

РАМИЗ ЗӨҲРАБОВ
РАМИЗ ЗОХРАБОВ



АЗӘРБАҢЧАН
ЗӘРБИ-МУҒАМЛАРЫ



АЗЕРБАЙДЖАНСКИЕ
ЗЕРБИ-МУГАМЫ



Нар 78

3-79

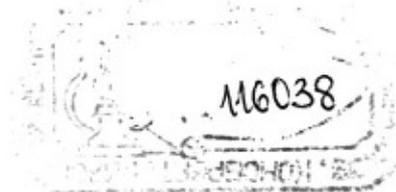
РАМИЗ ЗӨҲРАБОВ

РАМИЗ ЗОХРАБОВ

**АЗЭРБАЈЧАН
ЗЭРБИ-МУҒАМЛАРЫ**

**АЗЕРБАЙДЖАНСКИЕ
ЗЕРБИ-МУГАМЫ**

Yoxlanib 2008 il
BMA Kitabxanası



БАКЫ — 1986

*Бу китабын язылмасыны мәнә төвсиз
етмиш мәрһум атам Фәрзулла Зөһрабо-
вун әзиз хатирәсинә*

*Посвящаю светлой памяти моего отца
Фарзуллы Зохранова, побудившего меня
к написанию этой книги*

К И Р И Ш

«Азербайжан вокал-инструментал зәрби-муғамлары» доғгуз муғамы өзүндә чәмләшдир.

Охучуларә тәғдим олуна бу китаба исә ханәндәләр арасында даһа чоҗајылмыш вә муәллиф тәрәфиндән илк дәфә 1975 — 1978-чи илләрдә нота салынмыш «Һејраты», «Мәнсуријјә», «Аразбары» вә «Гарабағ шикәстәси» вокал-инструментал зәрби-муғамлары вә бунларын һағгында нәзәри очеркләр дахил едилмишдир.

Зәрби-муғамларын мәтнләринин рус дилинә сәтри тәрчүмәси верилмишдир. Бу очеркләрдә зәрби-муғамларын образлы-поетик мәзмунунун ғыса характеристикасы илә јанашы онларын мусиги дилинин тәһлили дә шәрһ олунамүшдур.

Муәллиф нотасија заманы Азербайжан ССР Назир әр Советинин телевизија вә радио верилишләри комитәсинин фондундакы магнитофон лентләриндән истифадә етмиш, һәмчинин Азербайжан ССР халғ артисти Хан Шушинскинин, әмәкдар артист Јағуб Мәммәдовун биләваситә ифасындан зәрби-муғамлары нота салмышдыр. Ханәндәләри мушајәт едән ансамблин тәркибинә тар, каманча вә дәф дахилдир. Бу мусиги аләтләринин партијалары орижинал ачарларда илк дәфә оларағ гәләмә алынмышдыр.

Очеркләрдәки мусиги нүмунәләри фортепиано үчүн аранже едилмишдир. Топланмыш материал халғ чоҗаслилијинин лад, мелодија вә ритмик чәһәтдән јүксәк сәвијјәлијини бир даһа субут едир.

Муәллиф Азербайжан зәрби-муғамларыны мәтн мәзмунуна көрә ики група бөлүр.

Азербайжан зәрби-муғамлары ашағыдакы ардычылығла верилмишдир. Классик Азербайжан поезијасындан көтүрүлән мәтнләр; бунлар Мәһәммәд Фүзулинин гәзәли илә охунан «Мәнсуријјә» вә Низами Кәнчәвинин гәзәли илә охунан «Һејраты» муғамларыдыр. Сонра исә халғ мәтнләри илә охунан зәрби-муғамлар өз әксини тапыр. Бу кими муғамлара «Аразбары» вә «Гарабағ шикәстәси» аиддир.

В В Е Д Е Н И Е

В цикл «Азербайджанские вокально-инструментальные зәрби-муғамы» входят 9 муғамов.

В предлагаемую книгу включены музыкально-теоретические очерки, посвященные основным, наиболее употребительным профессиональными певцами-ханенде вокально-инструментальным зәрби-муғамам: «Эйраты», «Мансурия», «Аразбары» и «Карабах шикәстеси», а также их записи, которые впервые сделаны автором в 1975 — 1978 гг.

Тексты зәрби-муғамов приводятся полностью на языке подлинника с подстрочным русским переводом.

Цель настоящих очерков — краткая характеристика образно-поэтического содержания и анализ музыкального склада азербайджанских зәрби-муғамов.

Материалом для нотирования послужили магнитофонные ленты фонда Государственного комитета Совета Министров Азербайджанской ССР по телевидению и радиовещанию, а также оригинальные записи автора, сделанные им непосредственно от исполнителей ханенде — народных артистов республики Сенда Шушинского, Хана Шушинского, заслуженного артиста республики Ягуба Мамедова.

В состав сопровождающего их пение ансамбля входят плекторный инструмент тар, струнно-смычковый инструмент кеманча и бубен-деф. Партии инструментов впервые нотированы в оригинальных ключах. В музыкальных примерах, приводимых в очерках, они даются с аранжировкой для фортепиано. Собранный материал свидетельствует о высоком уровне развития форм народного многоголосия, ладового и мелодико-ритмической сфер.

В книге автор разделяет азербайджанские зәрби-муғамы по их текстовому содержанию на две группы.

Так, азербайджанские зәрби-муғамы, расположены в следующем порядке: сначала даются зәрби-муғамы, текстовую основу которых составляют произведения классической азербайджанской поэзии. Это муғамы «Мансурия» на текст Мухаммеда Физули и «Эйраты» на текст Низами Гянджеви. Далее даются зәрби-муғамы, исполняемые на народные тексты. К ним относятся «Аразбары» и «Карабах шикәстеси».

АЗЭРБАЙЧАН ЗЭРБИ-МУҒАМЛАРЫ ШИФАНИ ЭН'ЭНЭЖЭ ЭСАСЛАНАН ПРОФЕССИОНАЛ МУСИГИ ЖАНРЛАРЫНДАН БИРИ КИМИ

Шифани эн'энэжэ эсаслана Азербайжан классик мусигисиндэ муғамлар ики нөвдэ интишар тапмышдыр: муғам дэсткаһлары¹ вэ зэрби-муғамлар. Муғам дэсткаһлары кими Азербайжан зэрби-муғамлары да вокал-инструментал һиссэлэрин мүстәгиллижинэ эсаслана ири һәчмли инструментал-вокал әсәрләридир.

Лакин зэрби-муғам жанрынын өзүнә мөхсүс сәчијјәви чәһәтләри вар.

Өз инкишафы чәһәтдән тарихән гәдим олан инструментал-вокал зэрби-муғамлар халгымыз арасында кениш јајылмышдыр. Популарлығына бахмајараг бу жанр индијә гәдәр елми нөгтеји-нәзәрдән арашдырылмамышдыр. Буна әсас сәбәбләрдән бири сон илләрә гәдәр зэрби-муғамларын нот јазысынын олмамасыдыр².

Марағлыдыр ки, жанрын маһијјәти онун адыны мүәјјәнләшдирир. Мәһз зэрби-муғам сөзү — инструментал-вокал муғамларын ифасы заманы мүғәннини мушајјәт едән инструментал ансамблын тәркибиндә зәрбли аләтләрә бөјүк јер верилмәси илә әлагәдардыр.³ Бу кејфијјәт дикәр тәрәфдән жанрын башга сәчијјәви чәһәтини дә мүәјјәнләшдирир. Мә'лумдур ки, муғам дэсткаһлары сүитаја бәнзәр чоһиссәли вокал-инструментал әсәрләрдир. Онун сәчијјәви хүсусијјәти — вокалын апарычы ролундадыр. Зэрби-муғамлар исә бир һиссәли композисија тәшкил едир. Сәрбәст метро-ритмә эсаслана муғам дэсткаһларынын әксинә олараг

зэрби-муғамларда вокал импровизә инструментал мушајјәтин чидди *остинато* тәрзли метрик фонунә эсасланыр. Ону да гејд едәк ки, мелодиянын ритмик дөнүмләринин сәрбәстлији, метрик вурғуларынын еластиклији. — бүтүн бунлар сөзсүз ки, зэрби-муғамларын формалашмасына бөјүк тә'сир кәстәрмиш Азербайжан поезијасынын өзүнә мөхсүс хүсусијјәтләри илә сых бағлыдыр.

Зэрби-муғамлар Азербайжан муғам дэсткаһларынын интонасијалары вә лад әсасы илә дә чох әлагәдардыр. Белә ки, «Шикәстә»нин вариантларына аид олан бүтүн зэрби-муғамлар («Кәсмә шикәстә», «Гарабағ шикәстәси» вә с.) «Секаһ» муғам дэсткаһынын лад әсасына ујғун кәлир. «Мәнсуријјә» зэрби-муғамы «Чаһаркаһ», «Симаји-шәмс», «Шур» дэсткаһынын кулминасија шө'бәләри олдуғу кими, һәмчинин бу зэрби-муғамлар ханәндәләр тәрәфиндән мүстәгил шәкилдә дә ифа олунур. «Ғејраты» исә «Маһур-һинди» муғам дэсткаһынын ајры-ајры мелодик дөнүмләрини өзүндә чәмләшдирәрәк сәрбәст импровизәјә эсасланыр. «Раст» муғам аиләсинә дахил олан «Аразбары» «Шур» ладында охунур вә и. а.

Зэрби-муғамларын композисијасы һаггында

Адәтән зэрби-муғамлар фәал — эмоционал сәчијјәли инкишаф етмиш инструментал мүгәддимә илә башланыр. Дәгиг ритмли бу мүгәддимәнин мусиги ибарәләриндән сонра әсас мелодија шәрһ едилир.

Вокал партија композисијаја әввәлчә јүксәк рекистрдә (октава ладында) кириш нидасы илә дахил олур. Узадылмыш сәсдән сонра исә вокал мелодија рецитатив тәрздә охума илә инкишаф етдирилр. Мәһз бу сәбәбдән зэрби-муғамлары анчаг јүксәк тесситураја малик ханәндәләр охуја биләр. Лакин импровизә заманы ханәндә мүтләг мүәјјән схемә ријәт етмәлидир. Хүсусилә о, зэрби-муғамын әсасландығы ладын интонасија чәрчивәсиндән кәнара чыхмамалыдыр.

Зэрби-муғамларын вокал партијасынын мусиги мәзмунуну исә бүтүн форма боју мүхтәлиф варијасијалы дәјишкәнликлә тәкратлана мусиги ибарәси (чох заман ики ханә) тәшкил едир. Бу кими тәкратлар ејни заманда вокализә едилмиш пассајларла, зәнкуләләрлә рөвнәгләнир.

Сонрақы инкишаф-заманы мелодик хәтт тәдричән даһа јүксәк кәркинлик, эмоционал һәјәчан кәсб едир. Бу заман ладын сабит пилләләри әтрафында кәзишмә баш верир. Адәтән бүтүн зэрби-муғамларда сабит сәс мәһз мајә пәрдәси, јә'ни муғамын истинад етдији ладын тоникасы олур. Сәчијјәви чә-

¹ Муғам дэсткаһлары импровизә сәчијјәли бир нечә тәәдлә шө'бәләрдән ибарәтдир. Муғам шө'бәләри лад-интонасија бахымындан бир-бирилә чидди рабтәдәдир. Муғамын импровизә сәчијјәли шө'бәләри тәсниф (маһны-романс) вә рәнкләрлә (инструментал пјесләр) нөвбәләшир. Беләликлә, муғам бүтөн шәкилдә, јә'ни бүтүн тәркиб һиссәләрилә дэсткаһ адланыр.

² Бу мә'нада бир нүмунә әмәкдар инчәсәнәт хадими, бәстәкар Нәриман Мәммәдовун 1970-чи илдә Москвада чап етдирдији «Чаһаркаһ» вокал-инструментал муғам дэсткаһына дахил едилмишдир. Гоҗаман тарзән Ә. Бакыхановун чап етдирдији «Ритмик муғамлар» инструментал шәкилдә јазылдығы үчүн биз бу мәчмуәјә истинад етмирик. (Бақы, Азәрнәшр, 1968).

³ Ону да гејд едәк ки, ханәндә муғам һиссәләрини охујан заман зәрб аләтләринин ритмик формулаларыны (чох заман аккорд шәклиндә) ансамбла дахил олан башга аләтләр дә ифа едилрәр.

һәтләрдән бири дә одур ки, муғам дәсткаһларында олдуғу кими, зәрби-муғамларын сонунда да мелодия ашағы рекестрәки тоникаја (әсас лад тоналлығына) гаҗыдыр. Тамамлајычы — сон эпизодларда инструментал партија адәтән, нағылварилији, эпик арамлылығы илә сечилир. Бу, ладын сабит вә ја нисбәтән сабит пилләләринин әтрафында кәзишмәјә әсасланан өзүнәмәхсус бир кодадыр.

Ону да гејд едәк ки, бүтүн муғам боју вокал партија виртуоз сәчијјәли инструментал эпизод — рәнкләрлә нөвбәләшир. Бу чүр рәнкләр, јә'ни инструментал пјесләр мәнз отыгрышлар заманы сазәндәләр тәрәфиндән чалыныр.

Бүтөвлүкдә зәрби-муғамларын мәзмунунун ачылмасы тәкчә мелосун характерилә бағлы олмайб, онун ифачылыг чаларларындан, манерасындан да чох асылыдыр. Бу мәнәда речитатив, ифачынын јарадычылыг фантазијасы үчүн кениш имкан јарадыр. Зәрби-муғамларын речитатив тәрзли олмасы ифачылар үчүн бәди эмосионаллыг чәһәтдән мүхтәлиф пријомлар әлдә етмәк имканы јарадыр. Бу жанрын характериндән вә мәзмунундан асылы олараг ханәндә мүхтәлиф мусигили-поетик речитатив пријомлара мұрачиәт едир. Ити данышыгдан башлајараг ајры-ајры сөзләрин вә фразаларын ајдын дејилмәсинә кечмә, ифадәли декламасија үслубунун тәдричән авазлыгла әвәз олунмасы кими пријомлар мәнз бунлара аид едилә биләр.

Речитасија заманы ајры-ајры бејтләрин вә ја бәндләрин өз дахили ифадәлилији үзә чыхыр. Бә'зи һалларда исә мүхтәлиф сөзләр — чох заман нәгәрәтвари сөзләр вә ја һечалар (чоху мусиги чүмләләринин сонунда) узадылыр.

Сәчијјәви хүсусијјәтләриндән бири дә одур ки, бә'зән бүтөв бир вокал-инструментал эпизод тәкчә нәгәрәтвари сөзләр әсасында ифа олунур. Азәрбајчан ханәндәләри бу заман «ај аман», «далај-далај», «ај», «һеј», «һа», «аһ јар», «ај залым» вә башга бу кими нәгәрәтвари сөзләрдән истифадә едирләр. Белә сөзләрә мұрачиәт, һәр шејдән әввәл, зәрби-муғамларын үмумијјәтлә ритмини чанландыран, онун инкишафына тәкан верән хырда ритмик фигурларын әмәлә кәлмәси илә изаһ олуна биләр.

Әкәр муғам дәсткаһлары өз адларыны бәстәләндији ладдан алырса, зәрби-муғамларын исә өз мүстәгил адлары вар. Бу гәбилдән олан муғамлара «һејраты», «Аразбары», «Симаји-шәмс», «Мәнсуријјә», «Мани», «Овшары», «Гарабаг шикәстәси», «Кәсмә шикәстә» вә б. аидирләр.¹

М. С. Исмајылов, Л. Каракичева гејд едирләр ки, «Шикәстә» формалары «Аразбары», «Кәрәми»

вә башгалары Азәрбајчан халг мусигисиндә һәм вокал-инструментал, һәм дә инструментал шәкилдә мөвчуддур. Загафгазија, Орта Асија, Јахын вә Орта Шәрғ халгларынын мусигисиндә бу формалара раст кәлимир. Адларыны чәкдијимиз әсәрләрин һәр бири өзүнәмәхсус оријинал милли јарадычылыг инчиләридр².

Зәрби-муғамлар — сазәндә ансамблынын ифачылыг сәнәтинин бәһрәсидир. Јухарыда гејд етдијимиз кими, белә концерт ансамблы ханәндәдән, ону мүшәјиәт едән тарзән, каманча чалан вә дәф чаландан ибарәтдир.³ Ханәндә кими инструменталистләр — сазәндә дәстәси дә виртуоз ифачылардыр. Ханәндә вә сазәндәләрин усталыглары нәтичәсиндә зәрби-муғамлар өз инкишафы јолунда јени-јени кејфијјәтләрлә зәнкинләшмишдир. Бу инчиләр һазырда да динләјичиләрә бөјүк естетик зөвг верир.

Зәрби-муғамларын инструментал вә вокал мелодиялары садә вә икили форшлаглар, трел, мордент кими мелизмләрлә (бзәк шејләри) рөвнәгләнир. Бунлар муғам мөјјән өзүнәмәхсуслуғ вә ифадәлилик ашылајыр. Бу чүр мелизм нөвләри өз әсасыны Азәрбајчан ханәндәләринин вә мүхтәлиф халг чалғы әләтләри — тар вә каманчада чаланларын ифачылыг мәзијјәтләриндән јаранан хүсусијјәтләрдир. Бунларда мәнз Азәрбајчан халг јарадычылығынын мүхтәлиф нөвләринә хас олан кәзәллик вә милли орнаментләрин зәрифлији өз әксини тапыр.

Муғам дәсткаһларында олдуғу кими, зәрби-муғамларда да Азәрбајчанын көркәмли шаирләри — Низами Кәнчәвинин (XII әср), Имадәддин Нәсиминин (XIV әср), Мәһәммәд Фүзулинин (XVI әср), Хуршуд Бану Натәванын, Сејид Әзим Ширванинин (XIX әср), Азәрбајчан Совет поезијасынын нүмәјәндәләри — Сәмәд Вурғунун (1906 — 1956), Әлаға Ваһидин (1890 — 1965), Сүләјман Рүстәмин (1906) вә башгаларынын гәзәлләринә мұрачиәт олунур. Бә'зи зәрби-муғамларда бајаты, гошма формасында јазылмыш халг ше'риндән дә истифадә едилир. Бир гајда олараг бу гәбилдән олан мәтнләр «Шикәстә» вә онун вариантларынын, һәмчинин «Овшары», «Мани» вә башга зәрби муғамларын мәтн әсасыны тәшкил едир.

Шифаһи ән'әнәјә әсасланан профессионал мусигимизин бир жанры олан зәрби-муғамлар инди дә ән'әнәви формасында ифа олунур. Зәрби-муғамларын ифачылыг ән'әнәләри ханәндә вә сазәндә ансамблынын практикасында чидди шәкилдә гору-нуб сахланылыр. Азәрбајчан халг мусиги јарадычылығынын башга жанрлары кими зәрби-муғамлар халгымыз арасында кениш популарлыға маликдир.

¹ Муғам сәнәтинин бүтөвлүкдә терминологиясы кими зәрби-муғамларын да адлары мүхтәлиф мәнә кәсб едир, әлбәтте, бу мәсәлә индијә гәдәр там өјрәнилмәмишдир. Бу терминләрдән бә'зиләри јер ады илә («һејраты», «Аразбары», «Гарабаг шикәстәси»), дикәрләри мусигинин образлы-эмосионал гурулушу («Симаји-шәмс») вә ја ифачылыг манерасы («Кәсмә-шикәстә»), бә'зиләри исә ја шәхс адлары («Кәрәми», «Мәнсуријјә»), ја да гәбилә ады илә («Овшары») адландырылыр.

² М. С. Исмајылов, Л. Каракичева. «Азәрбајчан халг мусигиси» (рус дилиндә). «Азәрбајджанская музыка» мәгаләләр мәчмуәси. М., 1961, сәһ. 49.

³ Азәрбајчан ифачылыг тәчрүбәсиндә тар бир ганун кими метсо-сопрано ачарында јазылыр (јарым тон ашағы охунур). Каманча транспортлу ләтдир, скрипка ачарында јазылыр, лакин јазылышындан бир тон јухары охунулур. Бу китабда верилән бүтүн нот нүсхәләри асан охунмағ үчүн фортепиано үчүн аранжә олунараг скрипка вә бас ачарында јазылмышдыр.

АЗЕРБАЙДЖАНСКИЕ ЗЕРБИ-МУГАМЫ — ОДИН ИЗ ЖАНРОВ ИЗУСТНО-ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ

(В азербайджанской классической музыке устной традиции получили развитие две разновидности мугама — мугамы-дестгях¹ и зерби-мугамы. Подобно мугаму-дестгях, азербайджанский зерби-мугам — крупное инструментально-вокальное произведение с равной степенью самостоятельности вокальных и инструментальных частей. Однако жанр зерби-мугама имеет существенные черты отличия, определяющие его сущность.)

Инструментально-вокальные зерби-мугамы, имеющие длительную историю своего развития, получили в народе широкое распространение. Но несмотря на их огромную популярность, до настоящего времени специальных работ, посвященных научному анализу этого жанра не имеется. Одна из причин этого заключена в отсутствии до последнего времени нотных записей образцов зерби-мугамов².

(Сущность жанра во многом определяет его наименование.)

Слово зерби обозначает ударный. Отсюда — зерби-мугам — инструментально-вокальный мугам с большой ролью ударных в составе сопровождающего пение инструментального ансамбля. Это определяет и другую существенную черту жанра. Как известно мугам-дестгях — многочастное вокально-инструментальное произведение сюитного типа. Его характерная особенность — приоритет вокального начала. Зерби-мугамы представляют собой одночастные композиции, в которых вокальная и инструментальные части являются равнозначными. Вот почему в противоположность метроритмической свободе мугама-дестгях в зерби-мугаме вокальная импровизация дается на фоне метрически четкого оstinатного инструментального сопровождения.)

¹ Мугамы-дестгях состоят из нескольких контрастирующих разделов импровизационного характера. Разделы мугамов непрерывно следующие друг за другом связаны единством ладово-интонационного развития. Мугамные импровизационные разделы перемежаются теснифами (песнями-романсами) и ренгами (инструментальными пьесами). Таким образом, мугам в полном виде, то есть со всеми своими составными компонентами называется дестгях. У. Гаджибеков «дестгях» отмечает как «сооружение».

² Один из образцов его включен заслуженным деятелем искусств республики, композитором Н. Мамедовым в сделанную им запись вокально-инструментального мугама-дестгях «Чаргях», изданного в Москве в 1970 году.

Отметим, что свобода метра, ритмического построения мелодики, гибкость метрических акцентов — все это, несомненно, также связано с особенностями азербайджанского стихосложения, законы которого повлияли на формирование зерби-мугамов.

(Зерби-мугамы теснейшими узлами связаны с интонациями и ладовой основой азербайджанских мугамов-дестгях. Так, ладово-интонационный строй зерби-мугамов «Шикесте» и его вариантов³ связан в своей основе с мугамом «Сегях». Зерби-мугамы «Мансурия» и «Симайи-шемс» являются кульминационными разделами мугамов «Чаргях» и «Шур», одновременно они исполняются также как самостоятельные произведения. «Эйраты» представляет собой свободную импровизацию, включающую отдельные мелодические обороты мугама-дестгях «Махур-хинди», входящего в семейство мугамов «Раст», «Аразбары» сочинен в ладе шур и так далее.)

Несколько слов о композиции зерби-мугамов. Обычно зерби-мугамы предваряются развитым инструментальным вступлением, активно-эмоционального характера. Из музыкальных фраз этого вступления с их четкой ритмической организацией в дальнейшем конструируется тематизм мелодий.

Вокальная партия чаще всего начинается широким возгласом, интонацией восклицания, в высоком регистре (в октавном ладу), имеющем характер ввода в композицию.) После выдержанного звука мелодия развивается, в основном, в речитативном характере. Поэтому зерби-мугамы могут исполнять лишь певцы-ханенде, свободно владеющие высокой тесситурой. Но в своей импровизации исполнитель-ханенде обязательно должен придерживаться определенной схемы. В частности, он ограничен интонационными рамками определенного лада.)

(Музыкальным содержанием вокальной партии зерби-мугамов является короткая музыкальная фраза (чаще всего приблизительно двутакт), с вариационными изменениями, многократно повторяющаяся на протяжении всей формы. Такие повторения украшаются вокализационными пассажами, фиоритурами.) В своем развитии мелодическая линия приобретает все большую и большую напряженность, эмоциональную взволнованность. При

³ Шикесте — широко распространенный жанр жалобной лирической азербайджанской песни. Слово «Шикесте» означает «ломанный», «отрезками». «Шикесте» бытует в различных локальных вариантах, в различном художественном выражении. Укажем, к примеру, такие названия их, как «Карабах шикестеси» (Карабахская), «Кесме шикестеси» («прерывистая»), прозванная «Бакинская», «Ширван шикестеси» («Шемахинская») и так далее.

этом описывается устойчивая ступень лада. Обычно во всех зерби-мугамах устойчивым является майе, то есть тоника лада. Характерно также возвращение мелодии в конце произведения к тонике в нижнем регистре (в тональность основного лада), как и в мугамах дестгах. В заключительных эпизодах инструментальная партия обычно отличается характером музыкально-спокойного, порою сдержанного повествования. Это своеобразная кода, где опеваются устойчивые или относительно устойчивые ступени лада. На протяжении всего мугама вокальная партия перемежается с инструментальными виртуозно разработанными эпизодами типа «ренг». Такие ренги — то есть инструментальные пьесы, исполняются в отыгрышах ансамблем сазандаров.

В целом содержание зерби-мугамов раскрывается не столько в характере мелоса, сколько в манере, в оттенках исполнения. Речитатив в этом отношении дает большой простор творческой инициативе исполнителя. Отметим, что практика речитативного исполнения зерби-мугамов выработала разнообразные приемы эмоционально-действенного художественного исполнительства. В зависимости от характера и музыкального содержания зерби-мугамов, певец-ханенде прибегает к самым различным приемам музыкально-поэтической речитации: от быстрой скороговорки до ритмически отчетливого произношения слов и отдельных фраз, от выразительного декламационного стиля до замедленной напевности. В них пение органически сочетается с напевно-разговорным произношением, переходя свободно и легко в своеобразную речитативную декламацию. При речитации отдельные бейты (двустопи) или бьянди (четверостишие) отличаются особой певучестью, местами отдельные слова, в большинстве случаев припевные слова или же слоги (чаще всего в конце музыкальных построений) протягиваются.

Весьма характерной особенностью является исполнение целых вокально-инструментальных эпизодов на одни только припевные слова. Эти слова у азербайджанцев очень многочисленны: «ай аман», «далай-далай», «ай», «эй», «ха», «хей», «ах яр», «ай залым» и другие. Применение таких припевных слов объясняется и с возникновением различных мелких ритмических фигур, оживляющих именно ритмику зерби-мугамов.

Если азербайджанские мугамы-дестгах носят название лада, в котором они сочинены, то зерби-мугамы имеют самостоятельные названия. К таким мугамам относятся — «Эйраты», «Симаи-шемс», «Мансурия», «Аразбары», «Мани», «Овшары», «Карабах шикестеси», «Кесме-шикесте» и другие¹.

М. С. Исмаилов, Л. Карагичева отмечают, что «формы «шикесте», «аразбары», «керем» и другие бытуют в музыке азербайджанского народа и в качестве вокально-инструментальной, и в качестве чисто-инструментальной формы. Обнаружить аналогичные формы в музыке других народов Закавказья

казья, Средней Азии, Ближнего и Среднего Востока не удается: каждая из перечисленных форм — глубоко самобытное национальное творческое явление»².

Зерби-мугамы — принадлежность исполнительской культуры ансамбля сазандаров. Как мы отметили, такой концертный ансамбль состоит из вокалиста-ханенде, которому аккомпанируют исполнители на таре, кеманче и бубне-дефе³. Как певец-ханенде, так и инструменталисты-сазандары являются виртуозными исполнителями. Их творчество прошло большой путь развития. Благодаря мастерству ханенде, зерби-мугамы доставляют большую эстетическую радость слушателям, обретая в своем развитии все новые качества.

Инструментальная и вокальная мелодии зерби-мугамов украшены мелизмами: простыми и двойными форшлагами, трелями, мордентами, сообщающими ей определенную специфику и выразительность. Мелизматика эта берет начало в глубоко эмоциональной природе азербайджанских профессиональных певцов-ханенде и исполнителей на различных народных инструментах — тар и кеманча. В ней ощущается узорчатость и красота национальных орнаментов, присущая различным видам азербайджанского народного искусства.

Как мугамы-дестгах, так и зерби-мугамы поются на тексты-газели (профессиональные формы лирического стиха Востока) азербайджанских поэтов прошлого — Низами Гянджеви (XII в.), Имадеддина Насими (XIV в.), Мухаммеда Физули (XVI в.), Хуршуд Бану Натаван, Сенда Азима Ширвани (XIX в.), советских азербайджанских поэтов — Самеда Вургуна (1906—1956), Али Ага Вахида (1890—1965), Сулеймана Рустама (1906). Нередко текстом служат народные стихи в форме баяты⁴, гошма⁵ и как правило, они лежат в основе зерби-мугамов «Шикесте» и его вариантов, а также в «Овшары» и некоторых других.

Как жанр изустно-профессиональной музыки, зерби-мугамы в наши дни существуют в таком же традиционном, прочно сложившемся складе. Традиция исполнения зерби-мугамов в практике современных азербайджанских ханенде и ансамбля сазандаров строго сохраняется. Как и другие жанры азербайджанского народного музыкального творчества зерби-мугамы по настоящее время пользуются широкой популярностью среди азербайджанского народа.

² М. С. Исмаилов, Л. Карагичева, Народная музыка Азербайджана, сб. статей «Азербайджанская музыка», М., 1961, с. 49.

³ Тар, как правило в азербайджанской исполнительской практике нотуется в меццо-сопрановом ключе (читается на полтона ниже). Кеманча транспонирующий инструмент, нотуется в скрипичном ключе, но звучит на тон выше написанного. В нашей работе, для облегчения, все нотные примеры приведены с аранжировкой для фортепиано, в скрипичном и басовом ключе.

⁴ Баяты — образцы малой формы, самостоятельные произведения устного поэтического творчества азербайджанского народа. Каждое баяты представляет собой отдельную строфу, состоящую из четырех строк, написанных семисложным стихом, где первая, вторая и четвертая строки имеют общую рифму, третья рифмуется свободно.

⁵ Гошма — четверостишие, написанное 8-ми сложным и 11-ти сложным стихом. В нем рифмуется 1-я с 3-ей, 2-я с 4-ой строки (а, б, а, б).

¹ Названия зерби-мугамов, как и вся терминология мугамного искусства, имеют самое разное и далеко неизученное происхождение. Одни из терминов связаны с названиями местностей («Эйраты», «Аразбары», «Карабах шикестеси»), другие характеризуют образно-эмоциональный строй музыки («Симаи-шемс»), третьи связаны с именами собственными («Керем») или с названиями племен («Овшары»).

«МАНСУРИЯ»

Зерби-мугам «Мансурия» является одним из наиболее распространенных и излюбленных в исполнительской практике азербайджанских профессиональных певцов-ханенде. В нем в высшей степени ярко проявляются черты, характерные для произведений этого популярного жанра азербайджанской изустно-профессиональной музыки. Как и многие мугамы, он исполняется на классический текст-газель великого азербайджанского поэта-классика Мухаммеда Физули (1498 — 1556). В настоящей работе используется газель поэта. «Из розовых росистых лепестков блестящий переливчатый наряд»¹.

Содержанием газели является воспевание красоты возлюбленной и описание страданий и душевных мук влюбленного юноши. В ней тонко выражаются волнующие чувства любви:

Из розовых росистых лепестков
блестящий переливчатый наряд,
И порождают, будто невзначай,
сто мятежей единственный твой взгляд.
Душа моя надежды лишена,
не встретиться с тобой любой ценой,
А гостю неожиданному ты
не ставишь ни условий, ни преград.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СКЛАД

Ладовая основа

Зерби-мугам «Мансурия» интересен также в ладовом отношении². Он строится в верхнеоктавном кульминационном ладу чаргях. По У. Гаджибекову лад с двумя увеличенными секундами на II и VI ступенях носит название чаргях, то есть «четвертого лада».

Основной звукоряд лада чаргях (1):



Исходя из мугама «Чаргях», У. Гаджибеков называет кульминационный лад верхней октавы «Мансурия». После него обычно музыка мугам-дестгях возвращается на октаву ниже — в тональность его основного лада чаргях.

В зерби-мугаме «Мансурия» музыка основывается на полном использовании октавного диапазона лада. В каденции мелодия возвращается в основной регистр этого лада. Переход в основную тональность происходит постепенно и подготавли-

¹ В данном случае и в дальнейшем мы будем обозначать газель по первой стихотворной строке.

² В подходе к анализу ладов автор придерживается терминологии, разработанной в трудах исследователей азербайджанской музыки. У. Гаджибеков. Основы азербайджанской народной музыки. Баку, 1945; В. Беляев. Очерки по истории музыки народов СССР. Выпуск 2-М., 1963; М. Исмаилов. Жанры азербайджанской народной музыки (на азерб. языке). Баку, 1960. Ладовые особенности азербайджанской народной музыки. Ученые записки Азгосконсерватории, Вып. 2/7. 1968.

вается опорными ступенями промежуточных ладов: — мюхалиф (VI ступень), бастя-нигар (III ступень), после чего мелодия заканчивается на тонике (майе) основного лада чаргях.

В указанном мугаме звукоряд лада чаргях (см. пример 1) обогащается за счет введения хроматических вспомогательных звуков к опорным ступеням:

а) в вокальной партии (2):



б) в инструментальной партии (тара и кеманчи) (3):



Как правило, большинство музыкальных построений зерби-мугама «Мансурия» имеют кадансы на тонике лада чаргях (4):



В эпизодах этого мугама возникают модуляции из лада чаргах в промежуточные лады: маненди-мюхалиф, мюхалиф, бастя-нигар и другие.

Лад маненди-мюхалиф образуется в эпизоде «Е»¹ при переходе мелодии в верхний квартный регистр с опорным тоном на кварте лада (5). 3.



Возвращение из промежуточного лада маненди-мюхалиф в основной лад чаргах происходит путем секвенционного нисхождения мелодии от низкой терции лада маненди-мюхалиф, являющейся низкой секстой лада чаргах, к его тонике (6). 4.

E.



Лад мюхалиф, как уже отмечалось, является ладом VI высокой ступени лада чаргах. Он представлен в инструментальном эпизоде «Е», в мелодическом отношении являющемся вариантным повторением на малую сексту вниз эпизода «Е». Опорным тоном в нем служит высокая VI ступень лада чаргах (7). 6



¹ Этот мугам имеет форму рондо, где рефреном служит вторая часть инструментального вступления — «В», а эпизодами как инструментальные, так и вокальные части.

Переход в лад чаргах совершается здесь так же, как и в предыдущем эпизоде, путем нисхождения мелодии от VI высокой ступени к нижней тонике лада чаргах (8). 7



Промежуточный лад бастя-нигар появляется при переходе мелодии в верхний терцовый регистр в инструментальном эпизоде «Г». Опорным тоном его является большая терция лада чаргах — «dis» (9). 8.



Обратная модуляция из промежуточного лада бастя-нигар в основной чаргах происходит при движении мелодии от терции бастя-нигар, которая является одновременно квинтой чаргах (10). 9



Кода зерби-мугама «Мансурия» синтезирует в себе элементы встречавшихся ранее ладов. Она начинается в ладу мюхалиф с опорным тоном на VI высокой ступени лада чаргах (11). 9



Баз-ми вүс-алындан мүдам, геј-ри ха-ни



ил-ти-фа-ты үз - рә меһ-ман еј-лә-јән.

Затем происходит модуляция в лад бастя-нигар, где опорным тоном является терция лада чаргах (12).

12

А.ман, а.ман, а.ман, би.дад, а - ман,

а а

Следующий раздел коды основывается на квинтовом ладе хасар, который встречается в зерби-мугаме «Мансурия» впервые (13).

13

Ја.рым а.ман, ха, ха, ха, ха, јар, јар, јар.

Модуляция из квинтового лада хасар в основной лад чаргах происходит, как обычно в мугамах, путем нисхождения мелодии из верхнего регистра в нижний. При этом возникают секвенции, что имеет место и в упомянутом зерби-мугаме «Мансурия» (14).

14

Јар, јар, јар, ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха.

А.ман...

Мелодика

Мелодика зерби-мугама «Мансурия» имеет речитативный и распевный характер. Речитация придает стихотворной речи особую выразительность. Такая форма связи текста с напевом, при которой ведущую роль играют свойства и особенности поэтического текста, выдвигает на первое место выразительность газели Физули, что в известной степени определяет принцип музыкального развертывания мугама. Это повествовательный, лишенный

резких драматических контрастов, но подчеркивающий оттенки настроения принцип раскрытия основного эмоционального образа и особенности структуры.

В вокальной партии зерби-мугама «Мансурия» основным музыкальным содержанием является короткая музыкальная фраза (двутакт) (15), которая многократно повторяется в связи с изложением словесного текста (в данном случае пятнадцатисложной стихотворной строчки первого бейта). Эта музыкальная фраза в процессе многократного повтора подвергается вариационным изменениям (16).

15

Еј ке_јиб күл_күн

16

Да - ма - дам эз - ми чев_лан

еј - ла - јен.

«Первичная» музыкальная мысль получает дальнейшее развертывание. Здесь свободный речитатив чередуется с развитыми вокализационными пассажами. Взволнованно-лирический характер речитативной мелодии выражен уже в следующих девяти тактах (17).? *речитативная мелодия*

17

Һәр тө_рәф дән чев_лан е_диб

дән-дук - чә јүз ган еј_ла - јән,

ха, ха,

ха, ха, ха, ха, ха,

Речитативный напев в дальнейшем начинает расцветаться различными узорчато-импровизационными интонациями варьированного характера, повторяется из бейта в бейт, охватывает двуступенную или иную часть газели. В середине зерби-мугама, в момент подчеркивания кульминации «Мансурии», темп ускоряется и самое изложение переходит

как бы в речитативную «скороговорку» на основе припевных слогов (18). ||

18

ha, да-дај, да-дај, да-дај, да.

Зерби-мугам «Мансурия» завершается развитым в мелодическом отношении заключением — кодой в спокойном и замедленном темпе, обозначаемой у азербайджанских народных исполнителей специальным термином «аяг». Здесь отдельные музыкальные построения, усложняясь разнообразными мелизмами, фиоритурами, образуют в композиции (структуре) зерби-мугама развернутые «заключения». На основе припевных слов мелодия в нем расширяется до семи разномерных тактов. Она начинается с верхнего звука (ля диез) и, опираясь на отдельные устойчивые ступени лада чаргах, движется в нисходящем направлении к нижней тонике и завершается на ней. (См. примеры 11, 12, 13, 14).

Для зерби-мугама «Мансурия» характерны два типа мелодического движения: а) нисходящий и б) восходяще-нисходящий. Оба типа мелодического движения применяются во взаимопереплетении как в вокальной, так и в инструментальных партиях.

Основным типом мелодического движения в вокальных эпизодах являются нисходящее движение от верхнего опорного тона (в данном случае верхней тоники) с преобладанием при этом постепенности. Это происходит в одном случае по тонам звукоряда лада чаргах в объеме увеличенной квинты (в трех вокально-инструментальных эпизодах) (19).

19

УВ.2

В другом — в диапазоне увеличенной ноны с переменностью VII ступени (звук «фа»), (в последнем вокально-инструментальном эпизоде — коде), (20).

20

УВ.2

Для инструментальных частей зерби мугама «Мансурия» характерен второй тип мелодического движения — восходяще-нисходящий. Это такая структура, где постепенный подъем уравнивается последующим постепенным спадом. Такой принцип развертывания мелодического движения мы видим как в строении инструментальных частей всего зерби-мугама, так и в его отдельных музыкальных построениях. Спад чаще всего происходит путем секвенций.

Приведем пример из средней инструментальной части зерби-мугама «Мансурия» (21). В нем мелодические образования выражаются в восходяще-нисходящем движении, в диапазоне квинты,

21

что видно из следующей схемы (22).

22

Такой же тип движения можно видеть и в музыкальной фразе (двухтакт), которая на протяжении всего произведения неоднократно повторяется у инструментов и в сопровождении вокальной партии приобретает значение рефрена (23).

23

Каманча
Гар

Голос

Ф-но

Для зерби-мугама «Мансурия» характерно опевание опорного звука (си) малой терцией снизу (24),



и малой секундой сверху:
а) в инструментальной партии (25);



б) в вокальной партии (26);



а также малой секундой снизу:
а) в инструментальной партии (27);



б) в вокальной (28).



В вышеприведенном примере (24) мы одновременно видим опевание нижней кварты и терции (отмечено знаком — х). Это яркий пример на «опевание внутри опевания».

В зерби-мугаме «Мансурия» наряду с тоникой часто опевается и верхний тон тоники (до бекар).

Приведем несколько примеров из вокальной партии (29): из инструментальной партии (30).



Встречается опевание верхней кварты малой секундой снизу и большой секундой сверху в диапазоне малой терции (31); нижней терции большой секундой снизу и сверху в диапазоне большой терции (32); низкой V ступени и IV ступени (33); III и IV ступеней одновременно (34).



В зерби-мугаме «Мансурия» для развития мелодии используются нисходящие секвенции. Такие цепочки секвенций выявляются чаще всего в инструментальных частях зерби-мугама (см. пример 6)¹.

В другом примере звенья секвенции перемещаются на интервал большой секунды вниз и доводятся до нижней тоникой (см. пример 8).

¹ Пунктирной линией подчеркнуты миниатюрные звенья секвенции.

Как в предыдущем примере, так и в этом секвенция развивается по ступеням звукоряда лада чаргах. В силу чего можно утверждать, что для азербайджанской народной музыки и, в частности, для инструментальных эпизодов зерби-мугама характерны **ладотональные секвенции**. Причем, в них явно ощутимо прочное воздействие народных ладов, что объясняется тем, что секвенцирование происходит по ступеням звукоряда лада, в котором он создан. Такая традиционная форма секвенцирования в дальнейшем повлияла на творчество профессиональных композиторов Азербайджана.

Многоголосие

В образовании элементов многоголосной фактуры зерби-мугама — «Мансурия» главную роль играет полифония, которая образуется на основе остигатного сопровождения вокальной партии, имеющей самостоятельный мелодический рисунок, вырастающий из мелодии инструментального сопровождения, но не совпадающий с ней.

Мелодическим зерном в вокальной партии является двухтактная фраза рефрена «В» в партии тара и кеманчи (35).

35

Эта инструментальная фраза, повторенная дважды, служит остигатной основой мелодии аккомпанемента к вокальной партии. Она же является темой многочисленных вариаций в вокальной партии.

Вот эти вариации (36):

36

Сочетание вокальной и инструментальной партии, несмотря на близость их интонационной основы, в противоречие с ней создает контрастную полифонию мелодических линий, которая подчеркивается неравномерностью музыкальных построений обеих партий. Такой прием остигатности мелодики в архитектонике «Мансурия» играет в дальнейшем развитии роль фонового остигато.

Особенность полифонического развития заключается в широком применении **диссонансов**, появляющихся в проходящем и вспомогательном движении голосов, оттеняющих контрастный характер мелодий.

Приведем первый вокально-инструментальный эпизод зерби-мугама «Мансурия» (37).

37



Диссонансы появляются во многих случаях, в том числе на опорных звуках полифонического двухголосия. К ним относятся: малая секунда на I и VII ступенях, увеличенная секунда на II низкой ступени, отчасти уменьшенная терция на VII ступени, которая звучит как большая секунда.

Консонансы представлены интервалами примы и чистой квинты (38).

38



Широкое применение диссонансов на опорных звуках является характерной особенностью гармонического языка произведений азербайджанской народно-профессиональной музыки.

Эти диссонансы не получают разрешения, а вновь переходят в диссонансы, что можно видеть из примера 37.

Так, в первом такте малая секунда на I ступени переходит в малую секунду на VII ступени. Последняя вновь сменяется малой секундой на I ступени. Эта же секунда (си — до бекар) разрешается в чистую приму. Чистая прима переходит в малую секунду на VII ступени. В конце первого такта малая секунда на VII ступени разрешается в большую терцию, которая сменяется чистой квинтой на той же ступени.

Во втором такте чистая кварта снова переходит в малую секунду на VII ступени, появляясь на сильной доле такта.

На фоне выдержанного звука в верхнем голосе и в проходящем движении в нижнем голосе на момент появляется интервал чистой примы, который переходит в малую секунду на I ступени. Верхний звук этой секунды (до бекар) звучит в нижнем голосе в партии струнных инструментов и исполняется в виде трели с захватом звука «ре дизез», в результате чего на фоне выдержанного звука на тонике (си) звучит то малая секунда, то большая терция.

В третьем такте на сильной доле возникает интервал малой секунды на I ступени, которая подчеркивается вспомогательным движением в верхнем голосе. Следующий интервал в двухголосии — тот же, но тоника звучит в верхнем голосе, а вторая низкая ступень — в нижнем.

Такие перестановки голосов, на основе их перекрещивания встречаются почти в каждом такте и составляют характерную особенность национально-полифонического стиля.

В проходящем движении нижнего голоса мы видим интервалы малой секунды, чистой примы, малой секунды и большой терции.

Четвертый такт начинается с интервала уменьшенной терции.

В противоположном движении голосов в двойном ускорении в верхнем голосе возникают, кроме уменьшенной терции, интервалы малой секунды, образующиеся при перекрещивании звуков I и VII ступеней. На фоне выдержанного звука II низкой ступени (до бекар) в нижнем голосе при перекрещивании голосов появляются интервалы малой секунды на I ступени, уменьшенной терции на VII ступени и чистой примы на II низкой ступени, что оттеняется унисоном голосов.

Следующие два такта дают каданс на тонике в верхнем голосе и каданс на II низкой ступени в нижнем голосе.

В гармоническом отношении такты 5 и 6 представляют вариант тактов 3 и 4. Изменение касается, главным образом, мелодии верхнего голоса, имеющего более простой рисунок.

Так, в такте 5, вместо вспомогательного звука на II низкой ступени (39) дается его усложненный

39



вариант с захватом VI низкой ступени, благодаря чему образуется на момент интервал большой терции на VI низкой ступени.

В такте 6 отсутствует движение в верхнем голосе. Оно заменяется протянутым тоном I ступени.

В последующем развитии первого вокально-инструментального эпизода, рассматриваемого зербидугама, мелодия инструментальной партии, излагаемая в нижнем голосе, не вносит ничего нового, повторяясь неизменно в двухтактном оформлении.

Мелодия верхнего голоса варьируется.

Здесь мы не видим новых интервалов, но ранее рассмотренные интервалы используются более насыщено, что объясняется появлением в мелодии верхнего голоса ритмически более дробных звуков.

В конце этого вокально-инструментального эпизода, в вокализационных пассажах появляется унисон и параллельно-терцовое движение из уменьшенной, малой и большой терций.

Полифоническое двухголосие во втором вокально-инструментальном эпизоде (F) значительно усложняется за счет импровизационного развития вокальной партии (40).

40



Фа	Ил	Ат	Үн	Фа	Ил	Ат	Үн	Фа	Ил	Ат	Үн	Фа	Ил	Үн
Еј	ке	јиб	күл	күн	дә	ма	дәм	эз	ми	чөв	лан	еј	лә	јән
-	⌣	-	-	-	⌣	-	-	-	⌣	-	-	-	⌣	-

наличием в нем долгих и коротких слогов, длительность слогов неравная. Объединение нескольких стоп (тяф'иле) в определенной последовательности образует размер — бяхр аруза (формула ритмического строения стихотворной строчки).

В основе рассматриваемой газели использован один из распространенных арузных метров в азербайджанском профессиональном стихосложении — рамаль¹, который в музыке получает четкую трактовку в размере 3/4.

Размер поэтической строки включает стопу фа ил Атюн, состоящую из одного долгого, одного короткого и двух долгих слогов: - ⌣ - -

Соединение 4-х стоп (таф'иле) с усечением одного долгого слога в последней стопе дает следующую формулу рамалья (43). Эта формула с тем же текстом лежит в основе зерби-мугама «Мансурия» (44).

44

Еј . ке . јиб . күл . күн . дә . ма . дәм
 эз . ми . чөв . лан . еј . лә . јән,
 һәр . тә . рәф . дән . чөв . лан . е . диб,
 дөн . дүк . чә . јүз . ган . еј . лә . јән , еј . мә . ни
 мәһ . рум . е . диб . бәз . ми . вү . сә . лы . н . дан . мү . дам .
 Геј . рч . ха . ни . ил . ти . фә . ты . үз . рә . мей . манеј . лә . јән .

Вот мелодико-ритмическая схема двух бейтов (45).

45

Во второй и третьей строках музыкальная декламация приводит к появлению метра сари и в одном случае хеджаз. Первая строка бейта интерпретируется певцом-ханенде более свободно и дает сочетание трех стоп: рамалья, мунсариха и в двух случаях сари. Четвертая строка трактуется ханенде в двух-трехдольных тактах по закону народного стиха, типа хорей.

Все это свидетельствует о свободной импровизационной манере исполнения, сближающей количественной основы стиха с народной метрикой, обогащенной достижениями профессионального музыкально-поэтического творчества.

Арузный метр газели трактуется как народный стих, состоящий из коротких строчек в 7 и 8 слогов. Это объясняется влиянием инструментального фактора ритмики бубна, тара и кеманчи, соответствующий коротким 8-ми и 7-ми сложным стихотворным строчкам.

Музыкальная форма

Как уже отмечалось выше зерби-мугам «Мансурия» имеет форму рондо, где рефреном служит

¹ Рамаль — («бегущий стих») — этот термин указан в книге В. Беляева «Очерки по истории музыки народов СССР», I т., с. 89.

вторая часть инструментального вступления — «В»¹. Она же приобретает сложный вид двухкуплетной формы с припевами и развернутой кодой виртуозного характера. Второй куплет служит эмоциональной кульминацией всего произведения. Он насыщен фиоритурами, вокализационными пассажами.

Первая инструментальная часть зерби-мугама «А» — четыре такта, представляет собой две короткие одинаковые музыкальные фразы.

Вторая часть — рефрен «В» состоит также из двух одинаковых двухтактных фраз и служит продолжением первой части. Рефрен повторяется с вариантными изменениями («В₁») и переходит непосредственно в эпизод «С». Этот эпизод включает шесть тактов, из которых первая и последняя пары идентичны, а вторая — секвенцирует мелодию первой фразы на малую секунду вверх. Инструментальная часть завершается рефреном, который является остинатным аккомпанементом вокальной партии.

Вокально-инструментальная часть («Д») является первым крупным эпизодом в форме рондо. Она представляет собой расширенный период из двух предложений — шести и четырех тактов с 6-ти тактным припевом. Вокально-инструментальный эпизод соединяется со следующим за ним инструментальным эпизодом — «Е». Он состоит из 12-ти тактов и делится на две двухтактные фразы, каждая из которых повторяется, а последняя кроме того секвенцируется дважды по ступеням вниз.

Вновь идет рефрен — «В». Он, как и первый раз вариантно повторяется. После него следует инструментальный эпизод «Е₁», который проводится на малую сексту ниже. Он расширен на два такта, по сравнению с эпизодом «Е», что объясняется необходимостью его окончания на тоне «до бекар», с которого начинается рефрен. Следующее проведение рефрена сокращенное. Всего четыре такта. Он подводит ко второму вокально-инструментальному эпизоду — «F», состоящему из десяти тактов. Аккомпанементом в нем, как и в первом вокально-инстру-

ментальном эпизоде, служит инструментальный рефрен — «В».

Следующий инструментальный эпизод — «G» имеет синтетический характер и включает в себя мелодические элементы разных частей. Два первых такта близки по мелодии первой части зерби-мугама «А», вторые два такта взяты из эпизода «Е». Снова появляется рефрен — «В», на фоне которого начинается шеститактный вокально-инструментальный предъикт к вокально-инструментальной коде.

Кода строится на новом музыкальном материале. Она разноретмична и состоит из 12-ти больших тактов. Как уже говорилось выше, кода имеет виртуозный характер и строится на нисхождении мелодии из верхнего регистра в нижний. Она имеет секвенционный характер и завершается на протянутом тоне с унисонным аккомпанементом на тонике лада чаргах.

Приведем схему формы зерби-мугама «Мансурия»:



Особенности мелодии и формы этого зерби-мугама характерны для многих произведений азербайджанской изустно-профессиональной музыки.

116038

¹ В данном случае имеется в виду характерная особенность азербайджанской народной и изустно-профессиональной музыки, заключающаяся в том, что роль рефрена в ней выполняет обычно не первое, а второе музыкальное построение — «В».

МАНСУРИЈӘ

МАНСУРИЯ

Сөзләри Мәһәммәд Фүзулининдир

Слова Мухаммеда Физули

Подстрочный перевод Владимира Кафарова

Moderato

Каманча

Тар

Гавал

A

B

tr

B₁

C

B

tr

Охумаг, Голос

Еј ке_јиб күл - күн дә_ма_дәм, ээ_ми_чөв_лан

В *tr* В *tr*

b tr *b tr* *b tr*

This system contains the first four measures of the piece. It features a vocal line with lyrics, a piano accompaniment with trills, and a bass line. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4.

еј_лә_јән, нәр тө_рәф чөв_лан е_диб.

В *tr* В *tr* *tr*

b tr *b tr* *b tr*

This system contains the next four measures. It includes a triplet of eighth notes in the vocal line. The piano accompaniment continues with trills. The bass line remains consistent.

дөн_дук_чә_јүз_ган еј_лә_јән, һа, һа,

tr *tr*

b tr *b tr* *b tr*

This system contains the final four measures. It features triplet markings over the vocal line. The piano accompaniment includes trills. The bass line concludes the piece.

Handwritten musical score for the first system. The top staff is a vocal line with lyrics "ha, ha, ha, ha, ha, ha..." and includes a triplet of eighth notes. The middle staff is a piano accompaniment with trills (tr) and triplets. The bottom staff is a bass line. There are handwritten annotations in the right margin, including "E" and some illegible scribbles.

Handwritten musical score for the second system. The vocal line continues with trills (tr) and triplets. The piano accompaniment features trills and triplets. The bass line continues with eighth notes.

Handwritten musical score for the third system. The piano accompaniment is more complex, featuring trills (tr) and triplets. The vocal line continues with trills. The bass line continues with eighth notes.

Handwritten musical score for the fourth system. The piano accompaniment features trills (tr) and triplets. The vocal line continues with trills. The bass line continues with eighth notes.

B₁ tr[#] tr E₁ tr

8 5 5

B tr tr tr

F

ha,³ ha, ha,

tr tr

Detailed description: This system contains the first musical phrase. The vocal line starts with a fermata over the first measure, followed by a triplet of eighth notes 'ha, ha, ha,' and another fermata. The piano accompaniment features a bass line with trills and a treble line with a steady eighth-note accompaniment.

V Куплет.

ha, ha.

B tr tr tr

Detailed description: This system begins with a handwritten 'V Куплет.' above the staff. The vocal line consists of a continuous sequence of eighth notes, with lyrics 'ha, ha, ha.' The piano accompaniment continues with trills and a consistent eighth-note accompaniment.

Да-дај, да-дај, да-дај, да.

B tr G tr tr tr

tr tr tr

Detailed description: This system contains the final musical phrase. The vocal line has lyrics 'Да-дај, да-дај, да-дај, да.' with a fermata over the final note. The piano accompaniment includes a section with a handwritten 'G' above the staff and several trills. The system concludes with a final eighth-note accompaniment line.

tr

tr

tr

B

tr

tr

tr

H

Еј ма ни маһ рум е диб

бәз ми вү са лын дан

H

tr

tr

му дам, Феј ри ха ни ил ти фа ты үз рә меһ ман еј лә јән.

6/4

6/4

6/4

6/4

6/4

6/4

6/4

А_ман, а_ман, а_ман, би_лад, а_ман, а... а...

Ja_рым а_ман, ha, ha, ha, ha, jaр, jaр, jaр, jaр, jaр, jaр.

ha, ha, ha, ha, а_ман.

ЭЙРАТЫ

Зерби-мугам «Эйраты» поется на текст газели гениального азербайджанского поэта и мыслителя Низами Гянджеви (1141 — 1209) «Гёзюм айдын гёзюма сурати джанан гёрюнюр» («Благословение очам, которым образ милой видится»).

Низами вошел в мир искусства с лирическими стихами, завоевав славу именно в этом жанре. Всю свою жизнь великий художник посвящает поэтической лирике, создав величайшие образцы в этой области.

Лирика Низами прославляет чистую, верную любовь, прекрасные чувства человека, его любовь к жизни, веру в добро, справедливость, в духовное богатство человека. Высокая поэзия любви полна у Низами веры в жизнь, в реальные земные силы, полна жизненной красоты. С огромной силой убедительности, свойственной гениальным творцам, передает Низами все тончайшие душевные переживания человека, искренно, оптимистично воплощая как скорбь, разлуку, горестные переживания, так и радости, светлую любовь.

Все сказанное нашло свое воплощение в содержании газели-восторге, где юноша при появлении перед его взором возлюбленной, воспекает ее красоту.

Благословение очам, которым образ милой видится,
Источая запах амбры и мускуса, цветозарно видится.

Я вкусил разлуки яд, как свидание их горько,
Оно стоит обоих миров, как только разлука видится.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СКЛАД

Ладовая основа

Зерби-мугам «Эйраты» представляет собой свободную импровизацию, включающую отдельные мелодические обороты мугама-дестгах «Махур-хинди», входящего в семейство мугама «Раст». Этот свободный в метрическом отношении мугамный эпизод вокальной партии проходит и на фоне четкого в метрическом отношении в размере 2/4 сопровождения.

«Эйраты» основывается на одном из основных наиболее употребительных ладов народно-профессиональной музыки — раст¹ (46).

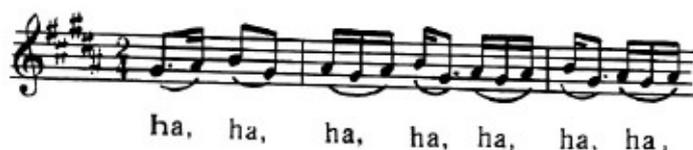
46



Раст включает в себя несколько высотных регистров, носящих собственные названия и являющихся ладами производными от основного. Основной тонический раздел — майе-раст, который опирается на IV ступень лада. Следующие регистры — гусейни-кварта тоники (VII), виляяти-квинта тоники (VIII), и ирак-октава тоники (XI).

В зерби-мугаме «Эйраты» музыка основывается на использовании октавного регистра лада раст — ирак. Переход в основную тональность происходит поступенно в нисходящем движении мелодии с остановками на опорных ступенях промежуточных ладов-регистров — виляяти (VIII ступень) (47), гусейни (VII ступень) (48) и на тоническом разделе — майе-раст, то есть на IV-ой ступени лада раст (49), где завершается мелодия.

47



48



49



Как показывает анализ азербайджанских зерби-мугамов звукоряды основных азербайджанских ладов в творческом использовании значительно обогащаются за счет введения в них хроматических вспомогательных звуков к основным ступеням. В дальнейшем исследовании мы будем называть их хроматизированными ладами. К их числу относятся: а) лады с переменными ступенями, широко распространенными в азербайджанских зерби-мугамах и б) лады с интервалами увеличенной секунды в их строении.

¹ У. Гаджибеков. Сочинение, (на азерб. языке), т. II, изд. АН Азерб. ССР, Баку, 1965, с. 60.

В зерби мугаме «Эйраты» звукоряд лада раст обогащается за счет введения трех (в вокальной партии) (50), и одного (в инструментальных партиях) (51), хроматических вспомогательных звуков. Для того, чтобы подчеркнуть происхождение хроматизма и мелодии этого зерби-мугама, можно его ладовое строение выразить в уточненной схеме, выражающей более отчетливо функции тонов ладового звукоряда.

50



51



Мелодика.

«Эйраты» отличается мелодикой, богато расцвеченной мелизмами. Мелодии зерби-мугама «Эйраты» присуща речитативная декламация, которая сменяется иногда широкими распевами. В особенности большую роль играют распевы в верхнеоктавном регистре, что видно из примера (52).

52



Да лај, да - лај, ha,



ha, ha, ha, ha,

Исключительную выразительность, эмоциональность и изысканность мелодии придают контрастные элементы декламации внутри музыкальных построений (шеститакт), когда короткие начальные звуки сменяются протяженным звуком, иногда распевом (третий и седьмой такты). Разнообразие средств декламации достигается и различными ритмическими типами распевов (53).

53



Көзүм ај_дын, көзү - мә



су - рә-ти ча - нан кө-рү_нүр,



а муш_ки эн_бәр са_ча_раг



әтр_лә әф_шан кө_рү_нүр.

Те же приемы декламации мы находим и в других вокально-инструментальных эпизодах «Эйраты» — E₂ E₃ E₄.

Речитатив в особенности ярко выявляется в кульминации зерби-мугама «Эйраты», на основе повтора одинаковых звуков. Этот прием ясно виден в среднем кульминационном эпизоде зерби-мугама (E₃). Здесь речитация в свободной форме, чередуется с развитыми вокализационными пассажами.

Главным типом мелодического движения в зерби-мугаме «Эйраты» является нисходящее движение от опорного верхнего тона.

Нисходящее движение может предваряться скачком вниз от тоники к ее нижней доминанте с последующим возвращением к тонике (54), или же поступенным восходящим ходом (55).

54



55



В зерби-мугаме «Эйраты» — для развития мелодики используются нисходящие секвенции по ступеням. Многие инструментальные части основываются на нисходящих секвенциях. Приведем некоторые из них. Такова, например, часть «Д» (56).

56



В данном отрывке каждый звук нисходящей линии опет соседним звуком сверху. Это можно назвать простейшей секвенцией — опеванием.

В вышеуказанном примере образуется более элементарное верхнесекундовое опевание опорных тонов. Такие звенья секвенции встречаются и в других частях — F, F₁ F₂ Д (вар.), G, H J J₁ J₂ J₃ J₄ J₅, K, K₁ K₂ K₃ K₄ K₅.

Еще один пример, в котором опеваемые центральные звуки каждого следующего звена секвенции заранее подготавливаются в опевающем рисунке предыдущего. В отличие от приведенного выше примера здесь возникает нижнесекундовое опевание тонов (57).

57



Эти же качества мы находим в более широком секвенционном построении в зерби-мугаме «Эйраты», что ясно из нижеследующего примера № 58.

58



Как видно, в сильных долях первого такта основные звуки (h² и a²) опеты соседним тоном снизу и представляют собой миниатюрные нисходящие секвенции, о которых выше говорилось. Упомянутый пример одновременно демонстрирует образец «секвенции в секвенции». Данный прием получает свое претворение и в последующих тактах приведенного примера.

В «Эйраты» наряду с нисходящими секвенциями широко используются и восходящие секвенции. Так, например, в части «С» образуются миниатюрные секвенции в восходящем движении. Им присуща восходящая направленность мелодического развития, движения к завоеванию высотной кульминации (59), после чего восходящие секвенции уравниваются нисходящими цепочками звеньев секвенций (60).

59



60



В зерби-мугаме «Эйраты» мы видим многократный повтор одинаковых мелодических образований. В нем встречаются повторы типа вариационные (С С₁ Д Д (вар)), секвенционно-вариационные (К К₁ К₂ К₃ К₄ К₅), точные (ВВ + ДД) секвенции (J, J₁ J₂ J₃ J₄ J₅), вариационно-орнаментированные (Е Е₁ Е₂ Е₃).

Многоголосие

В зерби-мугаме «Эйраты» сочетаются два типа многоголосия: полифоническое двухголосие и гомофонно-гармоническое многоголосие бурдонного типа.

Полифоническое двухголосие особенно ясно видно в инструментальном вступлении, которое является первым разделом зерби-мугама. Мелодия начинается октавным унисоном голосов в партиях кеманчи и тара (см. «А»).

Заключительный мелодический оборот первого музыкального построения проводится одногласно в партии тара, а затем имитируется в партии кеманчи на фоне паузы в другом голосе (61).

Следующий двойной инструментальный эпизод (F F₁ F₂+ Д (вар) Д (вар)) двух-трехголосен. Сначала мелодия проводится в партии тара на фоне органного пункта тоники в партии кеманчи (верхняя тоническая терция — F). Затем мелодия секвенцируется на ступень вниз и звучит на фоне органного пункта субдоминанты в партии кеманчи (нижняя терция) (F₁). Третье проведение мелодии новая секвенция в партии тара на фоне органного пункта тоники (нижняя терция) (F₂) (63 б).

63 б)

Three systems of musical notation for 63 б). Each system consists of two staves: a treble clef staff (top) and a bass clef staff (bottom). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The first system shows a melodic line in the treble staff moving downwards, with a rhythmic accompaniment in the bass staff. The second system continues this pattern. The third system shows the melodic line moving upwards, with a different rhythmic accompaniment.

Указанная часть Д (вар) Д (вар) излагается в унисон, что дает яркое сопоставление многоголосной и одnogолосной фактуры, характерное для профессиональной музыки устной традиции.

Вокально-инструментальный эпизод E₂ в отличие от эпизодов E и E₁ в гармоническом отношении более развит и сложен. По существу он представляет последовательность созвучий полного заключительного каданса, особенностью которого является то, что субдоминанта дается после доминанты (Т—Д—S—Т). Все эти гармонии сменяют друг друга на протяжении определенных отрезков времени, на далеком расстоянии. Чрезвычайно интересно, что смена гармоний связана с опеванием различных опорных ступеней в вокальной партии. Певец-ханенде в момент исполнения делает мелодическую модуляцию из тоники в доминанту, после которой при поддержке сначала кеманчи, а далее без сопровождения возвращается в тонику (см. весь эпизод «E»₂).

Следующие инструментальные эпизоды из четырех самостоятельных групп частей (GG HH₁ J, J₁ J₂ J₃ J₄ J₅ K, K₁ K₂ K₃ K₄ K₅) разрабатывают виртуозные элементы вокальной партии предыдущего раздела (F₂) и имеют этюдно-технический характер. Большую роль здесь играют секвенции,

вариантные повторы мелодии, исполняемые кеманчистом и таристом в унисон. Объединение четырех инструментальных частей подряд придает особую монолитность и масштабность этому разделу зерби-мугама. Здесь особенно ярко проявляется ритмическая природа зерби-мугама, что подчеркивается динамикой исполнения как на ударном, так и на струнных инструментах. Смена фактуры объясняется тем, что исполнители переходят к новому этапу в развитии мугама, где не требуется гармонический способ изложения. Этот раздел является предкульминационным, после чего следует вокально-инструментальный раздел «E₃», который звучит на органном пункте доминанты.

Гармоническое сопровождение состоит из пустых квинт на доминанте, они сменяются затем квартетными созвучиями на доминантовом органном пункте. В мелодии вокальной партии опеваются вторая и первая ступени мажорного лада раст, что видно из примера (№ № 64, 64 а).

64

Two systems of musical notation for 64. Each system consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The first system shows a vocal line with the syllable 'ha' and a piano accompaniment of chords. The second system shows a vocal line with the syllables 'ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha' and a piano accompaniment of chords.

64 а)

One system of musical notation for 64 а). It consists of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (bass clef). The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The vocal line has the syllable 'ha' and a long note. The piano accompaniment consists of chords.

Две следующие части зерби-мугама — рефрен «СС₁» и вокально-инструментальный эпизод «Е₄» идентичны рефрену «СС₁» и вокально-инструментальному эпизоду «Е₂» в мелодическом и гармоническом отношениях. Как обычно в заключительных частях в зерби-мугамах и в данном зерби-мугаме «Эйраты» мелодика вокальной партии развивается из верхнего регистра в нижний и доводится до нижней тоники лада.

Рассмотренный зерби-мугам «Эйраты» относится к числу достаточно развитых в мелодическом и гармоническом отношениях произведениям профессиональной музыки устной традиции, о чем свидетельствует наличие в нем различных типов многоголосия: а) бурдонного многоголосия; сочетающегося с принципом гомофонно-гармонического многоголосия, б) имитационной полифонии; в) канонически-имитационной полифонии, выявляющейся в двух-трехголосии.

Во всех случаях имеет место тенденция к гармоническому стилю, который ясно ощущается, но не получил еще полного развития. В особенности это видно в вокально-инструментальных частях зерби-мугама «Эйраты».

Сочетание всех этих форм многоголосия заключает в себе черты как архаического гармонического мышления (различного вида бурдоны) так и более позднего композиторского творчества.

Ритмика

Основой ритма зерби-мугама «Эйраты» является двухтактная ритмическая формула — движение носымыми в двухдольном метре (2/4), при котором сильные доли такта пунктируются (65).

65

которые образуются на основе стяжения ритма во втором такте (66), и дроблением второй доли первого такта (67).

66

67

В одном случае в инструментальном эпизоде Д (вар) равномерное ритмическое движение сменяется выдержанными звуками (68).

68

Этот же ритм встречается в конце отдельных ритмических периодов.

Ритмика вокальной партии дает более сложный, синкопированный вариант ритма сопровождения. В основе ее лежит ритм газели трактуемый свободно певцом ханенде в метре сари (— ∪ ∪ —) (69).

69

Большую роль в развитии ритма вокальной партии играет импровизация, что получает отражение в припевах. Здесь появляются триоли, различного рода гаммообразные пассажи шестнадцатыми, протянутые звуки и т. д., что вносит известный контраст к ритмическим формулам инструментального сопровождения (70).

Повторение этой ритмической формулы образует ритмический период.

Развитие ритмики связано с использованием различных вариантов этой ритмической формулы,

Голос

Каманча

Тар

Гавал

В инструментальных частях в начале зерби-мугама повторяется ритм ударных инструментов тара и каманчи. В середине мугама после вокально-инструментальных частей появляется непрерывное движение шестнадцатых, усложняющее первоначальный ритм ударного инструмента, в данном случае дефа.

Музыкальная форма

Форма зерби-мугама «Эйраты» рондо, в котором роль рефрена играет инструментальная часть «СС₁». Вокально-инструментальные эпизоды E E₁ E₂ E₃ E₄ строятся по принципу куплетной формы. Отдельные инструментальные разделы многочастны, достигают больших размеров, что видно и в структуре данного зерби-мугама:

$$\begin{array}{l}
 \text{вок. INSTR.} \\
 A + B + \overbrace{CC_1 + DD_1 D_2 + CC_1 + E}^{\text{вок. INSTR.}} + \overbrace{CC_1 + E_1}^{\text{вок. INSTR.}} \\
 + FF_2 F_2 + D(\text{вар}) D(\text{вар}) CC_1 + E_2 \\
 + GG + NN_1 JJ_1 J_2 J_3 J_4 J_5 + KK_1 K_2 K_3 K_4 K_5 \\
 + CC_1 + \overbrace{E_3}^{\text{вок. INSTR.}} + CC_1 + \overbrace{E_4}^{\text{вок. INSTR.}}
 \end{array}$$

НЕЈРАТЫ ЭЙРАТЫ

Сөзлөрү Низами Кәнчәвининдир
Слова Низами Гянджеви
Подстрочный перевод Снявуша Мамедзаде

Allegro moderato

Каманча

Тар

Гавал

pizz

*p*_B

arco

C

C₁

3

3

1 2 D

p

D

This system contains the first two staves of music. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. It features a first ending bracket over measures 1-2 and a second ending bracket over measures 3-4, both marked with a 'D' above them. The bottom staff is in bass clef. A dynamic marking of *p* (piano) is placed below the first staff. A third staff below the bass staff shows a few notes and rests.

D₁ D₂

This system contains the next two staves of music. The top staff continues the melody with a first ending bracket over measures 5-6 and a second ending bracket over measures 7-8, both marked with 'D₁' and 'D₂' above them. The bottom staff continues the bass line. A third staff below the bass staff shows a few notes and rests.

1 2 C

f

f

This system contains the next two staves of music. The top staff has a first ending bracket over measures 9-10 and a second ending bracket over measures 11-12, both marked with '1' and '2' above them. The bottom staff continues the bass line. Dynamic markings of *f* (forte) are placed below the first and second staves. A third staff below the bass staff shows a few notes and rests.

C₁ 3 3

This system contains the final two staves of music. The top staff has a first ending bracket over measures 13-14 and a second ending bracket over measures 15-16, both marked with 'C₁' and '3' above them. The bottom staff continues the bass line. A third staff below the bass staff shows a few notes and rests.

Охумат

f **E** 3

Да-лај, да - лај, на,

mf

mf

mf

3

на. на. на. на. на,

на. ај а - ман, а - ман.

C C₁ 3 3

f

Кө-зүм ај — дын, кө-зү — мә су — ра — ти — ча —
 — нан кө — рү — нүр, а муш — ки — эн — бәр
 са — ча — раг әтр — лә әф — шан кө — рү — нүр.

Musical score for a song in E major, 4/4 time. The score consists of four systems. Each system has a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand. The vocal line is in a soprano or alto register. The lyrics are in Kazakh. The score includes dynamic markings like 'f' and 'mf', and a fermata over the word 'а'. The key signature has two sharps (F# and C#).

Musical notation system 1. Treble clef with key signature of two sharps (F# and C#). Bass clef accompaniment. Chord label F_1 above the staff. Includes slurs and dynamic markings.

Musical notation system 2. Treble clef with key signature of two sharps. Bass clef accompaniment. Chord labels F_2 and $D(\text{var})$. Includes first and second endings (1. and 2.) with repeat signs.

Musical notation system 3. Treble clef with key signature of two sharps. Bass clef accompaniment. Chord label $D(\text{var})$. Includes slurs and dynamic markings.

Musical notation system 4. Treble clef with key signature of two sharps. Bass clef accompaniment. Chord label C . Includes slurs and dynamic markings.

Musical notation system 5. Treble clef with key signature of two sharps. Bass clef accompaniment. Chord label C_1 . Includes triplets (3) and slurs.

f E₂

Ај-ры-лыг зәһ-ри-ни дад - дым а - чы да ол - са,

mf

mf

вү - сал һа, һа, һа, һа, һа, һа, һа, һа,

mf

mf

һа, һа, Eј, eј, eј, eј,

mf

mp

mp

mp

Ej, ej, hej, hej, *pizz.* jap, jap, jap.

poco a poco dim.
tr *tr* *tr*

jap. Ah. jap, jap, jap, jap, jap, jap.
arco poco a poco dim.

mp

А би - дал, на, ај а - ман,

mf *mf* *mf*

G G H

Handwritten musical score for the first system. It consists of three staves: a treble clef staff, a bass clef staff, and a common time signature staff. The treble staff begins with a key signature of two sharps (F# and C#) and contains a melodic line with slurs and a dynamic marking of *mf*. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with slurs and a dynamic marking of *f*. The common time staff contains a simple rhythmic pattern. A rehearsal mark H_1 is placed above the first measure of the treble staff, and a section marker J is placed above the first measure of the second system.

Handwritten musical score for the second system. It consists of three staves: a treble clef staff, a bass clef staff, and a common time signature staff. The treble staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings of *mf*. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with slurs and dynamic markings of *f*. The common time staff contains a simple rhythmic pattern. Rehearsal marks J_1 , J_2 , and J_3 are placed above the first, second, and third measures of the treble staff, respectively.

Handwritten musical score for the third system. It consists of three staves: a treble clef staff, a bass clef staff, and a common time signature staff. The treble staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings of *mf*. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with slurs and dynamic markings of *f*. The common time staff contains a simple rhythmic pattern. Rehearsal marks J_1 , J_3 , and K are placed above the first, second, and third measures of the treble staff, respectively. A dynamic marking of *tr* is placed above the first measure of the treble staff.

Handwritten musical score for the fourth system. It consists of three staves: a treble clef staff, a bass clef staff, and a common time signature staff. The treble staff contains a melodic line with slurs and dynamic markings of *mf*. The bass staff contains a rhythmic accompaniment with slurs and dynamic markings of *f*. The common time staff contains a simple rhythmic pattern. Rehearsal marks K and K are placed above the first and second measures of the treble staff, respectively. A dynamic marking of *tr* is placed above the first measure of the treble staff.

Musical notation system 1. Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#). The system includes a piano part with trills marked *tr* and a bass line. Labels *K* and *K₁* are positioned above the treble staff.

Musical notation system 2. Treble clef, key signature of two sharps. The system includes a piano part with trills marked *tr* and a bass line. Label *K₂* is positioned above the treble staff.

Musical notation system 3. Treble clef, key signature of two sharps. The system includes a piano part with trills marked *tr* and a bass line. Labels *K₃* and *C₂* are positioned above the treble staff. A dynamic marking *f* is present below the piano part.

Musical notation system 4. Treble clef, key signature of two sharps. The system includes a piano part with triplets marked *3* and a bass line. Label *C₁* is positioned above the treble staff.

f E_3 3
ha. ha. ha, ha, ha,

mf

mf

Detailed description: This system contains the first three staves of music. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It begins with a dynamic marking of *f* and a triplet of eighth notes marked E_3 . The lyrics "ha." are written below the first measure, and "ha. ha, ha, ha," are written below the final measure. The middle and bottom staves are piano accompaniment in treble and bass clefs, respectively, both marked *mf*. The piano part features a steady eighth-note accompaniment.

ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha,

Detailed description: This system contains the next three staves of music. The vocal line continues with the lyrics "ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha, ha," written below the notes. The piano accompaniment continues with the same eighth-note pattern as in the first system.

ha, ha, Ај да - ди - би - лад.

Detailed description: This system contains the final three staves of music. The vocal line concludes with the lyrics "ha, ha, Ај да - ди - би - лад." written below the notes. The piano accompaniment continues with the eighth-note accompaniment.

First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamic marking *f*. Chord markings *C* and *C₁*. Triplet markings *3*.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamic marking *f*. Chord marking *E₄*. Triplet markings *3*. Lyrics: И-ки дүн - ја - ја до - јар, еј, ло ки, ни ч, ран. Dynamic marking *mf*.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Triplet markings *3*. Lyrics: кө - рү - нү р? ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха,. Dynamic marking *mf*.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Lyrics: ха, ха, hej, hej. Dynamic marking *mf*.

hej, hej, hej, hej, hej, hej. Jap, *mp*

pizz.

Detailed description: This system contains three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It features six measures of eighth-note runs, each followed by the syllable 'hej'. The final measure is a half note with the syllable 'Jap'. The dynamic marking *mp* is placed above the final measure. The middle staff is a vocal line in treble clef with eighth-note accompaniment, marked *pizz.* (pizzicato). The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, consisting of eighth-note chords and single notes.

jap, *trm trm trm*

arco

poco a poco

Detailed description: This system contains three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of two sharps. It features nine measures of eighth-note runs, each followed by the syllable 'jap'. The final measure is a half note with the syllable 'jap'. Above the final measure, there are three wavy lines representing trills, labeled *trm trm trm*. The middle staff is a vocal line in treble clef with eighth-note accompaniment, marked *arco*. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, consisting of eighth-note chords and single notes, marked *poco a poco*. The system ends with a 7/4 time signature.

ha, ha, ha, ha, а-ман. *mp* *p* *pp*

p *pp*

pp

Detailed description: This system contains three staves. The top staff is a vocal line in treble clef with a key signature of two sharps. It features five measures of eighth-note runs, each followed by the syllable 'ha'. The final measure is a half note with the syllable 'а-ман'. The dynamic markings *mp*, *p*, and *pp* are placed above the first, fourth, and fifth measures respectively. The middle staff is a vocal line in treble clef with eighth-note accompaniment, marked *p* and *pp*. The bottom staff is a piano accompaniment in bass clef, consisting of eighth-note chords and single notes, marked *p* and *pp*. The system ends with a 7/4 time signature.

Далај, далај, ха, ха, ха, ха, ха,
 Ха, ај аман, аман.
 Көзүм ајдын, көзүмө, сурәти-чанан көрүнүр, а,
 Мүшки-әнбәр сачараг этрлө эфшан көрүнүр.
 Ајрылыг зәһрини даддым ачы да олса вусал
 Ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха.
 Еј,
 а бидад, ха, ај аман
 Ха,
 ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха, ај дади-бидад.
 Ики дунјаја дәјәр ејлә ки, ничран көрүнүр?
 Ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха, ха.
 hej, hej, hej, hej, hej, hej, hej, hej, hej,
 ха жар, жар, жар, жар, ah жар, жар, жар, жар, жар.
 Ха, ха ха, ха, аман.

Благословение очам, которым образ милой видится,
 Источая запах амбры и мускуса, цветозарно видится.

Я вкусил разлуки яд, как свидание ни горько,
 Оно стоит обоих миров, как только разлука видится.

АРАЗБАРЫ

Зерби-мугам «Аразбары» исполняется на народные слова.

Содержание текста — душевное состояние юноши, обращаясь к своей возлюбленной, его переживания. Стихи даны в виде диалога между юношей и отвечающей ему девушкой.

Третий — последний куплет является обобщающим — итоговым. Здесь говорится о силе красоты, о красавицах покоряющих сердца.

Я молвил, о цветок, не изгибайся так,
Ведь здесь есть добрые, и недобрые.
Я молвил, погоди, еще есть время, нещадная,
Она молвила, повремени, есть время, нещадный.

Спросил я: о цветок, кто твой наперсник.
Ответила: наперсник — соловей.
Сказал я: цветок шипу не чета,
Ответила: беда мне, о нещадный.

Красавицы гуляют в саду,
Срывают цветы жизни моей.
Одна — с той стороны, другая — с этой.
Здесь есть одна, чьи брови — тетива,
Здесь есть одна, чьи брови — тетива,
о нещадная...

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СКЛАД

Ладовая основа

Зерби-мугам «Аразбары» строится на одном из семи азербайджанских ладов — шур. Приводим основной звукоряд лада шур (71)¹.

71



В вокальной партии зерби-мугама «Аразбары» лад шур употребляется в объеме сексты в тональности фа-диез шур² (72).

72



¹ У. Гаджибеков. Сочинение, с. 75.

² «Аразбары» поется в тональности фа-диез шур.

В этом зерби-мугаме встречаются случаи хроматизации лада шур, которые связаны с переменностью ступеней. К числу переменных ступеней в зерби-мугаме «Аразбары» относится V, VII, IX ступени.

Переменность высокой и низкой IX ступени (секста) связана с понижением сексты:

а) при опевании квинтового тона (73);

73



б) в мелизматических украшениях (трель) (74).

74



б)



В остальных случаях секста интонируется в мелодии высоко, появляясь в различных мелодических оборотах.

Интересный момент понижения VII ступени (кварта) при вспомогательном движении в трели с остановкой на верхнем вводном тоне тоники лада шур можно видеть:

а) в вокальной партии (75);

75



б) в инструментальной партии (76).

76



Переменность V ступени (в верхний вводный тон тоники) связан с понижением данной ступени. Так, пятая низкая ступень появляется в каденциях в следующем обороте, включающем V—VII и IV—V[♭] ступени (77).



Пятая натуральная встречается в нем при возвращении в майе-шур в нисходящем предъёмном движении мелодии, то есть в заключительной каденции зерби-мугама «Аразбары» (78).



Звукоряд инструментальной партии в результате получает такой вид (79).



Мелодика

Зерби-мугам «Аразбары» отличается от предыдущего зерби-мугама мелодической основой.

В вокальной партии зерби-мугама «Аразбары» широко используется речитативная музыкальная декламация. В конце каждого построения имеются распевы, но в начале опять-таки мы видим элементы речитативного склада, типичные для произведений мугамного жанра. (80)

Одновременно в «Аразбары» встречаются неравномерные мелодические построения, что связано с использованием в тексте на народные слова неравносложных стихотворных строчек. К примеру обратимся к первому вокально-инструментальному эпизоду — «С», где первая и третья строчки являются девятисложными, а вторая — десятисложной



и каждый из них оформляется в 3-тактных музыкальных построениях (см. пример 80), а четвертая строчка расширяется до 13-ти слогов из-за прибавления в конце 3-х сложного припевного слова «ай залым», что дает в мелодии четырехтактное музыкальное построение (81).



Здесь мы видим пример свободного творческого подхода певца-ханенде к поэтическому тексту, что объясняется чисто художественной потребностью ханенде развить музыкальное предложение до логического его завершения.

Для мелодики «Аразбары», как и для других зерби-мугамов, характерным является опевание выдержанного тона. Простейшую форму опевания мы видим в эпизоде «А», где опеваются кварта лада шур (си) соседними ступенями (82).



Как видно, верхний и нижний звуки находятся от стержневого тона на расстоянии тона.

А в вокально-инструментальном эпизоде «С» в инструментальной партии устойчивый звук «си»

88



88

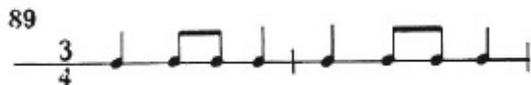


Как видно в примерах первого и второго рода трезвучие тоники сменяется унисоном голосов.

Рассмотренный зерби-мугам «Аразбары» достаточно четко определяет гармоническую структуру музыки.

Ритмика

Основу ритма зерби-мугама «Аразбары» составляет четырехударная ритмическая фигура в трехдольном метре (3/4) (89).



Эту ритмическую фигуру можно рассматривать как «усуль», развитый в дальнейшем в пятиударную ритмическую фигуру в трехдольном метре (90).



Как видно из примера третья доля такта дробится.

Дробление ритма в этой фигуре связано стремлением ударника (деф и нагара) оживить ровное движение четвертями в партии ханенде, что видно из нижеследующего примера (91).



Ритм меняется в инструментальном эпизоде (Д) — ренге, который идет сразу же после вокально-инструментальных эпизодов (С₁ С₂ С₃ С₄). Изменение происходит по типу зеркального отражения. И усложняется пунктировкой двух первых долей (92).



Следующий инструментальный раздел зерби-мугама имеет ритм аналогичный ритму инструментальной партии вокально-инструментального эпизода (С). Этот ритм выдерживается до конца зерби-мугама. Только в одном случае в последнем проведении вокально-инструментальной партии (С₄) усложняется синкопой (93).



Интересно, что вокальная партия, звучащая одновременно с инструментальной, получает в одном случае тот же ритмический рисунок, что свидетельствует о влиянии инструментального фактора на вокальное исполнение (94).



Ритмическое строение этого зерби-мугама представляет пример развития ритма в трехчетвертных тактах до самостоятельных четырех-пяти ударных ритмических фигур, что сближает этот ритм с профессиональным арузным метром. Влияние последнего всегда ощущается в зерби-мугамах, исполнителями которых являются профессиональные инструменталисты и певцы-ханенде. Они употребляют в своем творчестве газели, построенные как правило на сложных профессиональных арузных метрах.

Музыкальная форма

Зерби-мугам «Аразбары» имеет форму двойного рондо, в котором роль рефрена играют вокально-инструментальные эпизоды и одна из частей

(вторая — «В») инструментальных реңгов. Эта форма встречается в азербайджанских зерби-мугамах, и свидетельствует о большой стройности, законченности и монолитности произведения в целом. Это лишний раз подтверждает принадлежность зерби-мугамов к профессиональной музыке устной традиции.

Инструм. Вок.-инструм. Инструм. Вок.-инструм.
 $\overline{[ABA_1V]} + \overline{[CC_1C_2C_3C_4]} + \overline{[DEE\bar{V}\bar{V}]} + \overline{[CC_1C_2C_3C_4]}$
 Инструм. Вок.-инструм.
 $+ \overline{[GG\bar{V}\bar{V}]} + \overline{[CC_1C_2C_3C_4]}$

В отличие от ранее рассмотренных мугамов вокально-инструментальные эпизоды не имеют здесь ярко выраженной куплетной формы и строятся по принципу одночастно-вариационной формы (CC₁ C₂ C₃ C₄).

АРАЗБАРЫ

Сөзләри халгындыр
Слова народные
Подстрочный перевод Сиявуша Мамедзаде

Moderato cantabile

Каманча

mf

Тар

mf

Гавал

3/4

tr

B

f

tr

tr

tr

tr

A₁

mp

tr

tr

tr

B

tr

tr

tr

tr

tr

mf

tr

tr

mf

Охумаг

C *mf*

Де-дим, еј кул, бе - ла сал-лан - ма,

mp

mp

mp

*C*₁

бур-да бе-лэ јах - шы вар, ја - ман вар.

*C*₂

Де-дим, еј кўл, дәр - дин мән ал - лам,

*C*₃

де-ди, бе-лэ сәбр еј - лә, за - ман вар, ај за - лым,

С₄

де - ди, бе - ла сѣбр еј - ла, за - ман вар, ај за - лым.

Д

mf *tr* *v* *tr* *tr*

Е

mp *v* *w* *w* *w*

w *v*

First system of musical notation. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and contains a melodic line with slurs, wavy hairpins, and trills. The middle staff is in bass clef and contains a bass line with slurs and trills. The bottom staff is a single-line staff with a series of eighth notes. Chord symbols 'F' and 'B' are placed above the first and second measures of the top staff. Dynamics 'f' and trill markings 'tr' are present.

Second system of musical notation, continuing the piece. It features three staves with similar notation to the first system, including slurs, trills, and a single-line staff at the bottom.

Third system of musical notation. The top staff has a 'B' chord symbol above the first measure. Trill markings 'tr' are used throughout the system. The bottom staff continues with eighth notes.

Fourth system of musical notation, the final system on the page. It contains three staves with trill markings and slurs. The bottom staff continues with eighth notes.

C *mf*

Де-дим, еј күл, һәм - дә - мин ким - дир?

tr

tr

C₁ *tr*

Де-ди, бе-лә һәм . дә - мим бүл - бүл - дүр.

C₂

Де-дим, еј күл, ха - рә јал - вар - ма,

C₃

де-ди, бе - ла и - шим муш - кул - дур, ај за - лым,

tr^b

Detailed description: This system contains the first system of music. It features a vocal line on a treble clef staff with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature. The lyrics are written below the vocal line. The piano accompaniment consists of two staves: a right-hand treble clef staff and a left-hand bass clef staff. The right-hand part has a melodic line with some trills, while the left-hand part provides a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present. A trill marking *tr^b* is placed above the final note of the vocal line.

C₄

де-дим, бе - ла и - шим муш - кул - дур, ај за - лым.

tr^b

Detailed description: This system contains the second system of music. It features a vocal line on a treble clef staff with a key signature of two sharps and a common time signature. The lyrics are written below the vocal line. The piano accompaniment consists of two staves: a right-hand treble clef staff and a left-hand bass clef staff. The right-hand part has a melodic line with some trills, while the left-hand part provides a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present. A trill marking *tr^b* is placed above the final note of the vocal line.

G *v*

mf

tr^b *tr^b* *tr^b*

Detailed description: This system contains the third system of music. It features a vocal line on a treble clef staff with a key signature of two sharps and a common time signature. The lyrics are written below the vocal line. The piano accompaniment consists of two staves: a right-hand treble clef staff and a left-hand bass clef staff. The right-hand part has a melodic line with some trills, while the left-hand part provides a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present. Trill markings *tr^b* are placed above the final notes of the vocal line.

1 *tr^b* 2 *tr^b* *tr^b* *B* *tr^b* *tr^b*

tr^b *tr^b* *tr^b*

Detailed description: This system contains the fourth system of music. It features a vocal line on a treble clef staff with a key signature of two sharps and a common time signature. The lyrics are written below the vocal line. The piano accompaniment consists of two staves: a right-hand treble clef staff and a left-hand bass clef staff. The right-hand part has a melodic line with some trills, while the left-hand part provides a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *mf* is present. Trill markings *tr^b* are placed above the final notes of the vocal line. A first ending bracket is shown above the first two measures, and a second ending bracket is shown above the next two measures. A chord marking *B* is present above the vocal line.

tr tr

mf *mp* *mp* *mp*

Кө - зөл - лөр бағ - да

mp *mp* *mp*

кә - зәр - ләр, өм - рү - мүн кү - лү - нү

mp *mp* *mp*

Ү - зәр - ләр. Бир о јан - дан, бир

tr *C₃*

бу јан — дан бур-да бе-лэ бир га — шы

tr *C₄*

ка — ман вар, ај за — лым. Бур-да бе-лэ

росо *p rit.* *pp*

бир га — шы ка — ман вар, ај за — лым, hej!

росо *p rit.* *pp*

росо *p rit.* *pp*

росо *p rit.* *pp*

Дедим, еј күл, белә салланма,
 Бурда белә јахшы вар, јаман вар.
 Дедим, еј күл, дәрдин мән аллам,
 Деди, белә сәбр ејлә, заман вар, ај залым.

Дедим, еј күл, һәмдәмин кимдир?
 Деди, белә һәмдәмин бүлбүлдүр.
 Дедим, еј күл, харә јалварма,
 Деди, белә ишим мүшкүлдүр, ај залым.

Көзәлләр бағда кәзәрләр,
 Өмрүмүн күлүнү үзәрләр.
 Бир о јандан, бир бу јандан
 Бурда белә бир гашы каман вар, ај залым.

Я молвил, о цветок, не изгибайся так,
 Ведь здесь есть добрые, и недобрые.
 Я молвил, погоди, еще есть время, нещадная.
 Она молвила, повремени, есть время, нещадный.

Спросил я: цветок, кто твой наперсник?
 Ответила: наперсник — соловей.
 Сказал я: цветок шипу не чета,
 Ответила: беда мне, о нещадный.

Красавицы гуляют в саду,
 Срывают цветы жизни моей.
 Одна — с той стороны, другая — с этой.
 Здесь есть одна, чьи брови — тетива.
 Здесь есть одна, чьи брови — тетива,
 о нещадная...

КАРАБАХ ШИКЕСТЕСИ

В основе текста зерби-мугама «Карабах шикестеси» лежит народный семи-восьмисложный стих, состоящий из двестишестидесяти, трехстишестидесяти и четырехстишестидесяти, характерного для одного из популярных жанров азербайджанского фольклора — баяты. Проникновенная лирика, отшлифованное веками изящество образов придают четырем строкам баяты неповторимое своеобразие. Как правило, образцы этого жанра дают широкую и правдивую картину народной поэзии.

Содержание зерби-мугама «Карабах шикестеси» рисует картину народных сборищ, гуляний, кипящей, бурливой толпы, в которой слышны голоса поющих популярное «шикесте», звон тара и кеманчи:

По Карабаху идет гулянье народное,
То на этой горе, то на той горе.
Пусть под вечер издали
Воспорит голос Хана,
Карабахское шикесте.

Последнее четверостишие — баяты является лирическим отступлением и по содержанию не связано с предыдущими стихами. В нем воспитывается красота возлюбленной, что передается в традиционной форме азербайджанских лирических песен:

Милая моя, чернокосяя,
Белоликая, чернокосяя.
Нет таких бровей, как твои,
Нет очей таких, как твои.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СКЛАД

Ладовая основа

«Карабах шикестеси» основывается на одном из основных ладов профессиональной азербайджанской народной музыки — сегях¹. Этот лад образуется на основе перехода от основной ладотональности к кульминационному ладу обычно через три промежуточных лада в регистровом и тональном отношении.

Эти регистры следующие: 1) основной с тоникой на IV ступени звукоряда и с опорным тоном на II ступени (95); 2) квинтовый регистр с опорным тоном на VI ступени (96); 3) вводнотоновый регистр с опорным тоном на VII ступени (97); 4) октавный регистр с опорным тоном на верхней тонике лада (98).

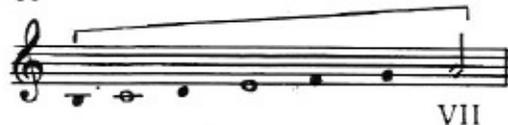
95



96



97



98



Каждый из этих регистров имеет названия: майе сегях, шикестеи-фарс, мубаррига и ирак.

По исследованию М. С. Исмаилова² в азербайджанской народно-профессиональной музыке мугам «Сегях» исполняется в пяти ладотональностях:

1. Си сегях (сегях с тоникой «си») — Харидж сегях³.
2. Ми сегях (« . . . » «ми») — Орта сегях.
3. Ля сегях (« . . . » «ля») — Мирза-Гусейн сегяхы.
4. Ре сегях (« . . . » «ре») — Безымянный.
5. Соль сегях (« . . . » «соль») — Етим сегях.

Каждый из них создает различие в тембровом и эмоциональном отношении.

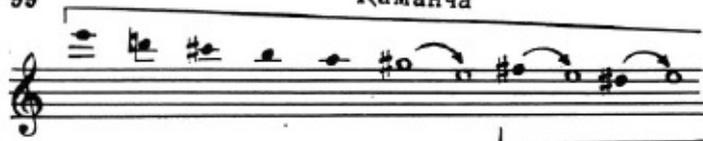
«Карабах шикестеси» построен в ладотональности «ля сегях», то есть в «Мирза-Гусейн сегяхы».

Основной лад сегях усложнен в этом зерби-мугаме введением в него трех хроматических вспомогательных звуков.

Вот сложная картина ладовой структуры этого зерби-мугама, включающая звукоряд кеманчи и тара (99).

99

Каманча



² М. С. Исмаилов. Жанры азербайджанской народной музыки (на азерб. языке), Баку, 1963, с. 58.

³ «Харидж» значит «не удобный», «фальшивый» по отношению другим его вариантам.

¹ Слово сегях означает: остановка на третьей ступени.



Отдельно звукоряд вокальной партии имеет следующий вид¹ (100).



В то время как звукоряд кеманчи достигает двух октав, звукоряд тара имеет диапазон от «соль диез» малой октавы, до «фа диез» второй октавы, звукоряд вокальной партии заключен в диапазон большой сексты, то есть в наиболее характерный для народных певцов голосовой объем.

Ладовая характерность зерби-мугама «Карабах шикестеси», как и вообще зерби-мугамов, сочетается с особенностями мелодического строения кадансовых формул, которые нередко повторяются в конце музыкальных построений.

Приведем несколько каденций мелодических построений в партиях кеманчи и тара² с окончанием на основном тоне (101).



¹ С точки зрения европейской теории музыки если рассмотреть ладовую основу зерби-мугама «Карабах шикестеси», следует сказать, что в партии кеманчи и тара используется переменнo-миксолидийско-ионийский лад с добавлением VI и IV ступеней снизу от тоники. Вокальная партия развивается в неполном мажорном ладу с колебанием II ступени на основе ее повышения.

² В мелодических эпизодах тар дублирует партии кеманчи.

С окончанием на III ступени (102).



На IV ступени (103).



На V ступени (104).



Вокальная партия имеет срединные кадансы на V ступени (105).



На IV ступени (106).



Заключительный каданс на III ступени (107).



Мелодика

Мелодия зерби-мугам «Карабах шикестеси» включает в себя тринадцать музыкальных построений, образующих форму рондо. Рефреном в ней, как это будет видно в дальнейшем, является второе музыкальное построение — «В», а эпизодами — как инструментальные, так и вокально-инструментальные части.

Зерби-мугам «Карабах шикестеси» предваряется развитым инструментальным вступлением активно-эмоционального характера. Из музыкальных фраз этого вступления с их четкой ритмической организацией в дальнейшем конструируется тематизм мелодии. В силу этого, можно отметить, что зерби-мугам «Карабах шикестеси» монотематичен. Несмотря на развитость музыкальной формы, он имеет единую интонационную линию, выдержанную даже в контрастных мелодических эпизодах.

В основе мелодии вступления лежит первое музыкальное построение «А» (6 тактов) со своеобразным спеванием квинтового тона и с каденциями на тонике мажорного лада (108).



Нисходящее движение мелодии сохраняется и в теме рефрена — «В», представляющей по существу расширенный до восьми тактов вариант первой части инструментального вступления (109).

109



Следующая затем часть «С» прямо вырастает из первого интонационного двухтактного «ядра» первой части — «А» (110).

110



Новым в ней является второе шеститактное построение секвенционного характера, дающее основу для варьирования мелодии в появляющемся позже эпизоде «Е». Эта мелодия начинается в верхнем регистре с VII низкой ступени и спускается к тонике (111).

111



На основе первого построения инструментального вступления получает сложное развитие мелодия вокальной партии речитативно-напевного характера значительно более развитая, достигающая 21 такта. Она начинается широким возгласом на квинте лада, как бы восклицанием, имеющим характер вступления. Многократный повтор и опевание этого звука имеет целью привлечь внимание слушателей к исполнению, после чего происходит поступенный спуск мелодии к нижнему тону, с каденцией на терции мажорного лада сегях (112).

112

Ел еј ке чир Га ра бағ дан,
каһ о дағ дан, каһ
бу дағ дан фә ләк вај, вај, ә ла чым фә ләк
вај, вај, ја зы гол му шам.

В последнем каденционном обороте (отмечено звездочкой) свободная речитация чередуется с вокализационными пассажами. Обычно такие пассажи возникают в конце стихотворных строчек, что имеет место и в приведенном выше примере. Сочетание речитативности и вокализационности характерно для строения как зерби-мугама «Карабах шикестеси», так и зерби-мугамов вообще.

На интонациях первого мелодического оборота инструментального вступления строится верхний голос гармонического аккомпанемента вокальной партии с многократным повтором тонического звука (113).

113

Следующий инструментальный эпизод «Е» близок по мелодии рассмотренному выше второму построению части «С» (см пример 111).

Большую роль в мелодии этого эпизода играет VII низкая ступень, наряду с квинтой, опевающая сексту лада. Почти вся эта часть развивается в квинтовом диапазоне и лишь в конце мелодия путем секвенций приходит в тонику (114).

114

Последний инструментальный эпизод «F» является новым в мелодическом отношении и имеет заключительный характер. Он начинается с верхнего октавного тона и секвенируется в нисходящем направлении на основе повтора и перемещения по ступеням вниз четырехтактного мелодического оборота, в результате чего заполняется весь октавный диапазон мелодии и образуется каденция на основном тоне лада сегях (115).

115

Как видно из приведенных примеров, мелодика зерби-мугама «Карабах шикестеси» имеет характер нисхождения из верхнего регистра в нижний (примеры 108, 111, 112, 114, 115). Эти примеры достаточно красноречиво характеризуют основные типы мелодического движения в азербайджанском зерби-мугаме «Карабах шикестеси». Нисходящий тип мелодического рисунка характерен не только для

зерби-мугама «Карабах шикестеси», он считается преобладающим типом для всех жанров и форм азербайджанской народной и народно-профессиональной музыки. Это еще раз свидетельствует о древности их происхождения.

Весьма характерной особенностью зерби-мугама «Карабах шикестеси» является опевание опорных звуков. В вокальных и инструментальных эпизодах часто применяется опевание акцентуемых тонов мелодии. Такой прием развития мелодики азербайджанских зерби-мугамов мы попытаемся выяснить на отдельных примерах, заимствованных из зерби-мугама «Карабах шикестеси». Каковы же типы опеваний, встречающиеся в нем?

Опевание применяется в зерби-мугаме «Карабах шикестеси» на малую секунду вверх, большую секунду вверх и вниз, на малую терцию, большую терцию и чистую квинту вниз.

Опевание на малую секунду вверх встречается в эпизоде «Е» при добавлении к сексте вспомогательного звука VII низкой ступени (116).



Опевание на большую секунду вверх возникает в эпизоде «Е» и «F» при движении мелодии от квинты к сексте и обратно (117).



Опевание на большую секунду вниз мы видим в мелодии первой части зерби-мугама — «А» (такты 1, 3, 5, 7, 8, 9, 10, 11), где опорным тоном является квинта (118).



Квинта в особенности широко опевается в вокальной партии (эпизод «Д») на основе добавления короткого вспомогательного звука — кварты (звук «а»). При этом стержневой тон является как протянутым, так и речитируемым (см. пример 112).

Опевания на большую секунду вверх и вниз приводят в отдельных случаях к тому, что в качестве опорных звуков вступают попеременно то квинта, то кварта, что имеет место в рефрене «В» (119).



Такой прием можно рассматривать как опевание внутри опевания.

Опевание на большую терцию вниз образуется в шестом, седьмом, десятом, одиннадцатом тактах в первой части зерби-мугама «А» (120).



Во втором и третьем тактах в той же части является опевание квинтового тона на чистую квинту вниз (121).



В зерби-мугаме «Карабах шикестеси» нередко применяются предъемы, которые характерны для мелодических оборотов мугама «Сегях». Как правило предъемы бывают к терции, кварте и к квинте лада сегях. Приведем несколько примеров подобного рода.

1. Предъем к терции возникает в нисходящем движении мелодии в музыкальных построениях «А» и «В» (122).

122



В одних случаях после предъема мелодия движется вниз, как это видно из вышеприведенного примера, в других — она поднимается кверху (123).

123



2. Предъем к кварте образуется в нисходящем движении в мелодии вокальной партии. Вот два примера этого типа (123 а, б);



В мелодии рассматриваемого зерби-мугама в каденциях как в инструментальной, так и в вокальной партиях встречаются предъемы к IV и к III ступеням (124):

124 инструмент.



IV III



көз - ләр

Как и в азербайджанских песенных и танцевальных жанрах, так и в зерби-мугамах мы видим многократный повтор одинаковых мелодических образований.

В зерби-мугамах «Карабах шикестеси» наблюдаются повторы точные, вариантные, секвенционные и вариантно-секвенционные.

Рассмотрим сначала такие повторы в вокальной партии. Они происходят или на основе повтора текстовых строчек, или же на основе новых стихотворных строчек. Вариантный повтор мы видим в начале вокальной части «Карабах шикестеси» («Д») (см. пример 112 — 12 тактов). Он происходит на основе двух различных стихотворных строчек. (Каждая имеет восемь слогов).

Иногда даже имеются случаи трехкратного точного повтора мелодических образований (125).

125



Аналогичную структуру имеют самостоятельные инструментальные эпизоды «Карабах шикестеси». Так, в средней части одного из инструментальных эпизодов («Е») мы видим точный повтор музыкального предложения, состоящего из четырех тактов симметричной структуры (см. пример 114 — восемь тактов).

А второе предложение включает три звена секвенции (см. пример 114 такты 9, 10, 11, 12), после чего это же предложение секвенцируется на тон ниже (пример 114 такты 13, 14, 15)

В приведенном музыкальном отрывке первое предложение имеет точный, а второе секвенционный повтор.

Укажем интересный пример, где музыкальная фраза после точного повтора (см. пример 110), проводится четыре раза в небольших вариантных изменениях с тремя секвенционными звеньями, который завершается на тонике (см. пример 111).

В данном отрывке мы видим точный, вариантный, секвенционно-вариантный повтор. Такое разнообразие типов повтора лишней раз указывает на развитость мелодии зерби-мугама.

Как видно из приведенных примеров, большую роль в зерби-мугамах «Карабах шикестеси» играет секвентное начало. Типы секвенций определяются двумя интервалами: на малую и на большую секунду вниз.

Секвенция на малую секунду вниз встречается на близком расстоянии в вокальной партии (эпизод «Д») (126).



Ха-нын сә-си. Га-ра-ба-ғын ши-кәс-тә-си.

Секвенции на большую секунду вниз применяются в двух случаях: в инструментальном эпизоде «F» (см. пример 115) и эпизоде «E» (см. пример 114).

Отметим, что секвентность (в эпизоде «F») имеет непосредственное отношение к темообразованию.

В последнем случае (в эпизоде «E») имеет место «секвенция в секвенции».

Многоголосие

Зерби-мугам «Карабах шикестеси», как и другие азербайджанские мугамы, исполняются в сопровождении ансамбля музыкальных инструментов, что определяет наличие в них многоголосия. Виды этого многоголосия различны в произведениях мугамного жанра.

Зерби-мугам «Карабах шикестеси» в силу своего танцевального характера, оттененного четкой двухдольной ритмикой, относится к гомофонно-гармоническому складу, который проявляется в вокально-инструментальных эпизодах. При исполнении таких вокально-инструментальных эпизодов инструментальный ансамбль сопровождает вокальную партию ритмически четкими аккордами.

В основе гармонии аккомпанемента лежит тонический сектаккорд (T₆) с удвоенной терцией, повторяющейся в качестве постоянной гармонии на протяжении ряда вокальных эпизодов (Д, Д₁ Д₂ Д₃). Удвоение терции в сектаккорде противоречит правилам классической гармонии, но связано с ладовыми особенностями рассматриваемого мугама, то есть зерби-мугама «Карабах шикестеси». Как отмечалось выше, основой его является лад сегях, опорным тоном которого служит терция лада.

Вместе с мелодией вокальной партии гармония аккомпанемента образует пятиголосие, два нижних голоса, которые берутся в партии тара, один — на открытой струне «си», второй на звуке — «соль диез».

В партии кеманчи верхний голос играет на открытой струне «ми», а нижний голос также воспроизводит терцию — звук «соль диез».

Вокальная партия заполняет средний регистр интервала сексты, звучащий в партии кеманчи (127).

Как видно из примера, ханенде поет в импровизационной ритмической манере, а инструментальный ансамбль аккомпанирует вокальную партию в четком ритме.

Голос

1 2 3 *)

Каманча Ел еј ке_чир

Тар

Гавал

4 5 6

Га_ра.бағ_дан,

7 8 *) 9

каһ о дағ _ дан,

Сочетание мелодии и аккомпанемента приводит к появлению вспомогательных, проходящих звуков, предъёмов и задержаний, что можно видеть в приводимом выше отрывке.

Так, в третьем такте (отмечено знаком — (x)) обращает внимание задержание к квинтовому тону мелодии, возникающее на основе вспомогательного движения.

В девятом такте, отмеченном знаком — х, на основе проходящего движения мелодии от квинты к терции появляется задержание к последней.

Сложный вид задержания мелодии к терцовому тону образуется в 18-ом, 19-ом, 20-ом тактах при движении ее от квинты к терции лада. Причем квартовый тон (звук «а») здесь является проходящим звуком и одновременно приемом к задержанию в терции (128).

128

Голос

Музыкальный пример 128. Включает четыре стана: Голос, Каманча, Тар и Гавал. Мелодия голоса начинается с квинты (двукреплен), переходит к терции (двукреплен) в такте 18, задерживаясь на ней в тактах 19 и 20. Каманча и Тар играют аккомпанемент. Гавал играет ритмическую фигуру. Такты 18, 19 и 20 выделены скобками. Под тактом 20 стоит цифра 6.

Во втором вокально-инструментальном эпизоде (Д₁) большую роль играет квартовый тон («а») имеющий значение предъема при переходе от V к IV ступени и задержания при переходе от IV к III (129).

129

Голос

Музыкальный пример 129. Включает четыре стана: Голос, Каманча, Тар и Гавал. Мелодия голоса имеет трезвучия (трехзвучия) в тактах 1 и 2. Каманча и Тар играют аккомпанемент. Гавал играет ритмическую фигуру.

В некоторых вокально-инструментальных эпизодах во время пения инструмент тар исполняет отдельные мелодические попевки. В дальнейшем они перерастают в отдельные мелодические образования (130).

130

Музыкальный пример 130. Включает четыре стана: Голос, Каманча, Тар и Гавал. Мелодия голоса: «Ах — шам еј у с.ту у.заг.дан». Каманча и Тар играют аккомпанемент. Гавал играет ритмическую фигуру. В конце музыкального примера стоит «и. т. д.».

В такие моменты функция аккомпанемента заменяется свободной независимой мелодической линией. В силу этого можно добавить, это в этом зерби-мугаме выявляются полимелодические элементы. Одновременно в приведенном фрагменте мы видим самостоятельность голосов, которая проявляется в отдельных мелодических линиях (в партиях ханенде, тара и каманчи). Одновременное сочетание двух мелодических линий дает нам возможность отнести этот прием к типу контрастной полифонии. Несмотря на то, что такой прием носит эпизодический характер в архитектонике зерби-мугама «Карабах шикестеси», его можно считать одним из важнейших условий возникновения полифонически многоголосной фактуры.

Все инструментальные части зерби-мугама «Карабах шикестеси» исполняются в унисон в характерном для каждого инструмента регистре, что создает контрастирование аккордово-гармоническому складу вокально-инструментальных эпизодов.

Ритмика

В основе зерби-мугама «Карабах шикестеси» лежит четкая двухдольная ритмика (движение восьмыми) с пунктировкой сильных долей, зафиксированная в качестве остинатного ритма в партии бубна-дефа, соответствующая восьмисложной стихотворной строчке (131).

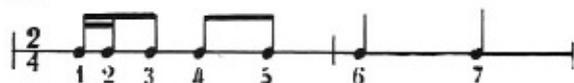
131

Музыкальный пример 131. Показывает ритмическую фигуру на нотном стане с двумя долями (2/4). Ритмическая фигура: четвертная, восьмая с пунктиром, восьмая, четвертная.

Ее вариантами является ритмическое движение, соответствующее:

а) семисложной строчке (132);

132



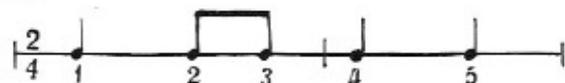
б) шестисложной строчке (133);

133



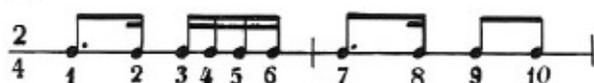
в) пятисложной ритмической группе (134);

134



г) а в отдельных случаях десятисложной (135);

135



ритмической группе.

Основной ритм партии бубна варьируется в партиях струнных инструментов (тара и кеманчи):

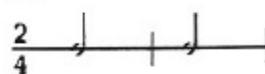
а) на основе введения в восьмидольную ритмику пауз, придающих синкопированный характер мелодии (136);

136



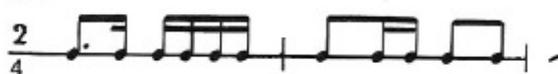
б) введения широких ритмических отношений между двумя соседними длительностями (137);

137



в) пунктировки первых долей каждого ритмического построения (138);

138



г) дробления двухдольной ритмики, что видно уже из приведенного выше и следующего примера (139).

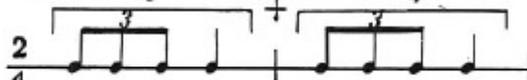
139



Вокальная партия имеет более сложный ритмический вид на основе использования в тексте стихотворных строчек различного слогового строения, включающих строчки в восемь, девять и десять слогов.

Восьмисложные строчки имеют различную ритмическую структуру. Простейший ритмический вид представляет собой следующая стихотворная строчка, дающая деление восьмисложного стиха на две группы в 4 + 4 слога. Особенность ее ритмического строения — наличие триолей в каждой из четырехсложных групп (140).

140



Га_ра_ба_фын ши кэс_тэ_си

Первая стихотворная строчка характерна наличием затакта, затяжкой второго слога первой четырехсложной группы и равномерной ритмикой второй стихотворной группы с синкопированием ее первой доли (141).

141

Ел еј ке_чир, Га_ра_бағ_дан,

Вторая стихотворная строчка своеобразна за-тяжкой первого и четвертого слогов первой четы-рехсложной стихотворной группы и синкопирова-нием первого и второго слогов второй четырехслож-ной стихотворной группы (142).

142

Каһ о дағ_дан, каһ бу дағ_дан.

Третья и пятая восьмисложные строчки дают деление стиха на 3 + 5 и 5 + 3 слога.

Трехсложная группа в первой из них образуется за счет удлинения третьего слога «эй», являющего-ся восклицанием, вставляемым певцом-ханенде в тексте семисложного стиха. Пятисложная группа характерна равномерным ритмическим движением (143).

143

Ах_шам еј үс_тү у_зағ_дан

Во второй (5+3 слога) строчке пятисложная группа характерна удлинением третьего, четвертого, пятого слогов и повторностью ритма первых трех слогов в конце (144).

144

Га_шын ки_мк еј гаш ол_маз.

Деятисложные стихотворные строчки образу-ются в одном случае на основе прибавления к семи-

сложному стиху двух односложных восклицаний «ай» и «эй» (145); в другом — из-за добавления к

145

Ај көз_лә_рин еј ки_ми көз_ләр

четырёхсложной группе односложного восклицания «эй» (146).

146

Һа_ва_лан_сын еј Ха_нын сә_си.

В обоих случаях получается деление стиха на 5+4 слога.

В припевах к вокальным эпизодам образуется более четкая ритмика, не лишенная однако остроты и изящества. Так, в припеве к первому вокальному эпизоду («Д») мы видим четкую двухдольную хоре-ическую ритмику семи-, девятисложных строчек, отмеченную синкопированием первой доли в каждой из них и ускорением ритма пятого и шестого слогов во второй строчке при удлинении седьмого и девя-того слогов (147).

147

Фә_лэк вај, вај ә_ла_чым,
фә_лэк вај, вај, ја_зығ ол_му_шам.

В припеве ко второму вокальному эпизоду («Д₁») используются строчки различного слогового строения, включающие десять и три слога.

В **деятисложных строчках**, повторяющихся трижды, появляется триольный ритм, встречающийся в восьмисложных строчках вокального эпизода. Трехсложная строчка имеет следующий ритм с уд-линением последнего слога до трех тактов (148).

148

10

Ө - лү - рэм, ө - лү - рэм, ај ө - лү - рэм

3

ја - зы - гам.

В коде зерби-мугама «Карабах шикестеси» мы видим шести- и семисложные строчки различной ритмической структуры с повторением в конце последней строки характерного ритма, основанного на ускорении ритма двух слогов (149).

149

6

Ө - лү - рэм, ө - лү - рэм,

7

һа, һа, һа, га - дан а - лым.

Как видно из примеров, ритмическое строение вокальной партии значительно отличается от ритмической структуры аккомпанемента, что свиде-

тельствует о сложном развитии в вокальных эпизодах ритмической основы зерби-мугама «Карабах шикестеси».

Обобщая сказанное, можно сделать вывод, что зерби-мугам «Карабах шикестеси» основан на полиритмии инструментальной и вокальной партий при очень большой импровизационной свободе ритмического рисунка вокальной партии.

Певец-ханенде аккомпанируя себе на бубне исполняет одновременно традиционную мелодию широкого развития лишь в отдельных моментах совпадающую ритмически с аккомпанементом. Подобное сочетание ритмических построений свидетельствует о высоком исполнительском мастерстве и богатых творческих традициях певцов-ханенде, на протяжении поколений усваивавших приемы и лучшие достижения азербайджанского народного и народно-профессионального музыкального искусства.

Музыкальная форма

Зерби-мугам «Карабах шикестеси» сочинен в форме рондо, в которой рефреном является второе инструментальное построение — «В», а эпизодами различные построения инструментальных партий и варьированный повтор вокальной партии, имеющей куплетную форму.

Схема формы зерби-мугама «Карабах шикестеси» представляется в следующем виде:

I куплет II куплет III куплет IV куплет
 АВСВ₁ $\begin{matrix} \boxed{Д} \\ \boxed{С_1} \end{matrix}$ В₁ $\begin{matrix} \boxed{Д_1} \\ \boxed{С_1} \end{matrix}$ ЕВ₂ $\begin{matrix} \boxed{Д_2} \\ \boxed{С_1} \end{matrix}$ В₃ $\begin{matrix} \boxed{Д_3} \\ \boxed{С_1} \end{matrix}$

Сдвоенные буквы обозначают в ней вокально-инструментальную партию эпизодов, каждая из которых имеет относительную самостоятельность.

ГАРАБАГ ШИКЭСТЭСИ КАРАБАХСКОЕ ШИКЕСТЕ

Сөзләри халгындыр
Слова народные
Подстрочный перевод Сиявуша Мамедзаде

Allegro moderato

Каманча

Тар

Гавал

Каманча

Тар

Гавал

Каманча

Тар

Гавал

Каманча

Тар

Гавал

First system of musical notation, featuring a vocal line and piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#). The vocal line starts with a B7 chord and includes trills and slurs. The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern in the right hand and a bass line in the left hand.

Second system of musical notation, continuing the vocal and piano parts. The vocal line continues with trills and slurs. The piano accompaniment maintains the rhythmic pattern.

Охумаг

Ел еј ке_чир, ај ба_лам, Га.ра_баг_дан,

Third system of musical notation, including lyrics. The vocal line has a forte (*f*) dynamic and a D chord. The piano accompaniment has a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

каћ бу даг - дан,

Fourth system of musical notation, continuing the vocal and piano parts. The lyrics are: каћ бу даг - дан,

кап о даг — дан. Фэ-лэк вај, вај,

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is the vocal line, starting with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The lyrics are "кап о даг — дан. Фэ-лэк вај, вај,". The second and third staves are the piano accompaniment, with the second staff in treble clef and the third in bass clef. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble.

э-ла-чым, фэ-лэк вај, вај, ја-зыг ол — му — шам.

The second system continues the musical score with four staves. The vocal line (top staff) has the lyrics "э-ла-чым, фэ-лэк вај, вај, ја-зыг ол — му — шам." The piano accompaniment (staves 2-4) maintains the same rhythmic and harmonic structure as the first system.

5

f *B₇* *f*

The third system features a solo piano passage in the top staff, marked with a "5" above a five-note scale. The piano accompaniment (staves 2-4) continues with the same accompaniment pattern. The system includes dynamic markings: *f* (forte) in the piano part and *B₇* (dominant seventh chord) above the piano part.

B

f Д₁

Ах ү - шам, еј, үс - тү, у - заг - дан на - ва -

mf

- лан - сын, еј Ха - нын сә - си, Га - ра - ба - ғын

mf

ши.кәс.тә - си. Ө - лү - рәм, ө - лү - рәм, ај ө - лү - рәм,

mf

ө - лү - рәм, ө - лү - рәм, ај ө - лү - рәм, ө - лү - рәм, ө - лү - рәм, ө - лү - рәм.

ај ө - лү - рәм, ја - зыр көн - лүм.

6 E tr mf b. tr b.

E *tr*

tr *tr* *tr* *tr* *tr*

f *f*

f Π_2

Ә - зи ү зим еј, зүл - фү га - ра,

mf *mf*

af үз - дэ зүл_фү га -

This system contains the first three staves of the musical score. The top staff is the vocal line with lyrics. The middle staff is the piano accompaniment, and the bottom staff is the bass line. The key signature has three sharps (F#, C#, G#).

- па. F tr tr f

This system contains the next three staves. The vocal line continues with the lyric "- па.". The piano accompaniment features trills and a dynamic marking of *f*.

F tr tr F₁ mf tr mf

This system contains the next three staves. The piano accompaniment features trills and dynamic markings of *f* and *mf*.

F₂ tr tr tr

This system contains the final three staves of the page. The piano accompaniment features trills and a dynamic marking of *f*.

F₃ tr tr

B f f

Д₃ f mf

У Га-шын ки...

- ми, еј гаш ол - маз, ај көз - ле -

mf

-рин, еј ки_ми көз_ләр. Ө_лү_рәм, ө_лү_рәм,

This system contains the first line of music. It features a vocal line in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The piano accompaniment consists of a right-hand part in treble clef with chords and a left-hand part in bass clef with a steady eighth-note bass line.

mf
 һа,

This system continues the musical piece. The vocal line has a long note with a slur over it, followed by a short note. The piano accompaniment continues with the same rhythmic pattern. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is placed above the vocal line.

һа, һа, га-дан а_лым.

This system concludes the musical piece. The vocal line includes a quintuplet marked with a '5' above it. The piano accompaniment ends with a final chord. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

Ел еј кечир, ај балам, Гарабагдан,
 Каһ бу дагдан, каһ о дагдан.
 Фэлэк вај, вај алачым,
 Фэлэк вај, вај, жазыг олмушам.

Ахшам, еј, үстү, гој узагдан
 Навалансын, еј Ханын сәси.
 Гарабагын шикәстәси.
 Өлүрәм, өлүрәм, ај өлүрәм.
 Өлүрәм, өлүрәм, ај өлүрәм
 жазыг көнлүм.

Әзизим еј, зүлфү гара,
 Аг үздә зүлфү гара.
 Гашын кими, еј гаш олмаз, ај,
 Көзләрин, еј кими көзләр.
 Өлүрәм, өлүрәм, һа, һа, һа, гадан алым.

По Карабаху идет гулянье народное,
 То на этой горе, то на той горе.
 Пусть под вечер издалика
 Воспорит голос Хана,
 Карабахское шикесте.

Милая моя, чернокошая,
 Белоликая, чернокошая.
 Нет таких бровей, как твои.
 Нет очей таких, как твои.

ШƏРЬЛƏР

КОММЕНТАРИИ

1. Мəнсуријя

Гəзəl Мəһəммəd Фүзулининдир. Бу зərби-муғам Азәрбајчан ССР əмəкдар артисти Јағуб Мəммədовун ифасындан нота јазылмышдыр.

Ј. Мəммədов устад ифачылардандыр. Сəсин мəлаһət-лилији, сəлис диксија, ханəндəјə мəхсус олан бүтүн рекитрлəрдə аһəнкдарлығ онун ифачылығ мəзијјэтлəрини сəчијјələндирən башлыча хүсу-сијјэтлəрдəндир. Ханəндə һəм бəм, һəм дə зил рекитрлəрдə сəрбəст охујур. О, «Раст», «Шур», «Чаһаркаһ», «Баяты-Шираз», «Һумајун» вə башга муғам дəсткаһларынын, «Мəнсуријя», «Һейраты», «Гарабағ шикəстəsi» кими зərби-муғамларын, елəчə дə тəсниф вə халғ маһныларынын маһир ифачыларындандыр.

«Мəнсуријя» зərби-муғамы «Чаһаркаһ» муғам дəсткаһынын зил шə'балəриндəк биридир вə муғамын сонунда охунур. Бу зərби-муғам ејни заманда мүстəгил шəкилдə дə ифа олунур.

2. Һейраты

Низами Кəнчəвинин гəзəлинин үч бейти охунур. Көркəмли ханəндə, Азәрбајчан ССР халғ артисти Хан Шушинскинин (1901 — 1979) ифасындан нота јазылмышдыр. Х. Шушински муғам-дəсткаһларынын, зərби-муғамларын, тəсниф вə халғ маһныларынын мəшһур ифачысы, бир сыра маһныларын мү-əллифидир. Онун ифачылығ үслубуна бəм вə зил рекитрлəрдəн сəрбəст истифадə, ифадəлилик, аһəнкдарлығ, шағрағ зəнкулəлəрин асан əлдə едил-мəsi чох хасдыр.

3. Аразбары

Сəзлəри халғындыр. «Аразбары» зərби-муғамы Азәрбајчан радиосунун мусиги фондунда олан магнитофон лентиндəн нота кəчүрүлмүшдүр. Ифачы — мəшһур ханəндə, Азәрбајчан ССР халғ артисти Сејид Шушинскидир (1889 — 1965).

Азәрбајчан муғам дəсткаһларынын, зərби-муғамларын, тəсниф вə халғ маһныларынын кəзəl тəфсирчиси олан С. Шушински узун иллəр А. Зейналлы адына Бақы Орта Ихтисас мусиги мəктəбинин муғам (охума) синфиндə дəрс демшидир. Танымыш ханəндələr — ССРИ халғ артисти Зейнəб Ханларова, Азərb. ССР халғ артистлəри Н. Рзајева, Р. Мурадова, республиканын əмəкдар артистлəри И. Рзајев, Ə. Мəммədов, Е. Рəһимова, артистлəрдən Н. Əлијев, Н. Фейзуллајев вə башгалары онун јетирмəлəридирлэр.

4. Гарабағ шикəстəsi

Сəзлəри халғ баятыларындандыр. Хан Шушинскинин ифасындан нота јазылмышдыр.

1. Мансурия

Слова-гəзəли Мухаммеда Физули. Запись сделана от певца-ханенде, засл. арт. Азерб. ССР Ягуба Мамедова. Исполнение Я. Мамедова отличается большим мастерством. Сочность звука, ясная дикция, звонкий пластичный во всех регистрах голос — характерные особенности его исполнительской манеры. Ханенде свободно владеет как нижним, так и высоким регистром и славится исполнением мугамов-дестгях «Раст», «Шур», «Чаргях», «Баяты-Шираз», «Хумаюн» и др. известен также и как прекрасный исполнитель зерби-мугамов «Мансурия», «Эйраты», «Карабах шикестеси», а также теснифов и народных песен.

Данный зерби-мугам является одним из кульминационных разделов мугама-дестгях «Чаргях» и исполняется в конце этого мугама или же самостоятельно.

2. Эйраты

Три бейта из гəзəли Низами Гянджеви. Запись от видного ханенде, нар. арт. Азерб. ССР Хана Шушинского (1901 — 1979) — замечательного исполнителя мугамов-дестгях, зерби-мугамов, теснифов, народных песен, создателя оригинальных песен в духе народных азербайджанских традиций, получивших широкое признание народа. Его исполнительскому стилю свойственны напевность, пластичность, свободное владение как низким, так и высоким регистрами.

3. Аразбары

Слова народные. Зерби-мугам «Аразбары» расшифрован с магнитофонной ленты из музыкального фонда Азерб. радио. Исполнитель — нар. арт. Азерб. ССР Сеид Шушинский (1889 — 1965). Прекрасный интерпретатор азербайджанских мугамов-дестгях, зерби-мугамов и теснифов, выдающийся ханенде С. Шушинский много лет преподавал народное пение в Бакинском музыкальном училище им. А. Зейналлы, где выросил плеяду ныне известных ханенде — нар. арт. СССР З. Ханларова, нар. арт. Азерб. ССР — А. Рзаева, Р. Мурадова, засл. арт. республики И. Рзаев, А. Мамедов, Э. Рагимова, артисты Н. Алнев, Н. Фейзуллаев и др.

4. Карабах шикестеси.

Слова-баяты народные. Запись сделана с напева Хана Шушинского.

СОДЕРЖАНИЕ

	<i>стр.</i>
<i>1. Введение</i>	3
2. Азербайджанские зерби-мугамы — один из жанров изустно-профессиональной музыки	6
<i>3. Мансурия</i>	8
Музыкальный склад. Ладовая основа	10
Мелодика	13
Многоголосие	15
Ритмика	16
Музыкальная форма	18
Зерби-мугам «Мансурия»	18
<i>4. Эйраты</i>	26
Музыкальный склад. Ладовая основа	27
Мелодика	28
Многоголосие	31
Ритмика	32
Музыкальная форма	33
Зерби-мугам «Эйраты»	33
<i>5. Аразбары</i>	46
Музыкальный склад. Ладовая основа	47
Мелодика	48
Многоголосие	49
Ритмика	50
Музыкальная форма	51
Зерби-мугам «Аразбары»	51
<i>6. Карабах шикестеси</i>	61
Музыкальный склад. Ладовая основа	63
Мелодика	67
Многоголосие	68
Ритмика	71
Музыкальная форма	72
Зерби-мугам «Карабах шикестеси»	72
<i>7. Комментарии</i>	82

379 Зохранов Р.
Азербайджанские зерби-мугамы. Баку. Ишыг. 1986.

Издание впервые знакомит читателя с одним из основных жанров профессиональной музыки устной традиции Азербайджана — инструментально-вокальными зерби-мугамами. Работа состоит из исследования музыкального языка и поэтической формы произведений этого жанра и четырех зерби-мугамов, впервые записанных от народно-профессиональных певцов-ханенде и сопровождающих их певие ансамбля сазандаров.

Предназначается для композиторов, музыковедов, фольклористов, музыкантов-исполнителей, а также для студентов и педагогов высших и средних специальных музыкальных учебных заведений.

$\frac{490500000}{3 \text{ М}-654-86}$ 27—85

85.245

© Издательство «Ишыг». 1986.