

## О НЕКОТОРЫХ ВИДАХ ОСТИНАТНОСТИ В АЗЕРБАЙДЖАНСКОМ ЗЕРБИ-МУГАМЕ

**Аннотация.** В статье освещается функционирование принципа остинатности в азербайджанском Зерби-мугаме. Научная новизна статьи состоит в том, что в ней на примере азербайджанского Зерби-мугама рассматривается и анализируется тот факт, что мелодическая природа музыки устной традиции Азербайджана демонстрирует разнообразные возможности функционирования в ней образцов остинатного взаимодействия. Проведенный анализ дает представление о важнейших типах известных остинатных формообразующих принципов, имеющих место в интонационном содержании азербайджанских Зерби-мугамов. Практической основой для проведения теоретического анализа были избраны нотные записи образцов ритмического мугама «Эйраты», «Аразбары», «Карабах Шикестеси», «Мансурия», представленные в известном труде видного азербайджанского ученого, профессора Р.Зохрабова.

**Ключевые слова:** остинатность, Зерби-мугам, каденция, инвариант, тематизм.

Среди проблем теоретического музыкознания задачи, связанные с наблюдением приемов остинатного изложения, всегда вызывали серьезный интерес. Средства остинатной выразительности, как правило, оказывались одним из результативных и интенсивных факторов «обнаружения» художественного содержания. В этом контексте отметим справедливую и проницательную мысль С. Скребкова: «Принцип остинатности – первый исходный принцип в ряду принципов музыкальной драматургии, – простейший закон устойчивого, стабильного полагания музыкальной мысли как непосредственной данности, чреватой, однако, возможностями прораствания» [8, 23]

Анализ практических образцов музыки устной традиции восточных народов (здесь же имеется в виду и музыка устной традиции Азербайджана) вскрывает в них в полной мере убедительные и красноречивые факты остинатных проявлений в ритмической и звуковысотной сферах.

Основная цель статьи состоит в том, чтобы на примере азербайджанского Зерби-мугама рассмотреть некоторые виды остинатности в соотношении четырех основных компонентов традиционной ансамблевой структуры музицирования: вокальной линии, партии струнных инструментов кеманчи (смычковый) и тара (струнно-щипковый), а также партии ударного инструмента гавала. Подобное соотношение, свойственное Зерби-мугамам, формировалось на протяжении многих веков.

В жанровой системе музыки устной традиции Азербайджана Зерби-мугам является одним из тех музыкально-видовых феноменов, образцы которого несут в себе ясные и открытые формы остинатного изложения. В Зерби-мугамах проявляются различные аспекты бурдонного многоголосия, в котором в вертикальном срезе соотносятся неизменный основной устой лада (ритмизованный или протянутого, педального вида), воспроизводимый в инструментальной партии, и изменчивая вокальная мелодика. Отметим также, что в построениях азербайджанского Зерби-мугама остинатность относится к числу весьма существенных и качественных характеристик интонационного материала. Она органично и закономерно входит в круг знаково-семантических показателей анализируемой в данной статье музыкально-жанровой категории. Иначе говоря, остинатность, наряду с другими устойчивыми – инвариантными – эстетико-формулирующими приметам, определяет Зерби-мугам как индивидуальное жанровое образование национальной музыки устной традиции Азербайджана.

При внимательном рассмотрении музыкального материала выявляется, что специфика музыкального тематизма Зерби-мугама, характерность его фактурного

изложения открывает определенные возможности для многоголосно-остинатных проявлений. Специфика эта заключается в том, что при безусловных ансамблевых реалиях формирования азербайджанского Зерби-мугама, его музыкальная фактура располагает, в основном, двумя различными содержательно-интонационными контекстами: первый – монологически-декламационный тип мугамного интонирования и второй – чеканный, ритмически четко организованный вид песенно-танцевальной тематической выразительности. С этим связано и обозначение данной музыкально-видовой категории национальной музыки устной традиции именно как Зерби-мугам.

Само слово «зерб» толкуется не столько в его прямом – дословном – инструментально-ударном смысловом значении, сколько в более широком ракурсе. Имеется в виду чеканная, ритмически четкая организация структуры построения. Добавим, что разнообразные хрестоматийные расшифровки этого понятия создают возможность для расширенного его осмысления, о чем свидетельствует, например, азербайджанско-русский словарь [1]. Отталкиваясь от данных в нем определений, мы можем трактовать ритмический мугам (или Зерби-мугам) как мугам, «подчиненный четкому, ударному ритму» (дословно в переводе с азербайджанского языка «зерб» – это удар).

Подчеркнем, что ансамблевое интонирование в Зерби-мугаме перерастает значение одной из версий его звукового воспроизведения и обретает свойства, относящиеся непосредственно к самому тематическому материалу композиции. Вследствие этого, одной из инвариантных характеристик, его ведущим знаково-семантическим показателем интонационного содержания является оstinатность.

Что же касается наблюдения видов оstinатного сопряжения голосов и партий, как одного из «факторов формообразования» [3] в азербайджанском Зерби-мугаме, то в ключе предложенной вниманию темы, особенно актуальным представляется рассмотрение природы именно оstinатного взаимодействия слагаемых в музыкальной ткани.

Привлеченные к анализу ведущие образцы жанра Зерби-мугам – «Мансурия», «Аразбары», «Эйраты», «Карабах шикестеси» – являют собой известную группу особенно любимых, почитаемых и наиболее часто звучащих в исполнительской и слушательской практике музыкально-художественных «индивидуумов» этой жанровой категории. Анализ названных образцов азербайджанского Зерби-мугама экспонирует самое широкое проявление принципов оstinатности в настоящих музыкальных композициях, решаемых, к тому же, на самых разных уровнях их музыкального формообразования. Практической основой для проведения анализа были избраны нотные записи образцов ритмического мугама «Эйраты», «Аразбары», «Карабах Шикестеси», «Мансурия», представленные в известном труде видного азербайджанского ученого, профессора Р.Зохрабова [5].

Анализ направлен на обнаружение и определение следующих видов оstinатности в музыкальном материале азербайджанских Зерби-мугамов:

1. Оstinатность ритмическая и бурдонная
2. Оstinатность мелодико-ритмическая

Расшифровывая настоящие позиции, отметим, что оstinатность охватывает, прежде всего, уровень внутрифактурных взаимодействий ритмических и звуковысотных элементов. Эти взаимодействия, выстроенные на базе оstinатности, относятся к определенной – конкретной ритмоформуле, действующей в соответствующей вертикальной структуре на основе ритма ударного инструмента.

Вся звуковысотная ткань Зерби-мугамов «Карабах шикестеси», «Аразбары» и «Эйраты» образуется из двух пластов – партии голоса и сопровождающей «канто» партии инструментально-ансамблевого состава. Особо подчеркнем, что каждый из указанных ритмоинтонационных компонентов музыкальной фактуры сам по себе является исключительно рельефным и индивидуальным. Так, например, если партия «канто» ведет мугамную мелодику во всех ее жанрово-семантических показателях, то партия ансамблевого сопровождения имеет в своей основе ряд вертикальных структур,

организованных в рельефную ритмическую и звуковысотную формулу. Так, в Зерби-мугаме «Эйраты», который поется на текст газели Низами Гянджеви, в приведенном фрагменте мелодика речитативно-декламационного типа формируется на опевании основного устоя лада «Раст» – майе «си». В свою очередь, партия сопровождения представляет собой многократный повтор октавных созвучий – своеобразной бурдонной структуры на опорном тоне майе «си» (удвоенный в октаву), в который включается терция лада ре диэз (си – ре диэз). Таким образом, имеет место многократный повтор вертикального звукокомплекса, реализуемый в определенной ритмической формуле. Подчеркнем, что подобная остиная структура, оформленная в стабильную ритмоформулу, неоднократно переизлагается на протяжении всего Зерби-мугама.

Зерби-мугам «Аразбары» близок ашыгским напевам, исполняется на народные слова. Также, как и для отмеченных выше Зерби-мугамов, для мелодики «Аразбары», где имеет место ярко выраженная речитативно-мелодическая декламация, весьма характерным является опевание основных опорных тонов лада «Шур» – в представленном примере квинты лада «Шур» «си» (Зерби-мугам «Аразбары» поется в ладе «фа диэз» Шур). В инструментальной партии настоящего Зерби-мугама имеет место бурдонная остиная структура, а именно нижний вводный тон тоники лада «Шур» «ми» (по теории Узеира Гаджибейли [2] этот тон обозначается как основной тон лада Шур) в соединении с верхним вводным тоном «соль диэз», образуя терцию, которая неоднократно повторяется на протяжении Зерби-мугама и предстает в качестве постоянной ритмической и звуковысотной формулы.

В основе текста Зерби-мугама «Карабах шикестеси», по свидетельству ученых-литературоведов, лежит народный семи-, восьмисложный стих, состоящий из двустипхия, трехстипхия и четырехстипхия, являющийся принадлежностью популярного жанра азербайджанского фольклора – баяты.

Настоящий Зерби-мугам «представляет собой синтез жанра «шикесте», бытующего в ашыгском творчестве и мугаме» [6, 306]. В приведенном ниже примере мелодика речитативно-распевного характера, основанная на ладе «Сегях», опекает основной устой лада «ля» и его верхний вводный тон «си». В основе сопровождающей партии инструментов кеманчи и тара лежит повтор вертикального соотношения трех тонов («соль диэз», «си», «ми») в четкой остиной ритмической формуле. Партия кеманчи повторяет в определенном ритмическом рисунке интервал сексты – в верхнем голосе тон «ми», который дополняется звуком «соль диэз». Партия тара также многократно повторяет терцию – звуки «соль диэз - си». В целом, аккомпанемент инструментального ансамбля кеманча-тар-гавал остиной воспроизводит четкую ритмическую формулу, сохраняющую свое значение на протяжении всего Зерби-мугама.

Обобщая наблюдения по всем трем рассмотренным выше Зерби-мугамам, отметим, что приведенные вертикальные соотношения в партиях кеманчи и тара, сформированные на основе бурдона и его разных структур, имеют единую ритмическую формулу, заданную ударным инструментом. Подобная остиная структура в основном сохраняется на всем протяжении музыкального материала, остается неизменной по отношению к мелодике «канто». В этой связи указанные структуры обретают значение ритмического и звуковысотного остиного. В музыкальной фактуре возникает своеобразное вертикальное сопряжение интонационных планов, которое дает возможность обозначить подобные соотношения как остиные с многоголосной – бурдонной – фактурой.

Остается добавить, что впечатляющее действие ритмо-формульного пласта с одновременным соотношением звуковысотных элементов, построенных на основе бурдона, связано со стремлением максимально полно выявить песенно-танцевальные характеристики в мугамно-семантической среде азербайджанского Зерби-мугама. В этом аспекте можно отметить следующую особенность – органичное взаимодействие знаково-семантических показателей мугамного жанра с инвариантными приметами других

жанровых видов музыки устной традиции Азербайджана, в частности, с народными песнями и танцами, с ашыгской музыкальной жанровостью.

В этом аспекте усиленная, чеканная, а подчас и достаточно жесткая формульная ритмика остигато-фонового звуковысотного движения в музыкальной фактуре азербайджанского Зерби-мугама способна нести в себе эмоциональную нагрузку, равнозначную в целом мугамному выразительному фактору. Тем самым обеспечивается то взаимодействие знаково-семантических условий – мугам и песенно-танцевальные характеристики, которое, в конечном итоге, составляет суть и смысл музыкального материала азербайджанского Зерби-мугама, его интонационно-формообразующий «имидж». Названное усиление ритмо-формульного и звуковысотного остигатного фактора связывается с тем, что в этом интонационном комплексе срабатывает своеобразное вычленение остигатного ритма и бурдонных структур, идет их совместное и самостоятельное функционирование в структуре конкретной композиции. Можно предположить, что такой «эстетико-психологический эффект» (Узеир Гаджибейли) достигается в основном тем, что главный ритмоформульный индекс того или иного образца азербайджанского Зерби-мугама, как правило, аккумулируется в партии ударного инструмента соответствующего вокально-инструментального ансамбля. Последнее придает этому ритмоформульному показателю необходимую эмоциональную силу. Здесь было бы интересным привести мысль А.Панкратова: «Ритмическое остигато – повторение элементов музыкального языка, экспонирующее обособленную мысль и мыслящее себя как постоянно узнаваемое подобие» [7, 52]. Если же учесть, что приведенный ритмоформульный аспект остигатных структур в построениях азербайджанского Зерби-мугама отражает, в основном, песенно-танцевальные его характеристики и, преимущественным образом, отличается пунктирной остротой, сбивчатой акцентуацией и смещаемой ударностью своего рисунка, то становится понятным, что усиление и динамизация подобных свойств ритмоформульного начала в совместном ритмическом и звуковысотном остигатном движении в Зерби-мугамах сообщают последнему особую действенную энергию и повышенный эмоциональный тонус.

В отличие от Зерби-мугамов «Карабах шикестеси», «Аразбары», «Эйраты» ритмический мугам «Мансурия» демонстрирует иные возможности остигатного сопряжения интонационных планов в своей музыкальной ткани, представленные, однако, столь же широко и динамично.

Возникает переосмысление «классических» остигатных форм, организация на этой основе иных типов структурного воплощения». [4, 1]. Так, например, сравнивая музыкальную фактуру Зерби-мугамов «Карабах шикестеси», «Аразбары», «Эйраты» с материалом ритмического мугама «Мансурия», становится очевидным, что в интонационной структуре первых трех Зерби-мугамов рассматриваемый вид остигатности формируется ритмоформульным и бурдонным соотношением ритмических и звуковысотных элементов.

Материал же Зерби-мугама «Мансурия», напротив, выстраивается на иных фактурно-стилевых позициях. Здесь специфика сложения вертикали, в целом, носит линейный характер и обозначается, скорее всего, линейно-горизонтальным направлением организующих эту вертикаль интонационных планов. В этом контексте музыкальный комплекс «Мансурия» составляется из различных ритмоинтонационных движений распевно-мелодического порядка. Контрастность соотношения формируется двумя разными мелодическими линиями. Партия «канто» (также как в «Карабах шикестеси», «Аразбары», «Эйраты») ведет собственную мугамную мелодику, а партия ансамблево-инструментального сопровождения на этот раз располагает своим интонационным материалом, но основанным на вокальной линии. Отметим, что партия голоса речитативно-распевного характера, тонко и выразительно передающая особенности поэтического текста газели Физули, опевает опорный тон майе «си» лада «Чаргях».

В свою очередь, в партии инструментального сопровождения также наблюдается опевание опорного звука «си», но уже в несколько иной форме. Примечательным в подобном тематически-фактурном комплексе оказывается то, что названный материал ансамблево-инструментального сопровождения партии канто в Зерби-мугаме «Мансурия» почти на всем протяжении композиции являет собой систематическое и упорядоченное повторение конкретного мелодического двутакта. В результате, в вертикальном соотношении образуется совмещение двух различных мелодических планов – партии голоса и ансамблево-инструментальной партии сопровождения. Совершенно очевидно, что подобное качество тематического комплекса Зерби-мугама «Мансурия» уверенно выводит такое многоголосное сопряжение на уровень явных полифонических соотношений. Остинатная функция здесь проявляет себя и мелодически (звуковысотный рисунок) и ритмически. Данный вид остинатности выступает как особая мелодико-ритмическая остинатность (термин Ф.А. Ульмасова).

Подобное явление распространено не только в Азербайджане, а также, например, в Таджикистане, о чем в свое время писал Ф. Ульмасов в своей монографии. Данный феномен «представляет собой мелодико-ритмическую остинатность. Суть этого примечательного явления восточной монодии заключается в том, что верхняя мелодическая линия в двухслойной партии струнно-щипкового инструмента образует своеобразную мелодическую и ритмическую остинатность за счет повторения краткой мелодической интонации, формируемой опеванием основного тона, используемого, как правило, в качестве бурдона» [9, 246-247].

Сопряжение разных горизонтально-направленных мелодических линий-голосов, оформляющих названную остинатно-многоголосную ткань Зерби-мугама «Мансурия», придает последней несомненные признаки так называемой контрастной полифонии, которая, как известно, порождается относительно самостоятельным интонационным наполнением и движением составляющих ее тематических горизонталей. Для настоящего случая это – чрезвычайно развитая мугамная мелодика партии «канто», с одной стороны, и остинатная линия описанного выше «постоянного» распевно-мелодического двутакта партии сопровождения, с другой.

Таким образом, наблюдая аспекты двух видов остинатности в музыкальном материале азербайджанского Зерби-мугама и обобщая изложенное, можно констатировать следующее: остинатность охватывает структуру азербайджанского Зерби-мугама во многих его измерениях, распространяясь как на область вертикальных соотношений, так и на сферу временной ее протяженности – горизонтали. Остинатность, в ее функциональном понимании и осмыслении, как роли и значения особого компонента в музыкальном формообразовании, является общим фактором развития формы азербайджанского Зерби-мугама, определяющим свойства его интонационного материала и, соответственно, находящимся в динамическом развитии и усилении в процессе становления целостной композиции Зерби-мугама.

Выявляя наиболее типические характеристики музыкального материала азербайджанского Зерби-мугама, остинатность закономерно входит в общую систему показательных семантических индексов, оформляющих этот неповторимый в своей самобытности и индивидуальности жанровый вид национальной музыки устной традиции. Остинатность несет в себе один из эстетически совершенных и многозначительных знаков, одну из броских и ярких примет, «сотворяющих» столь примечательную особенность и «особость» образно-выразительного имиджа Зерби-мугама.

#### Литература:

1. Азербайджанско-русский словарь. Баку, Азернешр, 1985. 417с.
2. Гаджибейли Узеир. Основы азербайджанской народной музыки. Новая редакция. Баку, Шерг-Герб, 2019. 146с.

3. Дмитриев А.Н. Полифония как фактор формообразования. Л., Госмузиздат, 1962. 488с.
4. Заднепровская Г.В. Новое претворение принципа оstinатности в музыке XX века: автореф... канд.дисс. Москва, 1999. 30с.
5. Зохранов Р.Ф. Азербайджанская профессиональная музыка устной традиции: мугамы-дастгах и Зерби-мугамы. Баку, Марс-Принт, 2010. 458с.
6. Мамедова Л.М. Мугам в контексте культуры хорового пения. Материалы Международного научного симпозиума «Мир мугама». Баку, Шерг-Герб, 2009, с.304-310.
7. Панкратов А.Е. Ритмическое оstinато и его проявления в новоевропейской музыке. Человек и культура, 2018, №2, с.52-59.
8. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., Москва, 1973. 446с.
9. Ульмасов Ф. Многомерность восточной монодии в контексте сольного вокально-инструментального музицирования: на материале таджикской и узбекской традиционной музыки. Душанбе.: Истеъдод, 2017. 320с.

Gulzar Makhmudova

### **Some of the types of ostinatos in Azerbaijan Zerbi-mugam.**

**Abstract.** The article describes the operation principle of ostinatos in Azerbaijan Zerbi-mugam. The scientific novelty of the article is that it uses the example of Azerbaijani Zerbi-mugham to consider and analyze the fact that the melodic nature of the music of the oral tradition of Azerbaijan demonstrates a variety of possibilities for the functioning of samples of ostinato interaction in it. The presented analysis gives an idea of the most important types of known ostinato formative principles that take place in the intonation content of Azerbaijani Zerbi-mughams. The notes of samples of rhythmic mugham "Eyraty", "Arazbary", "Karabakh Shikestes", "Mansuriya" presented in the famous work of a prominent Azerbaijani scientist, Professor R. Zohrakov were chosen as the practical basis for the theoretical analysis.

**Keywords:** ostinatos, Zerbi-mugam, cadence, invariant, thematic

## «Эйраты». Фрагмент (Пример 1)

Голос

Каманча *f* Da-lay, da - lay, ha,

Тар *mf*

Гавал *mf*

ha, ha, ha, ha, ha,

## «Аразбары». Фрагмент (Пример 2)

Голос

Каманча De-dim, ey gül, be - lə sal - lan - ma. Bur-da be-lə yax - şı var,

Тар

Гавал

ya - man var. De-dim, ey gül, dər - din mən al - lam,

### «Карабах шикестеси». Фрагмент (Пример 3)

Голос

Каманча

Тар

Гавал

El ey- ke-çir Qa-ra - bağ- dan, gah o dağ -

dan Qa-ra-ba-ğın şî-rəs-tə - si. *mf* Ö-lü-rəm, ö-lü-rəm, ay ö-lü-rəm,

### «Мансурия». Фрагмент (Пример 4)

Голос

Каманча

Тар

Гавал

Ey ge-yib gül - gün də - ma-dəm, əz - mi- çöv - lan

ey - lə- yən, hər tə-rəf çöv - lan e - dib.



**Сведения об авторе:** Махмудова Гюльзар Рафик кызы, доктор искусствоведения, профессор кафедры «Теория музыки», декан историко-теоретического факультета Бакинской Музыкальной Академии им. Узеира Гаджибейли. E-mail: gulzar.mahmudova@bk.ru

**Information about the author:** Gulzar Makhmudova Rafik kyzy, Doctor of Arts, Professor of the Department of Music Theory, Dean of the Historical and Theoretical Department of the Baku Music Academy. E-mail: gulzar.mahmudova@bk.ru