

ОБ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ВЕРСИЯХ МУГАМА

Мугам — жанр азербайджанской устно-профессиональной классической музыки. Образцы этого жанра представляют собой одночастные вокально-инструментальные произведения со свободным метроритмом. Им характерна импровизационность. Каждый мугам имеет свою чисто инструментальную версию. Автор выделяет кроме мугама — жанра классической профессиональной музыки — также разновидности сугубо вокального мугама: религиозный мугам, дервишский мугам (дервиш — странствующий аскет), мугам-лайла (колыбельный мугам) и мугам-агы (мугам-плач).

F. Chelebiev

ABOUT THE PERFORMERS' VERSIONS OF MUGAM

Mugam is a genre of Azerbaijan not written professional classical music. A typical example of this genre is one-part vocal-instrumental rhythmically free music. This music has improvisation character. Every mugam have its pure instrumental version. Different types of vocal mugam: religious mugam, dervish mugam, mugam-laila (lullaby mugam) and mugam-achty (mugam — lamentation) are also described.

Азербайджанское мугамное искусство — это исторически сложившаяся музыкальная жанровая система, главным жанром в которой является **мугам**. Одночастные вокально-инструментальные произведения импровизированного характера со свободным метроритмом, называемые мугамами, выступают в роли основных компонентов **дастгахов** — многочастных циклических вокально-инструментальных композиций. В фор-

мировании дастгяха в качестве дополнительных компонентов участвуют и другие вокально-инструментальные и инструментальные жанры, обладающие строго акцентированным метроритмом.

В настоящей статье особое внимание будет уделено исполнительским версиям мугама.

В Азербайджане мугамы бытуют в трех исполнительских версиях — вокальной, вокально-инструментальной и

инструментальной. Основной исполнительской версией мугама — жанра устно-профессиональной классической музыки — является вокально-инструментальная. В данном случае речь идет о вокальном мугаме, который поется в инструментальном сопровождении, где, безусловно, на первом плане стоит вокал. Певец-мугаматист¹ никогда не поет перед аудиторией без специального инструментального сопровождения.

Мугамное пение (как бы у разных народов ни называлось оно в различные эпохи) уже более тринадцати веков живет и развивается в тесной взаимосвязи и взаимодействии с *арузом* — системой квантитативного стихосложения мусульманского Востока. И поэтому без аруза нет мугамного вокала, а в свою очередь, без вокала нет мугама.

Аруз основывается на чередовании долгих и кратких слогов. Напомним, что «в VIII в. главой басрийской филологической школы Халил ибн Ахмадом аруз был приведен в стройную научную систему...»². Затем в течение веков он шлифовался арабскими и, пожалуй, в не меньшей степени ираноязычными (в основном персидскими и таджикскими) и тюркоязычными (в основном азербайджанскими, турецкими и узбекскими) поэтами. Это привело к появлению персидского, таджикского, азербайджанского, турецкого и узбекского вариантов аруза.

Поэтическим текстом мугама служат образцы азербайджанской классической лирической поэзии VII–XX вв., созданные по системе аруз, и в первую очередь, жанр *газель* — лирическое стихотворение любовного или любовно-философского содержания. Газель состоит примерно из пяти-пятнадцати *бейтов* — двустиший, которые рифмуются по принципу *aa ба, ва, га...* и заключают в себе законченную мысль.

Газель и мугам неразлучны как в структурном, ритмическом, так и в содержательном отношениях, а их многовековые взаимосвязи заслуживают отдельного исследования.

Другую большую область азербайджанского классического стихотворчества составляет эпическая поэзия, основным жанром которой является *месневи* — крупная поэма, написанная двустихиями, рифмующимися между собой по схеме *aa, bb, вв...* и т. д. Непревзойденным мастером этого жанра в литературе всего мусульманского Востока считается гениальный азербайджанский поэт и мыслитель Низами Гянджеви (1141–1209). Следует отметить, что эпические тексты хоть и создаются в арузе, но, как правило, в мугамном пении не используются.

Существует также чисто инструментальная версия каждого мугама. Инструментальная мугамная традиция в Азербайджане очень высоко развита. Ее можно рассматривать как результат многовекового непрекращающегося конкурса между мугаматистами-инструменталистами. Именно это постоянное творческое соперничество азербайджанских музыкантов привело к величайшим достижениям в инструментальном мугамном исполнительстве.

В современной музыкальной практике Азербайджана мугам исполняется на любом инструменте, исключая, разумеется, лишь ударные. Однако главными мугамными инструментами считаются все же *тар* и *кеманча*, затем идут *уд*, *ганун*, *балабан* (городской). На перечисленных здесь инструментах мугам воспроизводится точно, благодаря их нетемперированному строю. *Техника игры на таре и кеманче в азербайджанском мугамном искусстве своим совершенством резко отличается от техники игры на тех же инструментах в других музыкальных культурах*³.

Конечно, инструментальная версия мугама — в сравнении с вокальной — принадлежит к более позднему слою музыки. В течение веков инструменталисты, аккомпанировавшие певцам, постепенно создавали собственно инструментальную ветвь мугамного искусства. В итоге это привело к сосуществованию вокальной и инструментальной версий одного и того же мугама.

Необходимо особо подчеркнуть, что инструменталиста без вокального мышления нельзя считать хорошим мугаматистом, каким бы виртуозом он ни был. Не случайно инструменталист ценится обычно не только как солист, но, в не меньшей степени, и как аккомпаниатор. В игре грамотного инструменталиста всегда ощутим вокал, и самая совершенная техника владения инструментом не должна этому мешать.

Вместе с тем, нельзя отрицать, что формирование инструментальной разновидности мугама во многом связано с самим музыкальным инструментом, с процессом его исторического развития. Инструмент также оказывает влияние на вокальный мугам, и это неизбежно, поскольку ханенде всегда поет в инструментальном сопровождении. Между прочим, и уроки мугамного пения обычно ведутся под аккомпанемент тара или кеманчи, вследствие чего даже в случае одиночного пения⁴ ханенде словно «слышит» инструмент.

Естественно, что вокальная и инструментальная разновидности мугама не могут быть абсолютно изолированы друг от друга, равно как и мышление профессионала-мугаматиста не может быть чисто вокальным или сугубо инструментальным, хотя, безусловно, в разных случаях наблюдается преобладание то одной, то другой тенденции — в зависимости от того, какую область мугамного искусства представляет конкретный исполнитель. На этом фоне следует еще раз вернуться

к мысли о том, что, каких бы вершин развития ни достигал инструментальный мугам в процессе исторического совершенствования, свое начало он берет все же в мугаме вокальном, и многое в нем определяется именно этим «генетическим» обстоятельством.

Сугубо вокальный (без инструментального сопровождения) мугам известен в обрядах ислама. В религиозной трактовке он во многом отличается от мугама как жанра устно-профессиональной классической музыки. Главной отличительной чертой подобного исполнения является то, что в нем строго запрещено использование различных форм мелизматике, характерных для профессионального мугама. Здесь редко наблюдается переход из одного лада в другой, зато часто встречается перенесение пения на октаву выше с варьированием, использование верхнего регистра.

Вокальный мугам исполняют также *дервиши* — странствующие мусульманские аскеты. Азербайджанские дервиши поют только на родном языке, так как обитают в народной среде и существуют за её счет. Их пение стилистически занимает место между пением религиозным и пением устно-профессиональным, хотя и близко к последнему. Дервиши при пении пользуются нижним и средним регистром, а верхний регистр исключают полностью. Часто переходят из лада в лад. Текстами дервишского пения служат, как правило, стихи религиозно-философского содержания, написанные поэтами-профессионалами на метрах аруза. Автор этих строк в 60-е и 70-е годы XX в. часами ходил по бакинским улицам за поющими дервишами и усваивал их искуснейшие приемы перехода из одного лада в другой.

Несмотря на сильнейшее давление на протяжении многих лет коммунистической идеологии на религию, в разных регионах Азербайджана (в частности, в

Баку) до недавнего времени существовали *дервиш тойлары* (букв. дервишские свадьбы; *дервиш тою* — дервишская свадьба — в ед. числе). На них дервиши заменяли музыкантов-мугаматистов и в течение всего действия пели только вокальный мугам. Гостям предлагали отведать плов, шербет (фруктовый прохладительный напиток), разные сладости, а о спиртных напитках на этой свадьбе нельзя было даже и думать.

Исполнение вокального мугама часто встречается и в азербайджанском материнском фольклоре. Кроме собственно колыбельных песен существует еще и вид колыбельного пения, который представляет собой не что иное, как вокальный мугам. Но подобный мугам, как и мугам религиозный, является более упрощенным в сравнении с мугамом, относящимся к жанру устно-профессиональной классической музыки по той причине, что в нем также отсутствуют мелизмы, и в результате, речитативность проявляет себя значительно больше. Кроме того, в колыбельном мугамном пении законченные музыкальные построения по размеру бывают не очень большими. Это связано с тем, что поющая мать пользуется не профессиональными стихами, написанными в метрах аруза, а фольклорными, созданными в размерах силлабики.

Жанр *лайла* (колыбельная песня, колыбельное пение) использует различные поэтические формы, но в большинстве случаев заимствует форму известного лирического жанра *баяты* — семисложного четверостишия, рифмующегося по схеме *а,а,б,а*. В отличие от «увесистых» метров аруза силлабический стих обладает явно ощущаемой легкостью, ритмической подвижностью.

И, наконец, вокальный мугам имеет место в жанре *агы* — оплакивание умершего. Этот жанр, как и жанр *лайла*, с одной стороны, обладает песенной фор-

мой с периодическим метроритмом медленного темпа, а с другой — вокальным мугамом, поющим с соответствующими обряду текстами, созданными силлабическим стихом. Мугам-агы в музыкально-стилистическом отношении очень близок к мугаму-лайла. Естественно, что поэтические тексты каждого из них оставляют свои следы и в манере исполнения, и в музыкальном стиле. Если колыбельную песню поет каждая мать независимо от своего музыкально-поэтического таланта, то агы исполняют в основном женщины-профессионалы, обладающие красивым голосом. Их в народе называют *агычы* — букв. исполнительница агы.

Таким образом, можно определить четыре разновидности вокального мугама, отличающиеся друг от друга в музыкально-стилистическом плане: религиозный мугам, дервишский мугам, мугам-лайла (или колыбельный мугам) и мугам-агы (или мугам-плач). Как видно, азербайджанец рождается, живет и умирает с мугамом. Не зря существует поговорка: «Побьешь азербайджанского ребенка, он заплачет в мугаме» (т. е. в мугамном ладе).

Все описанные здесь разновидности вокального мугама заслуживают отдельного и подробного исследования. Нас же в данном случае интересует мугам как жанр устно-профессиональной музыки, создаваемый в течение веков умом и умением своих выдающихся творцов, то есть, мугам в строгом смысле: мугам вокально-инструментальный и мугам инструментальный. Однако очевидно, что мугам — жанр устно-профессиональной музыки — неразрывно связан именно с вышеописанным вокальным мугамом.

Как в письменных⁵, так и в устных рассуждениях ученых (например, исследователя азербайджанских мугамов и узбекских макомов Р. Юнусова в беседе

с автором этой статьи в 1988 г. в Ленинграде) бытует мнение, что азербайджанский мугам берет свое начало с зороастризма и возник в связи с пением *гатов* — стихотворных проповедей Авесты. Существует также мнение, что маканное пение возникло в связи с чтением Корана⁶. Смело можно сказать, что азербайджанская культура (музыка, поэзия, фольклор, мифология) по сей день сохраняет явные следы зороастризма. До наших дней даже дошел небольшой мугам под названием «Гебри» (букв. гебрийский; гебр — существующее в Иране и Азербайджане мусульманское название огнепоклонников — зороастрийцев)⁷.

Считаем, что в развитии музыкального жанра, который мы сегодня называем мугамом, основную роль сыграла мусульманская культура, в том числе и чтение Корана. В конкретном же смысле слова под мугамом мы понимаем ту музыку, которая, начиная с VII в., развивается в тесной взаимосвязи и взаимовлиянии с поэзией, созданной в метрике аруза азербайджанскими поэтами на арабском, персидском и тюркском языках, а также арабоязычными, персоязычными и тюркоязычными поэтами всего мусульманского Востока. Мугамное и вообще маканное искусство — детище исламской культуры. Это искусство профессионалов, высоко образованных в области религии, философии, поэзии и музыки.

* * *

Как уже отмечалось, мугамная музыка по своей природе является свободно-метрической, она импровизационна в пределах определенной традиции и в рамках определенной теории. Подобную особенность мугама удачно формулирует С. Багирова, по определению которой мугам представляет собой «специфический тип организации музыкальной ре-

чи, лишенной регулярной акцентной метрики»⁸.

Что касается другой важной особенности мугама, которую принято называть его импровизационностью, то, сколь бы глубоко мугамным по существу ни представлялось данное понятие, именно оно по отношению к мугаму обнаруживает свою специфичность.

В десятках исследований понятие «импровизация» используется применительно к мугаму без каких бы то ни было уточнений и означает исключительную свободу исполнения. В этом как раз и видится проявление небрежного отношения к мугаму. Возникает естественный вопрос: а что такое импровизация в традиционном мугамном исполнении или, например, в мугамном джазе, великим мастером которого был всемирно известный Вагиф Мустафазаде?⁹ Иначе говоря, одинаково ли содержание этого понятия в том и другом случае? С нашей точки зрения, гораздо больше общего, чем в сопоставленных выше явлениях, можно обнаружить в принципах импровизации, характерных для традиционного мугамного исполнительства и для немецкой барочной музыки XVIII века.

Следует, кстати, отметить, что импровизируются и азербайджанские *ашыги*¹⁰, однако в целом их творческий процесс весьма отличен от импровизации мугаматистов, хотя и тут, конечно, можно найти немало общего.

Дело в том, что в разных областях музыкального искусства (и художественного творчества вообще) импровизация является продуктом того мышления, которое обусловлено традициями и закономерностью соответствующей области искусства. Иными словами, импровизация в музыке — способ творческого самовыражения зрелого музыканта-исполнителя, воспитанного в традициях определенной сферы музыки.

Например, мугаматист-тарист¹¹ в течение первых пяти лет обучения строго копирует своего учителя, хотя по вековым традициям преподавание ведется устным способом. В следующие пять лет характер обучения почти не меняется, но ученик с разрешения учителя уже получает возможность добавлять короткие фразы, придуманные им самим. Однако на практике это случается крайне редко. Таким образом, как минимум, десять лет требуется каждому мугаматисту для усвоения основ исполнительской техники, параллельно с которыми он овладевает также наиболее существенными законами мугамной теории. Причем этот срок можно лишь условно считать временем, необходимым для завершения его образования. На самом же деле для того чтобы мугаматист более или менее прочно «встал на ноги», требуется в среднем еще пять лет. Правда, музыкально одаренные ученики рано стремятся найти свою интонацию. Примерно к 7–10-му году обучения они пробуют перерабатывать целые музыкальные предложения или добавлять в них нечто свое. И, тем не менее, пределы такого рода «новаторства» строго обозначены, соблюдаются и определенные запреты, связанные с ним. В противном случае исполнитель, стремящийся показать свое творчество раньше времени, может превратиться в самодеятельного музыканта или приобрести отдельные негативные черты последнего.

Итак, традиционным импровизатором мугаматист (как инструменталист, так и певец) может стать, лишь получив совершенное теоретическое и практическое образование.

Импровизация в мугаме неразрывно связана с законами данного искусства, т. е. с мугамной теорией, которая может быть сведена как минимум к следующим моментам:

1. Каждый мугам имеет свой точно определенный лад. В мугамной терми-

нологии это называется *мугамын нэрдери*, т. е. «ладки мугама». Эти же ладки — звуки, которые составляют звукоряд и, в частности, лад данного мугама с определенной центральной опорой.

2. Каждый мугам имеет канонизированную альтерацию ступеней своего лада. Понижение и повышение ступеней каждого лада происходит в строго определенном порядке, который не может быть нарушен ни при каких условиях¹².

3. Каждый мугам имеет свою единственную тональность, то есть определенное звуковысотное положение опорного тона. В мугамной терминологии это называется *мугамын йэри* т. е. «место мугама».

Понятие «транспозиция» в общепринятом смысле этого слова чуждо мугамному искусству¹³.

4. Каждый мугам имеет свой точно определенный заранее каданс, основу которого составляют канонизированные кадансовые обороты лада.

5. Каждый мугам имеет свое собственное название.

Итак, импровизация в мугаме осуществляется в «железном кольце» лада, тональности и кадансов. Вот почему никак нельзя согласиться с такой формулировкой исследователей, как «мугам — импровизация на лад»¹⁴. Если обязательно определять мугам через понятие «импровизация», то, наверное, было бы точнее считать мугам импровизацией на форму. Однако и это определение нельзя считать максимально удачным, так как в нем на первый план выдвигается понятие импровизация, а об остальных факторах мугамного формообразования читателю остается только догадываться.

И, наконец, отметим, что импровизация в мугаме имеет свое название в традиционной терминологии данного искусства. Таковым является понятие *гезишме*, что буквально переводится как «хождение». Гезишме (и как термин, и как по-

нятие в мугамном искусстве) имеет единственное значение, а именно: *опевание ладовых опор в рамках дозволенного*. Ге-зишме допустимо считать мугамным эквивалентом импровизации. Однако это не та безадресная импровизация, которую можно сравнить с «ложкой в стакане» или «свободной прогулкой», наоборот, это понятие обязательно учитывает, «куда ходить» и «как ходить».

Каждый мугам — образец жанра устно-профессиональной классической музыки — является самостоятельным произведением, которое имеет собственное название, свое философско-эстетическое содержание, лад, тональность, кадансы — форму в целом. Мугамы же создают основу дастгяха — вершинного явления азербайджанского мугамного искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Певцов — профессиональных исполнителей мугама — называют *ханенде*, а инструменталистов — *сазенде*. И все они вместе обозначаются общим термином *мугаматчы* — мугаматист.
2. Маканное искусство (макамат) мусульманского Востока имеет разные самобытные национальные ветви: азербайджанский мугам, арабский *макам*, узбекский и таджикский *маком*, уйгурский *мукам* и т. д.
3. Наиболее значительных результатов в инструментальном исполнении мугамов азербайджанские музыканты достигли во второй половине XIX века, что связано, прежде всего, с реконструкцией тара в это время Мирзой Садыхом Асад оглы (1846–1902) в г. Шуша и Мирзой Фараджом Рза оглы (1847–1927) в г. Баку.
4. Здесь имеются в виду и разные формы домашнего пения: репетиция или исполнение типа «Я-Я» по формуле И. И. Земцовского (см. *Земцовский И. И. О природе фольклора в свете исполнительского общения // Искусство и общение*. Л., 1984. С. 146) и вокальное исполнение по какому-либо случаю без инструмента, и, наконец, преподавание мугама в ситуации, когда почему-либо отсутствует инструмент.
5. См.: *Асланов*. Великое сокровище // *Азербайджан*. 1987. № 4 (на азерб. яз.). С. 160.
6. *Самха Эль-Холи*. Традиция музыкальной импровизации на Востоке и профессиональная музыка // *Музыкальные культуры народов. Традиция и современность*. М., 1973. С. 184.
7. См. *Челеби Ф. И.* Отражение религиозной специфики в терминологии мугамного искусства // *Реальность этноса. Национальные школы в этнологии, этнографии и культурной антропологии: наука и образование*. СПб., 2001. С. 235–237.
8. *Багирова С. Ю.* Проблемы мугамного формообразования: Автореф. дис. ... канд. искусствовед. наук. Ташкент, 1984. С. 10.
9. Об этом выдающемся музыканте написано мало. См. *Фахадов Р.* Вагиф Мустафазаде. Баку, 1986; а также *Фейертаг В.* Джаз. XX век: Энциклопедический справочник. А–Я. СПб., 2001. С. 311.
10. Ашыг — поэт, певец, музыкант и эпический сказитель в одном лице. Ашыг сопровождает свое пение игрой на сазе — плектронном хордофоне.
11. Тар — одиннадцатиструнный плектронный хордофон. Главный музыкальный инструмент азербайджанского мугамного искусства.
12. Подробнее об этом см.: *Гаджибеков У.* Основы азербайджанской народной музыки. Баку, 1945.
13. По этому вопросу нами опубликована статья, являющаяся своего рода введением в тему. См.: *Челебиев Ф. И.* Инструмент и ладообразование (к вопросу нотации азербайджанских ренгов) // *Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР. Инструмент — исполнитель — музыка*. Л., 1986. С. 52–55.
14. *Джанизаде Т. М.* Мугам — импровизация на лад // *Современные методы исследования в музыковедении*. М., 1977. С. 56–82.