

О ПРОГРАММНОСТИ В АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ НАРОДНОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ

Работа представлена кафедрой культурологии РГПУ им. А. И. Герцена.

Богатый материал, собранный автором в многочисленных фольклорных экспедициях, дает возможность впервые говорить о программности в азербайджанской традиционной инструментальной музыке. Указываются три вида программности: картинный, сюжетный и «говорящий».

Ключевые слова: музыка, программа, инструмент, сюжет, идиофоны, аэрофоны, хордофоны, имитация, ритм, темп, динамика, штрихи, слушатель, регистр, рассказ.

F. Chelebi

PROGRAMMATIC CHARACTER OF AZERBAIJAN TRADITIONAL MUSIC

The great amount of original facts, which were gathered by the author in numerous ethnographic expeditions, for the first time gives the possibility to speak about the programmatic character of Azerbaijan traditional music. 3 types of programme music are described in the article: the "picture" type, the "plot" type and the "narrative" (speaking) type.

Key words: music, programme, instrument, plot, idiophones, aerophones, chordophones, imitation, rhythm, dynamics, strokes, register, story.

Понятие «программная музыка» обычно ассоциируется с композиторским творчеством. Это не случайно. Исследователи пишут о программности в композиторской инструментальной музыке, в учебниках и учебных заведениях речь идет о том же. Тем не менее программность в инструментальной музыке устной традиции – явление древнейшее и по сей день имеет место в культурах разных народов, среди которых есть и еще не знающие профессионального композиторского творчества, есть и обладающие своей оперно-симфонической классикой. Так или иначе, народная инструментальная программная музыка (НИПМ) живет поныне и представляет собой интереснейший факт в целом ряде традиционных культур, в том числе и азербайджанской*.

Программный слой азербайджанской традиционной инструментальной музыки проявляется в следующих ее областях:

- 1) пастушеская музыка;
- 2) искусство зурначей**;
- 3) музыка для ударных инструментов;
- 4) мугамное искусство***.

Основным источником и, можно сказать, исконной «родиной», программных мелодий в азербайджанской традиционной культуре является пастушеская музыка, которая по сей день почти не изучена. Эта музыка (как свободнометрическая с импровизационным характером, так и обладающая четким метром ритмом) делится на вокальную и инструментальную.

Инструментальная музыка азербайджанских пастухов (пастух – **чобан** по азерб.) имеет высокую художественную ценность и заслуживает всестороннего исследования. Пастухи играют на таких духовых инструментах, как **тутек** (**дюдюк**), **ян тутек** (поперечная флейта), **сюмсю**, **гоша сюмсю** (парная флейта, подобие узбекского **кошная**), **каргы зурнасы** (тростниковая флейта), **мызык**, **ней**, **шюмшад** (род казахского **сыбызгы** и башкирского **курая**), **тулум** (волынка, другое название **тулум зурнасы**) и т. д. В инструментальный репертуар пастухов входят лирические (в основном свободнометрические с импровизационным характером) пастушеские мелодии, инструментальные версии пастушеской вокальной

музыки, а также танцевальные и героические мелодии из репертуара зурначей, мелодии ашыгских**** напевов и народных песен. Здесь же встречаются программные пьесы. Следует подчеркнуть, что программные мелодии, встречающиеся в репертуаре зурначей, в большинстве случаев имеют «пастушеское происхождение», т. е. они переходят сюда из пастушеской музыки и, естественно, подвергаются здесь специфической инструментальной редакции.

В азербайджанской традиционной инструментальной музыке так же, как и в композиторских произведениях, выделяются два основных вида программности: *картинный* и *сюжетный*. Оба они связаны одновременно с двумя способами восприятия – музыкальным и визуальным. Здесь существует и третий, не характерный для композиторского творчества, вид программности, которую мы условно будем называть *рассказывающий, говорящий*.

1. *Картинная программность* представлена звукоизобразительными наигрышами, при исполнении которых музыкант подражает явлениям природы и окружающего мира (пение птиц, журчание воды, бег коня, движение поезда и т. д.). Эти подражания на идиофонах и в целом ряде случаев на аэрофонах осуществляются, можно сказать, максимально и звучат очень правдоподобно. А в аэрофонах более сложной, совершенной конструкции и смычковых хордофонах уровень правдоподобности звукоподражания в той или иной степени уменьшается. Музыканты, играющие на этих инструментах, при исполнении звукоизобразительных наигрышей стараются предельно отойти от звукоряда инструмента, и вообще от любого музыкального звука и как можно больше приблизиться к натуральным звукам природы, например к голосам птиц. Тем самым они направляют свое умение на достижение звучания сверх обычных возможностей инструмента.

Наименее способными для подражания явлениям природы оказываются хордофоны с зафиксированными ладами. Хотя и они способны на многое. На подобных инструментах подражание осуществляется за счет

ритмики, исполнительских штрихов, вибрации, глиссандо и т. д.

Ясно, что музыкальный инструмент и исполняемая на нем музыка связаны неразрывно. И поэтому произведения народной инструментальной музыки с картинной программностью, т. е. звукоизобразительные наигрыши, по уровню подражания явлениям природы и окружающего мира делятся на три группы. Это наигрыши с максимальной, средней и минимальной звукоизобразительностью, т. е. звукоподражательностью.

1. Наигрыши с *максимальной звукоподражательностью* представляют *программную музыку имитирующего типа*. В создании такой программности ударные инструменты очень эффективны. Например, азербайджанские исполнители на *гоша нагаре* (парные литавры) подражают скачке Гырата, коня Кероглу, главного персонажа одноименного народного героического эпоса. Городские музыканты, в частности известный исполнитель – бакинец Чингиз Мехтиев, изображают на *нагаре* (двусторонний барабан) движение поезда от начального до конечного пунктов: набирание скорости, повороты, замедление, последние «вздохи» паровоза и остановка. Это настоящая звукопись, родная сестра живописи, по своему и в рамках своих возможностей воплощающая реальность. Имитация на ударных инструментах – это подражание звукам немusикальной действительности, подражание с помощью исполнительских штрихов их ритму, с одной стороны, и внетоновая, тембровая имитация их звучания – с другой. Определенным способом закрывая и глядя кожу инструмента, нагарист изображает «вздохи» паровоза, ударяя палочкой по разным сторонам кожи гоша нагары и приглушая звук рукой или пальцем, музыкант изображает топот коня и т. д. Подобную программную музыку с максимальной изобразительностью зафиксировать нотами невозможно.

2. Интересно, что древнюю традицию звукоизобразительности перенял и молодой музыкальный инструмент – гармонь, получивший гражданство в самых различных музыкальных культурах. Великий тарист Бахрам Мансуров вспоминал об исполнении

программной пьесы «Караван» в 1933 г. известным азербайджанским гармонистом – карабахцем, шушинцем Абуталыбом. Очевидец рассказывал, что «он играл так, как будто на самом деле идет караван верблюдов» [1, с. 204]. Однако ясно, что максимальное подражание – имитация звукам внемузыкальной действительности на гармонии не возможна. Тут может идти речь только о *подражании на среднем уровне*, так как гармонь инструмент клавишный, и каждая клавиша служит для извлечения звуков определенной высоты. Конечно, при подражании немusикальным явлениям, движение меха, различные способы сжима и разжима могут играть определенную роль.

Подражание немusикальным явлениям на среднем уровне или ближе к максимальному уровню осуществляются на смычковом хордофоне – кеманче. Например, крупнейший кеманчист Габиль Алиев сначала излагает мелодию известной песни «Цыплята», а потом начинает изображать «общение» цыплят, кур и петухов. Создается привлекательная звуковая картина. Слушатели смеются. Дальше музыкант опять играет мелодию песни и завершает свое выступление. В этом случае исполнитель на смычковом хордофоне, описывая «птичью жизнь», как вышеупомянутый гармонист, старается как можно больше отходить от звукоряда инструмента, от лада песни и вообще от любого звука с определенной высотой. Он хочет с наибольшей правдоподобностью отражать немusикальные явления на музыкальном инструменте. Повторим еще раз, что тут возможно подражание на среднем уровне, иногда и ближе к уровню максимальному.

3. И, наконец, следует отметить, что среди народных инструментальных пьес с картинной программностью есть такие, при исполнении которых музыкант не старается «выжать» из музыкального инструмента немusикальные звуки. Эти пьесы от образцов первых двух групп отличаются тем, что они в полном смысле слова являются музыкальными произведениями и в них нет ничего вне мелодии. В пьесах этой группы уровень звукоподражательности (звукоизобразительно-

сти) гораздо ниже, минимален в сравнении с наигрышами первых двух групп. Здесь звукоизобразительность достигается с помощью ритма, темпа, динамики, исполнительских штрихов и разнообразных мелодико-интонационных элементов.

Образцы программной музыки имитирующего типа, т. е. наигрышей с максимальной звукоизобразительностью (звукоподражательностью) воспроизводимых на ударных, а также простейших духовых инструментах, мы называем *наигрышами* потому, что их играют музыканты на музыкальных инструментах. Играть обычно с большим мастерством. Да, в этих наигрышах нет мелодии, т. е. музыки в узком понимании. Но несмотря на это музыканты играют с чувством, с любовью, как говорится, в исполнение вкладывают душу. И самое главное, они стараются не только изображать, но и выражать. А выразительность – главное достоинство музыки. Поэтому наигрыши с максимальной звукоподражательностью мы вправе принимать как художественные явления, как музыку.

Что же касается произведений третьей группы картинной программности, то почти все они обладают прекрасной мелодией и завершенной музыкальной формой. Их целесообразно называть программными инструментальными пьесами.

Когда речь идет о программности в инструментальной музыке, нужно учитывать два взаимосвязанных и взаимодополняющих обстоятельства.

Первое из них связано с исполнителем. Инструменталист, играя программную пьесу, сам как бы сливается с этой музыкой, словно слышит и видит все происходящее и старается как можно более правдоподобно отражать это в исполняемой им музыке.

Если композитор, создавая свое программное произведение, рассчитывает на могучие звуковые возможности симфонического оркестра, и судьба его произведения во многом зависит от его же оркестрового мастерства, т. е. создания партитуры, то у народного музыканта – солиста в руках есть один инструмент (исполнение НИПМ одновре-

менно на двух – трех инструментах случай редчайший, хотя и возможный). У него нет возможности, в отличие от композитора, передавать содержание программной пьесы с помощью разных инструментов (струнных, духовых, ударных и т. д.). Поэтому для достижения этой цели он старается максимально пользоваться, во-первых, технико-исполнительскими возможностями своего инструмента (смена регистров, разнообразные штрихи и т. д.), а, во-вторых, всевозможными выразительными и изобразительными средствами музыки (темп, динамика, мелизмы и т. д.).

Во время игры программной пьесы исполнитель искренно верит тому, о чем рассказывается в музыке. И его эмоционально-психологическое состояние, безусловно, в той или другой степени влияет на настроение слушателей.

Как раз второе из вышеупомянутых двух обстоятельств связано со слушателем. Было уже отмечено, что картинный и сюжетный типы программности связаны одновременно с двумя способами восприятия – музыкальным и визуальным. Изобразительность программной музыки служит стимулом возникновения зрительных представлений у слушателя. Однако программная музыка – не живопись. Она не может создавать конкретный, зримый образ материального явления, но может изображать его звук, если, конечно, оно звучащее. Может в той или другой степени давать его звуковую характеристику. И поэтому для возникновения у слушателя зрительных представлений под влиянием программной музыки, он в реальной жизни должен быть знаком с тем материально-звуковым явлением, т. е. звучащим объектом, звук которого изображается на музыкальном инструменте.

А теперь обратим внимание на другой тип программности в традиционной инструментальной музыке.

II. *Сюжетная программность* связана с *инструментальными пьесами, сопровождающимися устными рассказами*. Эти пьесы, как и произведения третьей группы картинной программности, исполняются на аэрофонах и хордофонах (смычковых и плекторных,

с зафиксированными ладками и без них), имеют определенную ладотональность и законченную музыкальную форму.

В подобных пьесах, как и в пьесах третьей группы картинной программности, подражательность носит условный характер, и звукоизобразительность осуществляется только за счет чисто музыкальных средств: ритма, темпа, динамики, исполнительских штрихов (в хордофонах), вибрации, глиссандо, мелизмов, чередовании верхнего и нижнего регистров, как бы случайно появляющихся «неожиданных» мелодико-интонационных элементов.

Как было отмечено, пьесы с сюжетной программностью связаны с рассказами, чаще всего легендарными. На основе наблюдений над накопившемся материалом можно сказать, что существуют несколько видов связи между музыкой и рассказом.

1. Пьеса предваряется рассказом и исполняется до конца. Подобное исполнение встречается чаще остальных.

2. Пьеса, относительно большая по «объему», предваряется начальным фрагментом рассказа, за которым следует начальный фрагмент самой пьесы. Потом музыка прерывается. Появляется очередной фрагмент рассказа и соответствующий ему музыкальный фрагмент. Такое произведение может состояться примерно от двух-трех, иногда и больше подобных словесно-музыкальных фрагментов.

В данном случае программная пьеса не только предваряется, но и сопровождается рассказом. Здесь фрагменты рассказа предварительно комментируют фрагменты пьесы.

3. Один рассказ – исторический или легендарный сюжет – сопровождается несколькими самостоятельными пьесами. При этом каждому выделенному фрагменту рассказа предназначается мелодия с соответствующим характером. Например, азербайджанский музыкальный рассказ «Пастух остался на скале» сопровождается с тремя оригинальными пьесами: первая – трехдольная, в среднем темпе, торжественного характера; вторая – двухдольная, маршеобразная; третья – восьмидольная, игривая, легкая, танцевальная.

Во время исполнения народных инструментальных произведений сюжетной программой связь между сюжетом рассказа и отражающими его моментами в музыке находит и «видит» сам слушатель. Слушательское воображение играет здесь важную роль.

Нужно сказать, что содержание рассказа, т. е. программа, может воплотиться не только в собственно прозаическом тексте, но также в рифмованной прозе или в стихах.

Необходимо отметить еще один важный и достойный внимания с точки зрения фольклористики момент. Рассказ, относящийся к программной пьесе, может, не порывая со своей музыкой, одновременно самостоятельно бытовать у народа как сказка, легенда и даже в несколько трансформированном виде как анекдот. Народная инструментальная программная музыка может заимствовать сюжеты из устной словесности, с одной стороны, и обогащать ее сюжетами – с другой. Это естественное явление для фольклора.

III. *Инструментальные мелодии с «рассказывающей», «говорящей» программностью* представляют собой небольшие пьесы с конкретной ладовой основой, приятной мелодией и не обладают какими-либо необычными, немелодическими особенностями. Но исполнитель этих мелодий играет их с конкретной целью, т. е. для того, чтобы о чем-то сообщить, рассказать. И адресат – слушатель понимает его инструментальный (мелодический) рассказ.

Инструментальные пьесы с рассказывающей программностью являются достоянием азербайджанского музыкального искусства. Приводим словесное содержание нескольких подобных мелодий из репертуара пастуха Ахмедова Самеда Сулейман оглы из Казахского района его же словами. Мелодии он играл на *шюмшаде* (аэрофоне) и комментировал. При переводе сохранен стиль рассказчика. Названия мелодий даются в кавычках.

1. «Ханифа хала» (тетя Ханифа). Тетя Ханифа идет к роднику. Там моет посуду. На обратном пути забывает половник у родника. Пастух, стоящий на холме, оттуда видит, что половник остался у родника. Начинает отдавать играть на шюмшаде:

Рассеянная ты, ай тетя Ханифа.

Половник остался у родника, ай тетя Ханифа.

Таким образом ставит ее в известность.

2. «Фатьма» (женское имя). Пастух на горе соскучился по своей жене. Оттуда в сторону деревни играет для нее:

– Фатьма, ай люли,

Не спи с пастухом, ай люли,

Не давай трогать твою грудь, ай люли.

3. «Тат меня избил». Из сада одного тата (таты – ираноязычная народность) пастух сорвал арбузы. Тат поймал его и избил. Тогда пастух приходит во двор своего дяди – богатого хозяина и начинает играть на шюмшаде эту мелодию:

– Тат меня избил, ай, дядя Али!

В огороде избил, ай, дядя Али!

А дядя ему говорит:

– Он правильно сделал, что тебя побил.

Воровать – дело нехорошее.

Повторим еще раз, что все эти тексты являются словесными содержаниями мелодий, исполняемых пастухом Самедом. Самое главное в этом случае то, что эти «обычные» мелодии являются необычными для их исполнителей и адресатов: играющий с помощью мелодии о чем-то сообщает, рассказывает, а слушатель принимает эту информацию, так как он понимает язык адресованной ему музыки. Очевидно, главная особенность настоящих мелодий в том, что они имеют свою семантику и их содержание – программа раскрывается только при понимании этой семантики.

Следует особо подчеркнуть, что пастушеские мелодии, о которых мы говорим, т. е. мелодии с рассказывающей программностью, не являются сигнальными, содержание которых заранее бывают известными в определенном кругу людей, связанных общей трудовой деятельностью. Как справедливо пишет Э. Штокман, «музыкальные выражения, сигналы становятся носителями знаков на основании предварительной договоренности о том, что они (сигналы) должны обозначать» [5, с. 130]. Конечно, у пастухов есть сигнальные мелодии, но эта тема для другого разговора. Кроме того, в мелодиях с рассказывающей программностью

нет никакого звукоподражания звучащей природе. Как уже было отмечено, они не обладают какими-либо сверхмелодическими особенностями. Одним словом, суть подобных мелодий заключается в их семантике, изучение которой еще предстоит.

Когда речь идет о семантике народных инструментальных программных мелодий, невольно вспоминается семантика орнамента азербайджанских ковров. По сей день в Азербайджане есть люди читающие ковры, т. е. понимающие значение, «язык» узоров на ковре

(существует понятие *нахышларын дили* – язык узоров; *нахыш* – узор, орнамент, *диль* – язык). Однако автор, отдавая себе отчет в том, что он в этом деле является дилетантом, отказывается высказывать какое-либо мнение по этому вопросу.

Экскурс, совершенный в азербайджанскую народную инструментальную программную музыку, создает почву для разговора о программности в мугамном искусстве. А это является предметом, заслуживающим отдельного исследования.

ПРИМЕЧАНИЕ

*Народная инструментальная программная музыка (НИПМ) в мировой науке впервые стала объектом серьезных академических исследований в СССР – в Ленинграде, в Российском институте истории искусств (в то время научно-исследовательский отдел Ленинградского института театра, музыки и кинематографии) с конца 1960-х гг. и в 1970-е гг. [2; 3; 4].

**Искусство зурначей – устно-профессиональная область азербайджанской традиционной музыки. В ансамбль зурначей входят две *зурны* (аэрофоны) и два (или один) ударный инструмент.

***Мугамное искусство (или *мугамат*) – это исторически сложившаяся жанровая система, главным жанром в которой является *мугам*. *Мугамы* – одночастные вокально-инструментальные произведения, допускающие импровизацию в рамках определенных правил, выступают в роли основных компонентов *дастгахов* – крупных многочастных вокально-инструментальных циклических композиций.

****Ашыгское искусство – одна из мощнейших областей азербайджанской профессиональной музыки устной традиции. *Ашыг* – это певец, инструменталист, поэт и сочинитель музыки в одном лице. Он сопровождает свое пение собственной игрой на сазе – 8–10-струнным плекторном хордофоне. Ашыги – сказители. Они являются создателями и распространителями романического и героического эпоса.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гусейнов Р. Б. Тысяча и вторая ночь. Баку, 1988. 408 с.
2. Зелинский Р. Ф. Композиционные закономерности башкирских программных кюев: дис. ... канд. иск. Уфа, 1977. 165 с.
3. Мацневский И. В. Гуцульские скрипичные композиции: дис. ... канд. иск. Л., 1970. 364 с.
4. Мухамбетова А. И. Народная инструментальная культура казахов в свете эволюции форм музицирования: дис. ... канд. иск. Алма-Ата, 1975. 195 с.
5. Штокман Э. Изображение труда в инструментальной музыке пастухов // Карпатский сборник: труды международной комиссии по изучению народной культуры Карпат и прилегающих к ним областей. М., 1976. С. 129–134.

SPISOK LITERATURY

1. Guseynov R. B. Tysyacha i vtoraya noch'. Baku, 1988. 408 s.
2. Zelinskiy R. F. Kompozitsionnye zakonomernosti bashkirskikh programmnykh kyuyev: dis. ... kand. isk. Ufa, 1977. 165 s.
3. Matsiyevskiy I. V. Gutsul'skiye skripichnye kompozitsii: dis. ... kand. isk. L., 1970. 364 s.
4. Mukhambetova A. I. Narodnaya instrumental'naya kul'tura kazakhov v svete evolyutsii form muzitsirovaniya: dis. ... kand. isk. Alma-Ata, 1975. 195 s.
5. Shtokman E. Izobrazheniye truda v instrumental'noy muzyke pastukhov // Karpatskiy sbornik: trudy mezhdunarodnoy komissii po izucheniyu narodnoy kul'tury Karpat i prilegayushchikh k nim oblastey. M., 1976. S. 129–134.