыки.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Логика ритмического развития дестгяха представляет собой параллельное развитие оstinатно-формульных пьес и импровизационных разделов мугама. Каждый импровизационный раздел мугама заканчивается оstinатно-формульной инструментальной или вокально-инструментальной пьесой.

Развитие мугамной монодии представляет собой вариантное преобразование микротемы на основе мономерности с сохранением наименьшей единицы — мизраба. Если развитие инструментальных построений заключается в увеличении количества наименьших ритмических длительностей при вариантных преобразованиях микротемы, то в вокальных построениях такое нарастание происходит из-за преобладания распевов над речитативами. Развитие же оstinатно-формульных частей дестгяха представляет собой переход от песенно-лирического характера к танцевальному и затем к маршевому.

В силу этого инструментальные мелодии ритмических мугамов «Мансурийе» и «Симаи-Шамс», исполняющиеся в кульминации, соответственно, дестгяхов «Чарях» и «Шур», имеют маршевый волевой характер. По этому же признаку маршевые дерамеды, с которых начинается дестгях, оказываются близкими по характеру с импровизационными вступлениями мугама — бердаштами.

Само название «ритмический мугам» говорит о значении метроритма в создании этого синтетического жанра детища двух направлений профессионального творчества — творчества ханенде и ашыгов. В ритмическом мугаме сконцентрированы все определяющие жанровые и метроритмические особенности музыкального наследия азербайджанского народа. Именно эта ритмоинтонационная и мелодическая многогранность позволяет зерби-мугамам играть роль кульминаций дестгяхов, вводить в них свежую струю — народно-жанровые элементы, чеканный ритм.

В кульминации остальных дестгяхов сочетание оstinатно-формульных пьес с вокальными импровизациями не достигает необходимого уровня развития для их слияния в жанр ритмического мугама.

Таким образом, ритмическая драматургия, как один из компонентов общего драматургического развития, в зависимости от количества разделов и связующих оstinатно-формульных частей, а также ритмоинтонационного разнообразия разделов придает дестгяху свое-

образную форму. Основу же ритмической драматургии дестгяха составляет смена импровизационных эпизодов оstinатно-формульными, действующая как между частями цикла, так и внутри его разделов.

Огромное значение в мелодизированной декламации мугама имеет традиционный вид количественного стихосложения аруз. Системообразующее свойство количественности аруза перешло в основу ритмической организации монодии мугама, а также и жанров ашыгской, народной музыки.

Как отмечалось ранее, монодия мугама лучше соединяется с газелями, написанными в бахрах группы Муджталиба. Оstinатность и квадратность ритмических рисунков этой группы не только организует во времени речитативы, но и способствует систематизации распевов. Благодаря периодичности чередования длинных и коротких слогов в мелодизированной декламации мугама распеваются определенные части ритмического рисунка стопы.

Эта особенность наиболее ярко ощущается в жанре теснифа, где периодичность акцента совпадает с распевами внутри синтагмы.

Оstinатные ритмоформулы, создающие метрическую основу аруза, служат формообразованию не только вокальных построений мугама и теснифа. Связующие части дестгяха, а также жанры народной и ашыгской музыки имеют оstinатно-формульную организацию, а иногда и одинаковый с тафиле аруза рисунок ритмоформулы ударного сопровождения.

У оstinатно повторяющейся ритмоформулы есть свойство метра. Благодаря наличию повторяющегося временного отрезка, начинающегося с сильной доли, благодаря замкнутости и неделимости построения ритмоформулы легко вписываются в такт. Важным свойством ритмоформулы является двувариантность акцентов как в рисунках двудольного, так и трехдольного деления. Наличие двувариантности акцентов, при посредстве которой двудольность легко сочетается с трехдольностью, открывает огромные возможности для метрических модуляций-сопоставлений. Благодаря этим сопоставлениям в жанрах народной музыки могут сочетаться песенные и танцевальные эпизоды.

Однако ритмика дестгяха не ограничивается только оstinатно-формульной организацией его частей и ритмоформульным метром словесного текста. Огромное значение в становлении ритмоструктур имеет метод вариантного преобразования темы.

Различные типы вариантного преобразования микротемы составляют основу ритмоинтонационного развития всех азербайджанских мугамов.

Мы не вправе утверждать, что данный метод берет свое начало именно от мугама, тогда как метод вариантно-вариационного развития составляет основу развития народной музыки многих культур. Но в том виде, в каком он встречается в азербайджанской народной музыке, оказывает огромное влияние на принципы ритмоинтонационного развития мугама.

Строфы народных песен периодически замыкаются каденционными

ми распевами мугама, на ладоинтонационной основе которого сочинена песня. При вариантных преобразованиях построений при посредстве орнаментального расцвечивания, либо дробления ритма на основе мономерности появляются связующие распевы мугама. В результате ритмоинтонации мугама, принципы развития его монодии проникают в народные песни.

В начале и в середине любых образцов народно-музыкального творчества могут быть исполнены эпизоды мугама. Эта весьма распространенная традиция как бы является напоминанием певца слушателю, в какой интонационной сфере разворачивается исполняемая мелодия. Если импровизация имеет место в середине произведения, то исполнитель на ударном инструменте продолжает оstinатно-формульную линию ритма, в свою очередь напоминая слушателям метроритмический и жанровый характер песни (либо танца). В результате образуется пластовая полиметрия и полижанровость, свойственные ритмическому мугаму.

Подобных примеров проникновения принципов ритмоинтонационного развития мугама в жанры народной и ашыгской музыки (не говоря уже о оstinатно-формульных метризованных связках дестгяха) много.

Ритмическая, жанровая близость связующих частей дестгяха к ашыгским напевам, а также народным песням и танцам, связана с исполнительскими традициями азербайджанской музыки.

В азербайджанской музыке издавна бытуют три вида профессионально-народного искусства:

1. Творчество ханенде и сазандаров, исполняющих дестгяхи.
2. Искусство ашыгов, исполняющих напевы на традиционных сазовых мелодиях и сказывающих дастаны, в которых песнопения чередуются с повествованием эпоса.
3. Творчество зурначей, исполняющих танцы¹.

Все три вида являются профессиональным искусством и развиваются поныне. Развитие этих традиций так или иначе приводит к преодолению установленных норм, к взаимовлиянию жанровых и ритмических особенностей.

Являясь более совершенным видом профессионального народного искусства, мугам оказал сильное воздействие как на профессиональную инструментальную, так и на ашыгскую исполнительскую традиции. В то же время азербайджанский мугам, испытав на себе влияние жанров народной и ашыгской музыки, принял своеобразную монументальную циклическую форму, отличающую его от всех подобных музыкальных культур народов Востока.

Известно, что вне интонации мугама нет азербайджанской музыки, а интонация — это диалектическое единство мелодии и ритма.

¹ Подробнее об исполнительских традициях азербайджанской народной и ашыгской музыки смотри в упомянутой работе Уз. Гаджибекова (67. 216—217)

«Мировые загадки старой культуры марксизм рассматривает в свете действительной истории» (1.20). Исходя из этого принципиального положения, мы попытались проследить сложную, порой загадочную сущность ритмических основ формообразования дестгяха в свете действительной истории азербайджанских музыкально-поэтических жанров, так или иначе повлиявших на него как на целое или вошедших в него в качестве частей этой многосоставной национальной музыкальной формы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Маркс К., Энгельс Ф. Об искусстве. М., Искусство, 1983, т. 1.
2. Абезгауз И. В. Об одной ритмической фигуре. Сов. музыка, 1970, № 2.
3. Агаева С. Термин «мугам» в трактатах Абдулгадира Марагани XIV—XV вв. — В кн.: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент, Издательство литературы и искусства им. Г. Гуляма, 1978.
4. Аммар Ф. Арабский лад раст и вопросы его развития. Ученые записки АГК им. У. Гаджибекова. Серия XIII, № 1. Баку, 1975.
5. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., Музгиз (ленинградское отделение), 1963.
6. Бабаев Э. А. Музыкальные и поэтические бахры в творчестве азербайджанских ханенде. Тезисы IV республиканской научной конференции аспирантов вузов Азербайджана. Баку, 1981.
7. Бабаев Э. А. Методические рекомендации по курсу «Запись и обработка народных мелодий» для студентов историко-теоретического факультета консерватории. Баку, 1983.
8. Бабаев Э. А. Особенности метроритмики азербайджанского зерби-мугама. Известия АН Азерб. ССР. Серия литературы, языка и искусства, 1983, № 2.
9. Беляев В. М. Шашмаком. — В кн.: Шашмаком. т1 Маком Бузрук. М., Гос. Муз. Издательство. 1950.
10. Бочкарева О. О ритмике узбекской народной инструментальной музыки. — В кн.: История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана. М., Музыка, 1972.
11. Виноградов В. С. Индийская рага. М., Советский композитор, 1976.
12. Виноградов В. С. Классические традиции иранской музыки. М., Советский композитор, 1982.
13. Выго Т. С. К вопросу об изучении макомов. — В кн.: История и современность. М., Музыка, 1972.
14. Гаджибеков Уз. Основы азербайджанской народной музыки. Баку, Азербайджанское Государственное Музыкальное Издательство, 1957.
15. Джамии Абдуррахман. Трактат о музыке. Ташкент, Издательство АН Узбекской ССР, 1960.
16. Елатов В. И. Ритмические основы белорусской народной музыки. Минск, Наука и техника, 1966.
17. Ернджакян А. В. Искусство мугамата в аспекте армяно-иранских музыкальных связей. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Ташкент, 1982.
18. Зохранов Р. Ф. Азербайджанские теснифы. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Баку, 1974.
19. Зохранов Р. Ф. Арузные метры в азербайджанских теснифах. — В кн.: Проблемы музыкальной науки, Выпуск 3. М., Советский композитор, 1975.
20. Зохранов Р. Ф. Азербайджанские теснифы. М., Советский композитор, 1983.
21. Исмаилов М. С. Структурные особенности ладов азербайджанской народной музыки. Баку, 1982.
22. Караев К. А. Симфонические мугамы Фикрета Амирова. Сов. музыка, 1949, №3.
23. Кароматов Ф. М. Узбекская инструментальная музыка. Издательство литературы и искусства им. Г. Гуляма, Ташкент, 1972.
24. Кароматов Ф. М. Основные задачи изучения макомов и мугамов в республиках Советского Востока. — В кн.: Макомы, мугамы и композиторское творчество Ташкент, 1978.
25. Кирина К. Ф. Куддуз Кужамьяров. М., Советский композитор, 1980.
26. Кокулянская Н. П. Об особенностях мелодики лада и формы в Шашмакоме. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 1978.
27. Кондырева Н. Б. Аруз. — В кн.: Краткая литературная энциклопедия. т. 1 М., Советская энциклопедия, 1962.
28. Кушнарев Х. С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., Музгиз, 1958.
29. Мамедбеков Д. К вопросу о классификации азербайджанских мугамов. Известия АН Азербайджанской ССР, серия общественных наук, 1963, № 1.
30. Матякубов О. Р. Локальные особенности хорезмских макомов. — В кн.: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент, Издательство литературы и искусства им. Г. Гуляма, 1978.
31. Матякубов О. Р. Некоторые особенности строения инструментального раздела хорезмских макомов. — В кн.: Музыкальное искусство. Ташкент, Издательство литературы и искусства им. Г. Гуляма, 1982.
32. Музыкальная эстетика стран Востока. Л.-М., Музыка, 1965.
33. Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. М., Музыка, 1967.
34. Михалченкова Е. А. Теоретические проблемы симфонического творчества Гии Канчели (драматургия, музыкальный язык). Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Тбилиси, 1983.
35. Назайкинский Е. В. О музыкальном темпе. М., Музыка, 1965.
36. Плахов Ю. Н. О формообразовании в инструментальных пьесах Шашмакома. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Ташкент-Ленинград, 1975.
37. Раджабов И. Р. Макомы. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. Ташкент-Ереван, АН Армянской ССР, Институт искусств, 1970.
38. Руднева А. В. Анализ музыкально-поэтической строфы песни «Высоко сокол летает». — В кн.: Музыкальная фольклористика. М., Советский композитор, 1973, вып. 1.
39. Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерной вокальной музыке начала XX века. — В кн.: Русская музыка на рубеже XX века. М.-Л., Музыка, 1966.
40. Сапонов М. А. Мензуральная ритмика и ее апогей в творчестве Гильома де Машо. — В кн.: Проблемы музыкального ритма. М., Музыка, 1978.
41. Семенов А. А. Среднеазиатский трактат по музыке Дервиша Али XVII века. Ташкент, Научно-исследовательский институт искусствознания Узбекской ССР 1946.
42. Соломонова Т. Е. Некоторые черты композиционных взаимосвязей текста, ритмики, напева в узбекской народной песне. — В кн.: История и современность. М., 1972.
43. Соломонова Т. Е. Вопросы ритма в узбекском песенном наследии. Ташкент, ФАН, 1978.
44. Способин И. В. Элементарная теория музыки. М., 1979, Музыка.
45. Сахма Эль Холи. Традиция музыкальной импровизации на Востоке и современность. — В кн.: Традиции и современность. М., 1973.
46. Тагмизян Н. Об изучении методов импровизации в профессиональном искусстве устной традиции Востока. — В кн.: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент. Издательство литературы и искусства им. Г. Гуляма, 1978.

47. Тамбурист Аругин. Руководство по восточной музыке. Ереван. Издательство АН Армянской ССР, 1968.

48. Тифтикиди Н. Ф. Система ритма и темпа домбровой музыки западного Казахстана.

Л., 1977.

49. Харлап М. Г. Ритмика Бетховена. — В кн.: Бетховен. М., Музыка, 1971. Вып. 1.

50. Харлап М. Г. Тактовая система музыкальной ритмики. — В кн.: Проблемы музыкального ритма. М., Музыка, 1978.

51. Хашимов А. О структуре уйгурских мукамов и условиях их бытования. — В кн.: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент. Издательство литературы и искусства им. Г. Гуляма, 1978.

52. Хейруллаев М. М. Абу Наср аль-Фараби. М., Наука, 1982.

53. Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М., Музыка, 1971.

54. Холопова В. Н. К вопросу о специфике музыкального ритма (русские музыкальные дактили и пядидольники). — В кн.: Проблемы музыкального ритма. М., Музыка, 1978.

55. Холопова В. Н. Музыкальный ритм. М., Музыка, 1980.

56. Холопова В. Н. Русская музыкальная ритмика. М., Советский композитор, 1983.

57. Худайназаров Б. Туркменские мукамы. — В кн.: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент. Издательство литературы и искусства им. Г. Гуляма, 1978.

58. Цуккерман В. А. Камаринская Глинка и ее традиции в русской музыке. М., Музгиз, 1957.

Литература на азербайджанском языке:

59. Акрам Джафар. Теоретические основы аруза и азербайджанский аруз. Баку, Элм, 1977.

60. Акрам Джафар. Метры аруза, музыка мугамов. Текст выступления по радио. Рукопись хранится в архиве Гостелерадио Азерб. ССР.

61. Бабаев Э. А. К вопросу об изучении мугамов. — В журн.: Гобустан. Баку, 1976, №1.

62. Бабаев Э. А. Народная музыка и ритм. — В журн.: Элм ве хаят. Баку, Билик, 1976, № 11.

63. Бабаев Э. А. Ритмические мугамы. — В журн.: Элм ве хаят. Баку, 1977, № 9.

64. Бадалбейли А. Толковый монографический словарь. Баку, Элм, 1969.

65. Гаджибеков Уз. Об исполнении мугамов и народных песен. Сочинения. Баку, Издат. АН Азерб. ССР. 1965, т2.

66. Гаджибеков Уз. О тюркских операх. Сочинения. Баку, 1965. т 2.

67. Гаджибеков Уз. Взгляд в музыкальную жизнь Азербайджана. Сочинения. Баку, 1965, т 2.

68. Гаджибеков Уз. Высказывания ученых Запада о восточной музыке. Сочинения. Баку, 1965.

69. Гаджибеков Уз. Ашугское искусство. Сочинения. Баку, 1965.

70. Гаджибеков Уз. Об азербайджанской тюркской народной песне. Сочинения. Баку, 1965.

71. Гаджиев Д. Х. Теория литературы. Баку, Азербайджанское Государственное Издательство, 1958.

72. Зохрабов Р. Ф. Ритмические мугамы. — В журн.: Гобустан. Баку, 1979, № 1.

73. Зохрабов Р. Ф. Азербайджанские теснифы. — В кн.: Азербайджанская народная музыка. Баку, Наука, 1981.

74. Исмаилов М. С. Жанры азербайджанской народной музыки. Баку, Издательство АН Азерб. ССР, 1960.

75. Исмаилов М. С. О родстве ладов азербайджанской народной музыки. Ученые записки АГК им. Уз. Гаджибекова. серия истории и теории музыки. Баку, 1972.

76. Мамедов Н. Азербайджанские мугамы. — В кн.: Азербайджанская народная музыка. Баку, Наука, 1981.

77. Основы литературоведения. Под редакцией П. Халилова. Аз. Гос. Издат. учебно-педагогической литературы. Баку, 1963.

78. Рафили М. Введение в теорию литературы. Издательство АПИ им. Ленина. Баку, 1958.

79. Словарь литературоведческих терминов. Баку, Азернешр, 1965.

80. Эльдарова Э. М. Искусство ашыхов Азербайджана. Баку, Ишыг, 1984.

Нотная литература:

81. Азербайджанские народные ренги. Запись С. Рустамова. I тетрадь — Баку, Ишыг, 1978; II тетрадь — Баку, Ишыг, 1980.

82. Азербайджанский мугам «Чаргях». Запись Н. Мамедова. М., Советский композитор, 1970.

83. Азербайджанские народные песни. Запись С. Рустамова. Баку, Азернешр, 1967.

Таблица №1

| Названия вахров | Таф'иле | | | | Общее кол-во таф'иле | производ таф'иле | основные таф'иле |
|-----------------|---------|--|--|--|----------------------|------------------|------------------|
| Хазадж I | | | | | 1 | - | 1 |
| Хазадж VII | | | | | 3 | 3 | - |
| Хазадж XI | | | | | 3 | 3 | - |
| Рамял I | | | | | 1 | - | 1 |
| Рамял II | | | | | 2 | - | 2 |
| Рамял VI | | | | | 2 | 2 | - |
| Рамял IX | | | | | 2 | 1 | 1 |
| Мунсарих | | | | | 2 | 1 | 1 |
| Разадж I | | | | | 1 | - | 1 |
| Разадж II | | | | | 2 | 1 | 1 |
| Музаре I | | | | | 4 | 3 | 1 |
| Музаре II | | | | | 2 | 1 | 1 |

№1 (продолжение)

| | | | | | | | |
|-------------------|--|--|--|--|---|---|---|
| Мучтас I | | | | | 2 | 1 | 1 |
| Мучтас II | | | | | 3 | 2 | 1 |
| Хафиф | | | | | 3 | 2 | 1 |
| Мутадарик | | | | | 2 | 1 | 1 |
| Мутатарив | | | | | 1 | 1 | - |
| Мутатарив II | | | | | 1 | 1 | - |
| Мутатарив III | | | | | 2 | 2 | - |
| Камиль I | | | | | 1 | - | 1 |
| или Камиль | | | | | 1 | - | 1 |
| Сари ¹ | | | | | 2 | 1 | 1 |
| Мучтазаб | | | | | 2 | 2 | - |

| Бахры | Расшифровка | Названия мугамов и разделов |
|-------------|-------------|--|
| I Хазадж | | Двази-Нагис, Баяты-Гаджор, Дилькеш, Шикестейи-фарс, Мухалиф, Симаи-Шамс, Нишиби-Фераз. |
| VIII Хазадж | | Месневи, Симаи-Шамс, Зил Мухалиф, Мансурийе |
| I, II Рамял | | Ушшак, Сагир Месневи, Месихи, Раст, Симаи-Шамс, Мансурийе |
| VI Рамял | | Гаджи-Дервиши, Шур, Ходжесте, Симаи-Шамс, Шур-Шахназ, Забул, Баяты-Исфахан, Хуманон, Шуштер, Чаргах. |
| I Музаре | | Вилаети Баста-Нигяр. |
| I Разадж | | Ирак. |

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|--|-----|
| Введение | 3 |
| Глава I. Бахры стихосложения аруз, их влияние на ритмику мугама и народной музыки. | 7 |
| Аруз словесная основа вокально-инструментального мугама | 11 |
| О выборе газелей для мугамов | 17 |
| Принципы развития мугамной монодии | 18 |
| Формообразующая роль поэтического текста | 20 |
| Влияние метрики аруза на метроритмику теснифов | 23 |
| Влияние арузных метров на ритмику народной музыки | |
| Глава II. Ритмическая организация монодии мугама. | |
| Формирование ритмоинтонационной ткани мугамной монодии. Мугамные микро-темы и вариантный метод их развития | 33 |
| Темброинтонационное изменение в вариантных преобразованиях микротемы с сохранением наименьшей единицы | 38 |
| Секвентное перемещение ритмоинтонаций | 41 |
| Вариантное изменение ритмоинтонаций в секвенциях | 44 |
| Ритмические особенности речитативов и распевов в мелодизированной декламации мугама | 47 |
| Глава III. Ритмическая организация частей дестгяха. | |
| Ритмическая организация мугамного раздела | 57 |
| Особенности метроритмики азербайджанского зерби-мугама | 70 |
| Ритмические особенности вступительных и связующих частей дестгяха | 81 |
| Глава IV. Некоторые ритмические особенности ашыгской музыки и их связи с ритмикой частей дестгяха. | |
| Заключение | 104 |
| Список литературы | 108 |
| Приложение: таблицы | 112 |

Эльхан Алисаттар оглы Бабаев
РИТМИКА АЗЕРБАЙДЖАНСКОГО ДЕСТГЯХА

Елхан Әлисәттар оғлу Бабајев
АЗӘРБАЈЧАН ДӘСТКАҒЫНЫН РИТМИКАСЫ

[рус дилиндә]

Бақы — Ишыг — 1990

Редактор *Н. Рзаева*
Художник *А. Мамедов*
Худ. редактор *А. Жабия*
Тех. редактор *Э. Багирова*

Сдано в набор 02.09.87. Подписано к печати 26.12.88. ФГ 17256. Формат бум.
60 × 90 ¹/₁₆. Бумага офсетная. Гарнитура литературная. Печать офсетная. У
печ. л. 7,25. Учетн. изд. л. 7,42. Усл. кр. отт. 7,625. Заказ 749. Тираж 2000. Ц
70 коп.

Государственный комитет Азербайджанской ССР по делам издательств, полиграф
и книжной торговли.
Издательство «Ишыг», Баку, 370601, ул. Гоголя, 6.
Типография им. 26 бакинских комиссаров, 370005, Баку, ул. А. Байрамова,

70 коп