Ф. И. Челебиев

О ПОНЯТИИ ОКТАВНОСТИ, РЕГИСТРАХ И СООТВЕТСТВУЮЩИХ ТЕРМИНАХ В АЗЕРБАЙДЖАНСКОМ МУГАМНОМ ИСКУССТВЕ

Автор статьи в течение многих лет собирал и изучал терминологию исполнителей азербайджанского мугама — классической музыки устной традиции. В настоящей работе речь идет о терминах, означающих регистры и октавы. Знания о них приобретают необходимое значение при анализе форм как вокально-инструментальных, так и чисто инструментальных жанров мугамного искусства.

Ключевые слова: мугам, мугамат, дастгях, шобе, мае, тар, кеманча, гавал, бем, бем сэс, пэс, миянхана, орта ер, зиль, зиль сэс, ханенде, бем хан, песхан, зиль-хан, миянехан.

F. Chelebiev

ON THE NOTION OF REGISTERS, OCTAVES AND OTHER TERMINOLOGY IN AZERBAIJANI MUGAM ART

The mugam, a form of traditional Azerbaijani professional music, and registers and octaves in this music are described. The knowledge of registers and octaves is very important for the analysis of forms of vocal–instrumental and purely instrumental genres of mugam art.

Keywords: mugam, mugamat, dyastgyakh, shobe, mae, tar, kemancha, geval, bem, bem ses, pes, miyankhana, orta, ier, zill, zillses, khanende, benkhan, peskhan, zillkhan, miyanekhan.

Макамат, национальной ветвью которого является азербайджанское мугамное искусство, для музыкальной культуры Ближнего Востока имеет примерно то же значение, что оперно-симфоническая музыка для музыкальной культуры Европы.

Азербайджанское мугамное искусство (или мугамат) — это исторически сложившаяся музыкальная жанровая систе-

ма, главным жанром в которой является мугам. Мугамы — одночастные вокально-инструментальные произведения импровизационного характера со свободным метроритмом выступают в роли основных компонентов дастгяхов — многочастных циклических вокально-инструментальных произведений. Примерно 5–10 мугамов с разными ладовыми основами в объеме 2,5–3 октавы соединяются, выстраиваясь один за другим, каждый из которых имеет более высокую тональность (то есть звуковысотное положение) относительно предыдущего. Любой из этих мугамов в составе дастгяха кроме своего жанрового (мугам) и собственного («Раст», «Афшар», «Мухалиф» и т. д.) названий получает еще и функциональное название шобе — букв. *отдел*. Каждое шобе — это одна из частей дастгяха, иными словами, — один из его мугамных разделов.

Первый из мугамов — шобе, имеющий самое низкое звуковысотное положение в мугамном цикле дастгяха, считается главным и получает дополнительное — особое функциональное название мае — букв. *основа*.

После кульминационного шобе дастгяха осуществляется спуск к мае, и исполнение многочастной композиции завершается в регистре и на центральной опоре мае.

Дастгях получает название от собственного названия своего мае. Например, дастгях, у которого главным шобе (мае) является мугам «Раст», называется дастгях «Раст» и т. д.

В формировании дастгяха в качестве дополнительных компонентов участвуют и другие вокально-инструментальные и инструментальные жанры, обладающие строго акцентированным метроритмом. Из них ренг (чисто инструментальная пьеса) и тесниф (песня-романс) исполняются между шобе дастгяха, а дерамед (разновидность ренга с более развитой формой) и дибаче (разновидность теснифа с более сложной формой) — в его начале как вступление.

Исполнителями дастгяха являются тарист (тарчы — по азерб.; тар — одинадцатиструнный плекторный хордофон), кеманчист (кеманчачы) — по азерб. кеманча — четырехструнный смычковый хордофон) и ханенде, то есть певец, который одновременно выступает в роли музыканта играющего на гавале (гавал — однострунный рамный барабан, род бубна). Исполнитель дастгяхов называется мугаматчы — букв. мугаматист.

В наше время азербайджанский дастгях стал объектом внимательного изучения не только в самом Азербайджане, а также в России, Европе и Америке. Исследователи все больше пытаются осмыслить его музыкальную форму. Однако мы убеждены в том, что, прежде чем приступить к анализу структурных (как основных, так и дополнительных) компонентов дастгяха и их взаимоотношений, следует разобраться в традиционных терминах и понятиях об октавности и о регистрах у азербайджанских мугаматистов. Уверенно можно сказать, что без выяснения этого, к сожалению, ни разу не попадавшего в поле зрения мугамоведов вопроса невозможно получить сколько-нибудь достоверные результаты в исследовании музыкальных форм жанров мугамного искусства и строении дастгяха в целом*. Рассмотрение данного вопроса требует основательных знаний о таре — главном музыкальном инструменте мугамата, о мугамно-исполнительской практике и традиционном терминологическо-понятийном аппарате мугаматистов (как певцов, так и инструменталистов).

Наиболее распространенными у азербайджанских мугаматистов терминами, определяющими высотно-тембровое положение звука, голоса и мелодии, являются ***бем*** и ***зиль***. Эти же термины широко употребляются и в других сферах

азербайджанской музыки устной традиции, но имеют несколько отличающиеся друг от друга значения. Подобное обстоятельство обязывает нас рассмотреть их в каждом отдельном случае, что и дает возможность избегать терминологической путаницы при разговоре о регистрах и октавах.

Термины *бем* и *зиль* основательно бытуют и в мугамном и в ашыгском** искусстве, в искусстве зурначей***, в собственно музыкальном фольклоре в широком смысле, обозначая высотное положение музыкального звука.

Бем — букв. «низкий». Подразумевается вообще низкий звук и низкий голос.

Зиль — букв. «высокий». Понимается как высокий звук и высокий голос.

Иными словами, термин ***бем*** и словосочетание ***бем сэс*** (букв. «низкий голос», «низкий звук»), равно как термин ***зиль*** и словосочетание ***зиль сэс*** (букв. «высокий звук», «высокий голос») имеют одно и то же содержание и означают одно и то же явление.

В мугамном искусстве еще существует термин ***пэс***, означающий *низкий* и *тихий голос*. Если термин *бем* применяется и к инструментальному, и к вокальному звуку — голосу, то термином *пэс* обозначается только певческий голос.

И у музыкантов, и у народа бытуют такие выражения, как ***пэсден охумаг*** — букв. «петь в пэсе» (***пэсден оху*** — пой в пэсе) и ***пэсден демек*** — букв. «говорить пэсом», в значении «петь пэсом» (***пэсден дэ*** — *скажи*, то есть *пой пэсом*). Термины *бем* и *зиль* в мугамном искусстве, кроме вышеуказанных широких (то есть вообще «низкий» и «высокий»), имеют и более конкретное значение. Они дают тембровую характеристику частей звукоряда, то есть обозначают регистры. Здесь, наряду с ними, применяется и другой термин — ***миянхана*** — букв. «средний дом», или же его эквивалент — ***орта йер*** — букв. «среднее место».

Известно, что азербайджанский мугам может исполняться на самых разных музыкальных инструментах. Однако главным инструментом мугамного исполнительства и науки о мугаме является тар. Поэтому в мугамном искусстве регистры определяются относительно звукоряда тара.

Тар в течение веков, каким бы реконструкциям он ни подвергался, развивался в тесной связи с певческим голосом, с голосом ханенде — мужчины, так как тар был и есть не только солирующим, но и в первую очередь аккомпанирующим инструментом. Здесь может возникнуть вопрос: — почему тар развивался в тесной связи с голосом ханенде — мужчины, а не в связи с голосом ханенде — женщины? Разве женщины не пели мугамы? Разве пение мугамов и дастгяхов, что называется по-азербайджански ***ханенделик***, является сугубо мужской профессией?

Из прошлых веков известны имена женщин ханенде, поющих как во дворцах правителей, так и в народе. Их стало много в XX веке, среди них есть выдающиеся мастера мугамата в подлинном смысле этого слова. Однако в целом бем — нижний регистр в данном случае, и особенно нижняя его половина, недоступна женщинам ханенде. У мугаматистов есть выражение: ***Гадын сэси бемдэ богулур*** — букв. «женский голос давится в беме». А мае — главное шобе всех дастгяхов локализутся именно в беме — нижнем регистре, и большинство из них занимает в основном нижнюю половину данного регистра.

Бесспорно, если ханенде не в состоянии петь мае дастгяха, то в таком случае теряет возможность петь дастгяха в целом, так как любой дастгях начинается с мае. В этой связи среди мугаматистов существует пословица: ***Мае гадын учюн дейил*** — букв. «мае не для женщины». Конечно, бывает особый тип женского

голоса, относительно хорошо «работающий» в нижнем регистре, или же встречаются такие женские голоса, которые по тембру и диапазону в той или другой степени подходят к мужскому голосу. Обладатели таких голосов, хорошо зная свое преимущество перед другими певицами, стараются петь мае дастгяхов и, разумеется, дастгяха в целом. Однако в подобных случаях все равно нет полного «мужского эффекта».

Аккомпанировать ханенде при исполнении мугамов — святая обязанность, главная миссия тара, следовательно, и тариста. Поэтому в разные периоды истории таристы-мастера, на том или другом уровне старающиеся хоть что-то привнести в строение тара, всегда учитывали особенности голоса ханенде. Примечательно, что тары с расширенными диапазонами, появляющиеся в наше время, никак не могут получить «гражданство» в мугамном искусстве.

Начиная с 20-х годов XX века, благодаря усилиям У. Гаджибекова в музыкальных учебных заведениях Азербайджана начали обучать игре на таре, потом и на кеманче и балабане по нотам****. В конце 1931 года У. Гаджибеков с помощью Муслима Магомаева создал оркестр азербайджанских народных музыкальных инструментов и в январе 1932 года коллектив начал давать концерты*****. В 1935 году ученик У. Гаджибекова композитор Сеид Рустамов издал первый учебник для игры на таре [13], который впоследствии издавался неоднократно, издается и в наши дни. В «Предисловии к 2-му изданию» этого учебника его автор писал: «…Школа для тара» в известный период использовалась в качестве учебного материала в музыкальных школах братских республик, как Армянская ССР, Узбекская ССР, Таджикская ССР» [14].

После усовершенствования тара в 60-е годы XIX века технический уровень азербайджанских таристов и кеманчистов представляет собой вершинное явление на Ближнем Востоке******. Переход же к нотной игре на этих инструментах открыл новые возможности музыкантам для самовыражения, для реализации своих исполнительских способностей. Основополагающие произведения У. Гаджибекова, С. Рустамова, а также произведения их продолжателей дали блестящие результаты. Сегодня азербайджанская музыкальная литература располагает десятками концертов для тара с симфоническим оркестром. Успехи в исполнении композиторских (европейских, русских, азербайджанских) произведений вдохновили музыкантов, и в последней четверти XX века привели к попыткам создания таров с расширенным диапазоном. Наиболее удачным из них оказался тар выдающегося виртуоза Гамида Векилова, увеличенный снизу и сверху, диапазон (для композиторской музыки) которого абсолютно не нарушает мугамный звукоряд (соотношение ладков) традиционного тара. Однако и этот инструмент не прижился в мугамной традиции, ибо его диапазон не соответствует голосу ханенде-мужчины. Расширенная — дополнительная часть звукоряда новейшего тара была лишней для мугаматистов, находилась за границами мугамной эстетики.

Тар имеет почти трехактавный диапазон — от *до* малой октавы по ля (или *си бемоль*) второй октавы, что соответствует голосу ханенде и сложившимся строениям мугамных дастгяхов. В этом же диапазоне в мугамном искусстве выделяются три регистра.

I. Бем — нижний регистр.

Охватывает от *до* малой октавы по *до* первой октавы. А *ре* и *ми бемоль* первой октавы примыкают и к нижнему, и к среднему регистрам.

II. Миянхана (Орта ер) — средний регистр.

Занимает от *ре* (хотя *ми* является более характерным для этого регистра) до *ля* первой октавы. *Си бемоль* лежит на границе между средним и верхним регистрами.

III. Зиль — верхний регистр.

Начинается от *си бемоль* (или *си*) первой октавы и заканчивается на *ля* (или *си бемоль*) второй октавы.

У мугаматистов бытуют и другие — производные от основных — следующие регистровые термины и понятия.

Чох бем — очень бем — очень низкий. Это самый нижний отрезок бема, то есть нижнего регистра — от *до* до *ми* или *фа* малой октавы.

Чох зиль — очень зиль — очень высокий. Подразумевается самый высокий участок верхнего регистра — от ми (или ми бемоль) по ля и си бемоль второй октавы.

У мугаматистов и у ашыгов есть два термина, которые не указывают на определенную высоту голоса или музыкального звука вообще, носят весьма условный характер и употребляются применительно к только что озвученной мелодии. Они следующие:

Бир аз бем — немного ниже.

Например: ***Бир аз бемде чал*** — играй немного ниже.

Бир аз зиль — немного выше.

Например: ***Бир аз зильдэн гётюр*** — возьми немного выше.

В соответствии с регистрами у исполнителей мугама существуют следующие термины и понятия:

Тарын беми — бем тара — нижний регистр тара.

Тарын миянханеси — миянхана тара — средний регистр тара.

Тарын зили — зиль тара — верхний регистр тара.

А также следующие словосочетания:

Бемде чалмаг — играть в беме — играть в нижнем регистре.

Бемде охумаг — петь в беме — петь в нижнем регистре.

Миянханада чалмаг — играть в миянхане — играть в среднем регистре.

Миянханада охумаг — петь в миянхане — петь в среднем регистре.

Зильде чалмаг — играть в зиле — играть в верхнем регистре.

Зильде охумаг — петь в зиле — петь в верхнем регистре

Примечательно, что с отмеченными понятиями о регистрах у азербайджанских мугаматистов связана и классификация мугамов по их звуковысотным положениям (иными словами, по занимаемым местам на звукоряде тара). Она следующая:

1. ***Бем мугамлар*** — бем мугамы, то есть мугамы, локализующиеся в беме — нижнем регистре.

2. ***Миянхана мугамлар*** — миянхана мугамы, то есть мугамы, занимающие миянхана (орта ер) — средний регистр.

3. ***Зиль мугамлар*** — зиль мугамы, то есть мугамы, находящиеся в зиле — верхнем регистре.

Поскольку все мугамы входят в состав дастгяхов в качестве шобе, то существуют и следующие термины:

Бем шобе (= бем мугам).

Миянхана шобе (= миянхана мугам).

Зиль шобе (= зиль мугам).

В связи с понятиями о регистрах у мугаматистов определяются также разновидности голоса ханенде (певческого голоса) и профессиональные типы этих певцов.

Диапазон голоса ханенде должен охватить две с половиной — около трех октав, что и соответствует диапазонам тара и азербайджанских дастгяхов. Такой диапазон считается нормальным явлением и дает возможность ханенде петь любой дастгях полностью, то есть с начала до конца. Подобное исполнение у мугаматистов называется ***тамам дастгях*** — букв. полный (законченный) дастгях. Однако голоса не всех ханенде имеют вышеуказанный диапазон, и в связи с

этим не каждый ханенде в состоянии исполнять полный дастгях. Их голоса соответствуют в основном какому-то одному из регистров (и, конечно, при этом охватывают какой-то участок и из соседнего регистра). Поэтому относительно регистров голоса ханенде классифицируются следующим образом:

1. ***Бем сес*** — букв. низкий голос.

2. ***Мияне сес*** — букв. средний голос.

3. ***Зиль сес*** — букв. высокий голос. *******

И соответственно по типам голосов ханенде сами тоже делятся на три группы.

1. ***Бемин устасы*** — букв. мастер бема — певец, обладающий низким голосом (бем сес), хорошо поющий в беме — в нижнем регистре. Такие ханенде, несмотря на свой относительно низкий диапазон, в большинстве случаев отличаются сильным и ясным звучанием голоса.

1а. ***Бемхан*** — в том же значении.

1б. ***Пэсхан*** (от термина пэс — низкий и тихий голос или звук) — букв. мастер пэса-ханенде, имеющий низкий и, к тому же, негромкий, тихий голос, но умеющий им мастерски пользоваться.

Пэсханом часто называют также вышеупомянутого ***бемин устасы***. Однако в таком случае возникает небольшая неточность. Бем и пэс можно считать эквивалентами в регистровом отношении (обе они означают нижний регистр), но в отношении к певческому голосу пэс еще означает и тихий, негромкий.

2. ***Миянехан*** — букв. мастер миянхане — ханенде, хорошо поющий в миянхане — в среднем регистре.

3. ***Зильхан*** — букв. мастер зиля — ханенде, обладающий высоким голосом и великолепно исполняющий мугамы и теснифы в зиле — в верхнем регистре.

В связи с диапазоном своего голоса ханенде испытывает трудность при пении в неподходящем регистре. О ханенде, успешно поющем в зиле — верхнем регистре и неудачно поющем в беме — нижнем регистре, говорят: ***бемде богулур*** — букв. давится в беме. И, наоборот, если ханенде хорошо поет в нижнем и среднем регистрах и с трудом поет в верхнем регистре, или явно не может осилить его, несмотря на свои старания, то о нем говорят: ***зилде чыгырыр*** или ***зилде гышгырыр*** — кричит в зиле. А в том случае, когда ханенде легко поет в верхнем регистре, о нем говорят, что ***сеси зилде яхшы ишлейир*** — букв. его голос хорошо работает в зиле. В свою очередь, ханенде, имеющих высокий, но не особенно приятный голос, мугаматисты называют ***гышгырыгчы*** — букв. крикун (от слова гышгырыг — крик). Их голоса обозначают терминами ***гуру сес*** — букв. сухой голос и ***джыр сес*** — визгливый голос.

Возможно и следующее явление: ханенде, обладающий большим диапазоном голоса, успешно поющий в нижнем и верхнем регистрах, испытывает некоторую трудность в среднем регистре. О таком певце говорят: миянханада богулур — букв. давится в миянхане или ***ортада богулур*** — давится в середине.

Разумеется, самым лучшим явлением считается то, когда ханенде владеет голосом 2,5–3-октавного диапазона и с одинаковым успехом поет во всех регистрах. Безусловно, такой диапазон является одним из основных условий для человека, решившего стать ханенде. Следует заметить, однако, у ханенде, как и у инструменталистов, прежде всего, ценится мастерство исполнения, высокий профессионализм. Певец, имеющий голос с полным дастгяхным диапазоном, но не поющий в совершенстве, не может считаться настоящим ханенде. И, наоборот, ханенде с голосом неполного дастгяхного диапазона может считаться корифеем благодаря своему глубокому теоретическому знанию и большому исполнительскому мастерству. Например,

бакинец ханенде Гаджибаба Гусейнов, поющий в нижнем и среднем регистрах и не владеющий высоким голосом (зиль сес), во второй половине XX века не знал себе равных в мугамно-певческом мастерстве, в максимальном использовании ресурсов дастгяхного исполнительства и в умении раскрывать выразительные богатства мугамов.

Из трех приводимых здесь терминов — бем, миянхана (орта ер) и зиль — нас в данном случае интересует прежде всего бем и зиль. Во-первых, они употребляются во всех сферах азербайджанской музыки устной традиции, в широком смысле означая вообще низкий или высокий звук или голос. Во-вторых, они в мугамном искусстве означают конкретные регистры. Наконец, терминами бем и зиль в мугамном искусстве обозначается еще и понятие октавности. Бем — это нижняя октава, то есть первая из любых двух рядом находящихся октав, зиль — верхняя октава, то есть следующая октава. Если попросить мугаматиста (инструменталиста или певца) еще раз исполнить только что произведенный звук, построение или целую мелодию в беме, он непременно их исполнит октавой ниже. И, наоборот, если нужно мелодию (звук, построение) исполнять в зиле, ее переносят на октаву выше. Подобным понятием октавности мугаматистов в одной из своих статей пользуется Узеир Гаджибеков. Кратко описывая разновидности народного хорового пения, встречающиеся в разных регионах Азербайджана, автор в одном месте пишет: «Применялся иногда в коллективном пении прием, называемый «зильбям»: низкие голоса пели октавой ниже, чем высокие» [6, с. 46].

Здесь обязательно нужно учесть одну очень важную деталь. Если термины бем и зиль обозначают регистры, за этим стоят совершенно определенные, неизменяемые, устойчивые явления, в частности, определенные части звукоряда тара, тембровые характеристики которых определены этими терминами. Бем — нижний регистр — охватывает малую октаву, зиль — верхний регистр — вторую октаву. (Средний же регистр миянхана, как было отмечено, — первую).

Если же термины бем и зиль обозначают одну из рядом находящихся октав, то за ними уже стоят неустойчивые явления. Например, если речь идет о малой и первой октавах, то здесь малая октава считается бемом — нижней октавой, а первая октава — зилью, верхней октавой. Если же речь идет о первой и второй октавах, то в этом случае первая октава считается уже бемом — нижней октавой, следовательно, вторая октава — зилью, верхней октавой.

Таким образом, понятия бем — нижний регистр и бем — нижняя октава, а также зиль — верхний регистр и зиль — верхняя октава не всегда совпадают. Областью несовпадения является средний регистр — первая октава, так как она может оказаться в положении как верхней, так и нижней октавы.

Важно другое. Определяя нижнюю и верхнюю октавы, термины бем и зиль отталкиваются друг от друга. Иными словами, они свое значение приобретают, прежде всего относительно друг друга: всегда рядом с бемом — нижней октавой — находится зиль — верхняя октава, и наоборот.

После вышесказанного значения терминов бем и зиль можно указать в следующих схемах.

РЕГИСТРЫ

Бем----------нижний регистр----------малая октава
Миянхана----------средний регистр----------первая октава
Зиль----------верхний регистр----------вторая октава

ПОНЯТИЯ ОКТАВНОСТИ

Бем----------нижняя октава----------малая октава
Зиль----------верхняя октава----------первая октава

Или:

Бем----------нижняя октава----------первая октава
Зиль----------верхняя октава----------вторая октава

Следует отметить, что в народе словами «бем» и «зиль» определяют еще и не музыкальное явление, то есть тембр человеческого голоса — речи: зиль — крикливые детские и женские голоса — речи, бем — низкие мужские голоса — речи.

Эти сугубо музыкальные термины (то есть «бем» и «зиль») употребляются в народе также в переносном смысле, приобретая некоторые лирико-философские оттенки. Например, человеку, переходившему границу дозволенного в своих действиях или взявшегося за дело, которое ему явно не под силу, говорят: ***зиле чыхма*** — букв. не поднимайся, не лезь на зиль (от глагола ***зилэ чыхмаг*** — подняться на зиль), то есть на высоту, не переоценивай свои возможности. В том же понимании говорят: ***зильден гетме*** — букв. не ходи по зилу, то есть не бери на себя много.

Иногда словами «бем» и «зиль» определяют настроение или образ жизни человека: бем — скромно, спокойно, умеренно, даже печально; зиль — богато, пышно, ярко. В этом отношении интересны слова одной современной городской лирической народной песни «Севгилимэ кёнюль ачдым» («Открыл сердце возлюбленной»), возникшей в самом начале 60-х годов XX века. Ее музыку сочинил талантливый народный композитор мелодист Шахид Абдулкеримов, а слова принадлежат Айдыну Керимову. Эта песня стала по-настоящему народной. В течение последних лет 50-ти она не выходит из репертуара ханенде, а также повсюду поется в народе. Приведем интересующие нас строки из поэтического текста этой песни:

Дерд элинден ***беме*** гачдым,
О ахтарды ***зилде*** мени [3, с. 12–15]

Перевод:

От горя я прибежал в ***бем***,
А она стала искать меня в ***зиле***.

Потерявший надежду на счастье влюбленный прибегает в бем, то есть к спокойствию, печали, одиночеству. А виновница его страданий ищет его в зиле — среди радостных и счастливых. В этих строках мы наблюдаем народное переосмысление музыкальных понятий и терминов, некоторую их символизацию.

Кроме того, в азербайджанском фольклоре можно встретить поэтизацию и символизацию и термина ***пэс***.

Аста — аста агларам,
Эниб ***пэсдэ*** агларам.
Гётюрэрэм дэрдими,
Тойда — ясда агларам.

Перевод:

Я потише заплачу,
Спущусь, в ***пэсе*** заплачу.
Возьму с собой свое горе,
И на свадьбе, и в трауре заплачу.

По форме это стихотворение относится к жанру ***баяты***: четверостишие, семисложник схема рифмовки — ***а а б а***. А содержательно оно представляет собой образец жанра ***агы*** — плач. Как видим, в поэзии ***пэс,*** как и ***бем,*** означает спокойствие, одиночество, печаль.

* * *

Все сказанное нами о понятиях регистра и октавности и связанных с этими понятиями терминах позволяет выяснить следующее:

а) терминами *бем* и *зиль*, а также *миянхана* (орта ер) определяются три регистра

в азербайджанском мугамном искусстве. Регистры определяются на основе диапазона тара. В связи с регистрами классифицируются мугамы по их звуковысотным положениям. В связи с регистрами классифицируются голоса ханенде, а также типы ханенде по их голосовым данным;

б) терминами *бем* и *зиль* определяются рядом находящиеся нижний и верхний октавы.

Возвращаясь к мысли, изложенной в начале настоящей статьи, подчеркнем еще раз, что для получения правильных результатов в исследовании музыкальных форм жанров мугамного искусства и строения дастгяха в целом необходимо учитывать традиционные понятия азербайджанских мугаматистов об октавности, регистрах и соответствующих терминах.

ПРИМЕЧАНИЯ

* Вопрос о традиционном понятии октавности, о регистрах и соответствующих терминах у азербайджанских мугаматистов впервые поставлен в кандидатской диссертации автора настоящей работы [15, с. 74–78]. На эту тему им же опубликована небольшая статья [16, с. 106–109]. В настоящей работе вопрос рассматривается гораздо шире.

** 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-струнном грушевидном плекторном хордофоне. Ашыги — сказители. Они являются создателями и распространителями романического и героического эпоса. Об ашыгском искусстве см.: [9; 11; 19; 20; 21].

*** Носителями искусства зурначей являются зурначи, то есть музыканты, играющие на зурне — язычковом аэрофоне (на азерб. ***зурначы***; ***чы***, а также ***чи***, ***чу*** — тюркские суффиксы подобны русскому ***ист*** или ***ач***; например, ***скрипкачы — скрипач***; ***трубачы — трубач***, ***гобойчу — гобоист***, ***пианочу — пианист*** и т. д.).

Традиционные ансамбли азербайджанских зурначей (на азерб. яз. ***зурначылар дестеси*** — букв. *отряд, группа зурначей*) состоят из духовых и ударных инструментов. Духовая часть этих ансамблей во всех регионах одинакова и неизменна. В нее входят две зурны. На первой зурне играет ***уста*** (букв. — *мастер*), исполнитель мелодий и руководитель ансамбля, а на второй зурне играет ***зюйчю*** (от термина ***зюй*** — *непрерывно тянущийся звук неизменяемой высоты, бурдон*), который протягивает звуки главной опоры и других опорных тонов (по азерб. ***зюй сахлайыр*** — букв. *держит зюй, бурдон*) согласно ладу исполняющейся на первой зурне мелодии.

Ударная же часть ансамбля зурначей согласно традициям разных регионов состоит из двух или из одного инструмента. Например, в Ширванской зоне эта ***нагара*** — двусторонний барабан (ширина обачейка ≈ 300 мм), один из самых распространенных ударных инструментов по всему Азербайджану, и ***гоша нагара*** — парная литавра небольших размеров, на которой играют прямыми палочками. А в Шекинской зоне ударную часть ансамбля зурначей составляют ***кёс*** — двусторонний барабан, по размерам примерно в полтора раза больше нагары, на котором играют одной палочкой с загнутым концом, и ***бала нагара*** — двусторонний малый барабан. На одной ее мембране двумя палочками с загнутыми концами играют сложные ритмические рисунки. Существуют и другие варианты ударной части ансамбля зурначей, которые могут стать предметом отдельного разговора.

**** См. об этом: [1; 2, с. 79–92].

***** См. об этом [4, с. 6; 7, с. 7; 8, с. 11; 12, с. 9–14].

****** К концу 60-х годов XIX века в Северном (Кавказском) Азербайджане в Верхней (Нагорной) Карабахской области, в городе Шуша, крепко держал в это время «переходящее знамя» мугамного искусства у себя в сильном соперничестве с городами Баку, Шеки, Шемаха и т. д. великий тарист Мирза Садых Асад оглы (1846–1902), которого народ ласково называл Садыхджан (Садых-душа моя; джан — душа). Он реконструировал старинный 5–6-струнный тар (целый ряд образцов таких инструментов еще в 80-е годы XX века мы исследовали в Музее музыкальных инструментов в Ленинграде). До Мирзы Садыха и в Иране, и в Азербайджане на таре играли, держа его на коленях (персы по сей день играют на таре в такой постановке). Он же после опре-

деленных изменений корпуса и грифа инструмента поднял его на грудь. Проведя ряд экспериментов для увеличения количества струн, остановился на 11-струнном таре (существует и 12-струнный вариант). Все эти и другие изменения резко подняли техническую и исполнительскую возможности данного инструмента. Народ называл тар Садыха «волшебным таром», а его самого — «отцом тара». Новый азербайджанский тар за короткий срок распространился в Северном и Южном (Иранском) Азербайджане, Армении, Грузии, Дагестане и относительно позже — в Узбекистане, Таджикистане, Туркменистане и Турции. Во всех этих странах по сей день играют именно на новом азербайджанском таре, то есть на таре Садыхджана. Со времен Мирза Садыха по сей день Азербайджан является страной тара подобно в свое время оперной Италии. См. об этом подробнее: [5, с. 189–207; 17, с. 41–47; 18, с. 59–68; 10, с. 8–12].

В усовершенствовании тара сыграл огромную роль также другой великий тарист — ровесник Мирза Садыха бакинец Мирза Фарадж Рза оглы (1847–1927). Он ввел в практику новые приемы игры и целый ряд исполнительских штрихов, уточнил аппликатуры в исполнении мугамов согласно строению нового тара.

Реконструкция тара в 1860-х годах открыла новую эру не только в девятивековой истории этого инструмента, но и в истории всей азербайджанской музыки. Новый тар настойчиво требовал и усовершенствования кеманчи, всегда участвовавшего рядом с ним в мугамном ансамбле. И в результате этого трехструнная кеманча стала четырехструнной. Реконструкция тара также оказала большое влияние на мугамную ладовую систему и строение дастгяхов.

******* Среди музыкантов бытует множество терминов, определяющих голос ханенде и не связанных с конкретными регистрами: ***ширин сес*** — сладкий голос; ***ипек сэс*** — шелковый голос; ***юмшаг сес*** — мягкий голос; ***яглы сес*** масленый (то есть очень мягкий) голос; ***гуру сес*** — сухой голос; ***ортулю сес*** (или ***гапалы сес***) — крытый, покрытый голос; выражение ***гую дибинден гелен сес*** — голос, доносящийся из глубины скважины и т. д.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Абдулкасумов В. А.* Из истории преподавания тара в Азербайджане (1920–1935 гг.). — Баку, 1984 (на азерб. яз.). — 22 с.

2. *Абдулкасумов В. А.* Азербайджанский тар. — Баку, 1989 (на азерб. яз.). — 93 с.

3. *Абдулкеримов Ш.* Открыл я сердце любимой. Слова А. Керимова. Обработка Гаджи Ханмамедова // Песни самодеятельных композиторов. Для голоса с фортепиано. — Баку, 1966 (на азерб. яз.). С. 12–15.

4. *Алескеров С. Э., Абдуллаева С. А.* Инструментовка для оркестра азербайджанских народных инструментов: Методические указания. — Баку, 1977 (на азерб. яз.). — 48 с.

5. *Бадалбейли А. Б.* Толковый монографический музыкальный словарь. — Баку, 1969 (на азерб. яз.). — 247 с.

6. *Гаджибеков У.* Первый азербайджанский народный хор // О музыкальном искусстве Азербайджана. — Баку, 1966. С. 45–50.

7. *Керимов К. Г.* Оркестр азербайджанских народных инструментов. — Баку, 1959. — 50 с.

8. *Кулиев О. С.* Оркестр азербайджанских народных инструментов. — Баку, 1980. — 84 с.

9. *Мамедов Т. А.* Традиционные напевы азербайджанских ашыгов — Баку, 1988. — 352 с.

10. *Мансуров Б. С.* Если жизнь позволит… Воспоминание. — Баку, 2003 (на азерб. яз.). — 161 с.

11. *Намазов К.* Азербайджанское ашыгское искусство. — Баку, 1984. — 184 с.

12. *Рахметов А. М.* Азербайджанские народные музыкальные инструменты и их место в оркестре. — Баку, 1979 (на азерб. яз.). — 108 с.

13. *Рустамов С.* Школа для тара. Издание научно-исследовательского кабинета музыки при Азербайджанской государственной консерватории. — Баку, 1935 (на азерб. яз.). — 96 с.

14. *Рустамов С.* Предисловие ко 2-му изданию // Школа для тара. — Баку, 1948 (на азерб. яз.). С. 3.

15. *Челебиев Ф. И.* Азербайджанские ренги. Проблемы музыкальной формы: Дис. … канд. искусствовед. — СПб., 1999. — 203 с. (Хранится в библиотеке Российского института истории искусств.)

16. *Челебиев Ф. И.* О понятии октавности, регистрах и соответствующих терминах в азербайджанском мугамном искусстве // Вопросы инструментоведения: Сб. рефератов Четвертой международной инструментоведческой конференции сериала «Благодатовские чтения» (СПб., 4–7 декабря 2000 г.). Вып. 4. — СПб., 2000. С. 106–109.

17. *Шушинский Ф. М.* Народные певцы и музыканты Азербайджана. — М., 1979. — 200 с.

18. *Шушинский Ф. М.* Азербайджанские народные музыканты. Второе дополненное издание. — Баку, 1985 (на азерб. яз.). — 480 с.

19. *Эльдарова Э. М.* Некоторые вопросы музыкального творчества ашыгов // Азербайджанская музыка. — М., 1961. С. 64–85.

20. *Эльдарова Э. М.* Саз — музыкальный инструмент азербайджанских ашыгов // Музыка народов Азии и Африки. — М., 1969. С. 75–88.

21. *Эльдарова Э. М.* Искусство ашыгов Азербайджана. — Баку, 1984. — 120 с.