

А. Алиев

(Баку)

МЕЛОДИЧЕСКАЯ И ЛАДОВАЯ СТРУКТУРА АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ МУГАМНОЙ КОМПОЗИЦИИ (ДЕСТГЯХ) «ЗАБУЛ-СЕГЯХ»

Азербайджанские мугамы — одна из ветвей высокоразвитой традиционной профессиональной бесписьменной инструментальной и вокально-инструментальной музыки арабского Востока, зародившейся в период средневековья, в эпоху расцвета арабского государства, занимавшего тогда огромную территорию¹.

Авторы многочисленных средневековых и более поздних теоретических трактатов о музыке детально анализируют ладовый и акустический строй мугамов и связанные с ним космические и эстетические представления, но не раскрывают традиционных принципов мелодического формообразования, передававшегося исполнителями из поколения в поколение в бесписьменной традиции. Первые опыты нотной фиксации национальных форм мугамов, бытующих в живой исполнительской практике народов СССР — в Закавказье и Средней Азии, были предприняты в 20—30-е годы нашего столетия². Но эти и позднейшие публикации узбекских, таджикских макомов и азербайджанских мугамов не сопровождаются исследованиями, раскрывающими традиционные принципы их мелодического формообразования. Наиболее надежным источником для исследования мугамов под этим углом зрения остается современная живая исполнительская практика, в которой азербайджанские мугамы представлены во множестве версий, принадлежащих отдельным современным исполнителям. Анализ принципов мелодического развития мугамов в интерпретации современных исполнителей и сравнительное исследование их версий — одна из первоочередных задач изучения этой классической формы традиционно-профессиональной азербайджанской народной музыки.

Настоящая работа — опыт анализа мелодической и ладовой

¹ Азербайджанскому термину «мугам» соответствуют узбекские и таджикские «маком», уйгурский «мукам», арабский, иранский и турецкий «макам».

² Самая ранняя нотная запись цикла мугамов, бытующих на территории СССР, была предпринята в начале 1920-х гг. в Бухаре В. А. Успенским. См.: Шесть музыкальных поэм (маком), записанных В. А. Успенским в Бухаре под редакцией Фитрата и Н. Н. Миронова. Издание народного назарата просвещения Бух. республики — 1924 г. Эта музыкальная публикация содержит запись макомов «Бузрук», «Рост», «Наво», «Ду-го», «Се-го», «Ирак».

структуры одной из традиционных азербайджанских многочастных композиций (дестгях) — «Забул-Сегях» в версии Ахмеда Бакыханова — одного из виднейших бакинских таристов.

Тематическим ядром мелодической композиции каждого мугама является основополагающая инвариантная попевка-тезис, выстраивающая инвариантный начальный отрезок лада: с инвариантной для каждого вида мугама иерархией ступеней в инвариантных взаимосвязях интервалов инвариантного акустического строя. В процессе мелодического развития основополагающей попевки-тезиса выстроенный ею начальный инвариантный отрезок лада расширяется путем поступенного завоевания новых, верхних звуков, образующих новые ладовые ячейки, взаимосвязанные с ладом попевки-тезиса. Мелодическое развитие попевки-тезиса основывается на использовании многообразных выразительных средств: варьировании попевки, нарастающих волнах мотивной модификации ее мелодики и ритма и орнаментальном ее расцветивании. Кульминацией мелодического развития мугама является кратковременное опевание предельно высокого опорного звука традиционного лада. Затем следует заключительная часть мелодического развития — поступенное волнообразное ниспадение к главному опорному звуку и его утверждение. Выстраиваемый в процессе мелодического развития полный лад мугама эстетически осмысливается как традиционный символический знак определенного эмоционального состояния: горя, радости, ликования, чувства страсти, призыва, созерцания, философского размышления и т. д.

Мугамами в узком смысле слова являются такого рода одночастные композиции. Но в широком смысле слова «мугам» обозначает многочастное вокально-инструментальное развернутое музыкальное произведение — дестгях³, объединяющее несколько мугамов в одну сложную композицию. Помимо собственно мугамов в ее состав входят вокально-инструментальные интермеццо — теснифы и танцевально-инструментальные интермеццо — рянги. Таким образом, мугамы, объединенные в дестгях, составляют структурно взаимосвязанные разделы этой многочастной композиции, прославляемые теснифами и рянгами. Одночастные мугамы, входящие в композицию дестгях в качестве ее разделов, сохраняют свои названия и свою внутреннюю структуру, но утрачивают самостоятельность и обретают иерархическую взаимоподчиненность, определяемую драматургической концепцией всей многочастной композиции. Начальный раздел становится главным, и название выбранного для него мугама (например, мугам «Раст») становится названием всего дестгяха (дестгях «Раст»). Если главным разделом мугамной композиции становится не только начальный раздел, но наряду с ним и один из последующих, то название дестгяха нередко объединяет названия обоих этих разделов. Так, например, в исследуемой нами мугамной композиции «Забул-Сегях» «Забул» — название мугама, составляющего начальный ее раздел, «Сегях» — название третьего раздела.

³ Дестгях — в переводе с фарси (персидского) — означает сооружение или здание; как музыкальный термин — обозначает композицию.

Лады входящих в дестгях одночастных мугамов образуют взаимосвязанные ладовые ячейки, выстроенные в единую ладовую систему. Сохраняя свою эстетическую функцию традиционных образно-эмоциональных символических знаков, они сопоставляются и противопоставляются в разделах многочастной мугамной композиции в соответствии с музыкально-драматургическим замыслом исполнителя.

Каждая многочастная мугамная композиция распространена во множестве исполнительских версий, сочетающих в различных формах взаимосвязи различные виды одночастных мугамов, образующих ее разделы. Искусным исполнителям мугамы известны обычно не в одной, а в нескольких версиях каждой многочастной мугамной композиции, но одна из них предпочитается всем остальным; предпочитаемая версия становится объектом индивидуальной творческой разработки. Исполнитель исследуемой многочастной мугамной композиции «Забул-Сегях» Ахмед Бакыханов знал две версии этой композиции, одна из которых распространена под названием «Забул-Сегях», другая — «Сегях-Забул», но предпочитал и творчески интерпретировал первую из них.

Соотношение и взаимосвязь разделов обеих этих версий таковы. Версия «Сегях-Забул» объединяет шесть одночастных мугамов (которые обрамлены традиционным вступлением — «бердашт» и заключением — «аяг» в следующей последовательности:

бердашт — вступление,

A — «Забул» (или «Майе-и-Забул» — главный, основной «Забул»),

B — «Маненд-и-Мухалиф»,

C — «Сегях»,

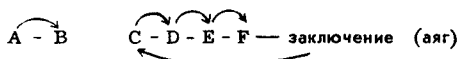
D — «Шикесте-и-фарс»,

E — «Мубарриге»,

F — «Ирак»,

аяг — заключение.

Форма их взаимосвязи:



Заключение строится на материале третьего раздела (C), чем и определяется название этой версии «Сегях-Забул».

Версия «Забул-Сегях» объединяет шесть одночастных мугамов (которые также обрамляют вступление — «бердашт» и заключение — «аяг») в следующей последовательности:

бердашт — вступление,

A — «Забул» (или «Майе-и-Забул»),

B — «Маненд-и-Мухалиф»,

C — «Сегях»,

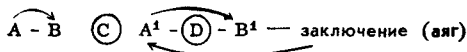
A¹ — «Зил-Забул»,

D — «Хасар»,

B¹ — «Маненд-и-Мухалиф»,

аяг — заключение.

Форма их взаимосвязи:



Заключение строится на материале первого раздела (А), повторяемого в четвертом разделе на октаву выше, чем и определяется название этой версии «Забул-Сегях».

В «Сегях-Забул» (первая версия) шесть разделов объединены в две крупные части: первая часть включает разделы А — В («Забул» и «Маненд-и-Мухалиф»), вторая часть, противопоставляемая первой, включает разделы С — D — E — F («Сегях», «Шикесте-и-фарс», «Мубарриге», «Ирак»).

В «Забул-Сегях» (исследуемой нами второй версии) шесть разделов объединены в три большие части: первая, включающая разделы А — В («Забул» и «Маненд-и-Мухалиф»); третья часть — те же разделы А — В, изложенные на октаву выше, повторяются в варьированном виде A^1 и B^1 , но прослаиваются вставным разделом D («Хасар»); вторая часть, противопоставляемая первой и третьей, состоит из одного раздела С («Сегях»).

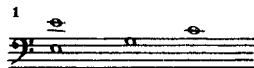
Аналізу мелодической и ладовой структуры исследуемой нами мугамной композиции «Забул-Сегях» в инструментальной исполнительской интерпретации тариста Ахмеда Бакыханова необходимо предпослать несколько замечаний, касающихся значения тара в традиции азербайджанских мугамов. Перемычки грифа тара фиксируют традиционный семнадцатиступенный строй, составляющий основу мелодической и ладовой структуры мугамов. Однако строй этот, закрепленный в качестве семнадцатиступенного хроматического звукоряда, в мелодической практике мугамов таковым не является, а представляет собой семиступенный диатонический звукоряд, ступени которого даны в многозначном высотном выражении. В хроматической последовательности они не употребляются. Разные акустические значимости одной и той же ступени используются в мугамной мелодической практике только в попеременных их сочетаниях с другими ступенями лада, позволяющими оттеночно варьировать диатонические интервалы. Чередование нескольких, более широких и более узких, акустических видов одного и того же интервала в одной и той же ладовой ячейке мугама является одним из важнейших факторов мелодического и ладового формообразования.

В трактатах средневековых теоретиков семнадцатиступенный строй акустически обосновывался в нормах пифагорейской системы⁴, но сама пифагорейская система представляла собой математическое обоснование натурального строя, рационалистически слегка корректированного расчетами, основанными на делении струны соответственно интервалами натурального строя. Однако интервалы пифагорейского строя, не совпадающие с интервалами натурального строя, большей частью представляют собой суммы двух интервалов натурального строя и образуются в вокально-инструментальной мелодике многих народов вне всякой зависимости от пифагорейского

⁴ В тарах, изготовленных кустарным способом, перемычки на грифе располагаются обычно не исходя из точных математических расчетов, а приближенно к ним.

строя. Таковы, например, несуществующая в натуральном строе пифагорейская большая терция 408 центов, возникающая в мелодическом движении как последовательность двух натуральных больших тонов $204 + 204$ цента, или несуществующая в натуральном строе пифагорейская большая секста 906 центов, возникающая в мелодическом движении как последовательность чистой квинты и большого тона натурального строя: $702 + 204$ цента.

Таким образом, семиступенные диатонические звукоряды с варьированными высотными значимостями ступеней, лежащих в основе мелодической и ладовой структуры мугамов и интервально соизмеренных в пифагорейском строе, закрепленном перемычками на грифе тара, основываются в конечном счете на многооттеночных интервальных отношениях натурального строя⁵. Само собой разумеется, что развитие мелодических форм мугамов в творчестве современных азербайджанских композиторов предполагает упрощение традиционного акустического строя посредством темперации. В обычном строе тара две пары верхних струн («белые» — стальные и «желтые» — латунные) всегда настраиваются в кварту. Нижняя хорная пара имеет несколько вариантов настройки, в зависимости от исполняемого мугама. При исполнении мугамной композиции «Забул-Сегях» нижняя хорная пара настраивается на октаву от открытой белой струны (*ми*):



Мугамную композицию «Забул-Сегях» открывает раздел «Забул». Он начинается основополагающей попевкой-тезисом, излагаемой на таре:



Такого рода основополагающие попевки-тезисы открывают каждый раздел мугамной композиции и представляют собой традиционные их зачины.

Характерной особенностью попевки-тезиса раздела «Забул», из которой возникает все последующее мелодическое развитие, является сопряжение звуков в пределах уменьшенного тетрахорда — *ми* — *фа* — *соль* — *ля*^b (малой октавы):



⁵ В этой части моих высказываний я опираюсь на соображения Е. В. Гиппиуса, высказанные им мне в личной беседе.

Сопряжение звуков схематически может быть выражено так:



Опорные звуки в этом уменьшенном тетраходе — *ми* и *соль*. Каждый из них имеет подчиненный ему неопорный звук. Звук *фа* подчинен звуку *ми*, а *ля* ^b — звуку *соль*. Главным опорным звуком, определяющим ладовую структуру раздела «Забул», а также всей мугамной композиции, является *ми*. Количественно преобладающий звук *соль* представляет собой своего рода побочный ладовый центр, вокруг которого происходит развитие мелодической линии. В конечном счете этот звук представляет собой антитезу главному опорному звуку. Будучи опорным относительно ближайших к нему ступеней, этот звук *соль* соподчинен главному опорному звуку *ми*, определяя в качестве «условно минорного» характер ладового отклонения. Именно в этой своеобразной переменности опорных звуков заключается тематическая осмысленность попевки-тезиса как основополагающего мелодического зачина данного раздела мугама.

Следующим шагом в процессе мелодического развития является завоевание звука *си*. Он предстает в качестве верхнего тона, расширяя уменьшенный тетраход до предела пентахорда, в котором основополагающая попевка-тезис предстает в зеркальном, ракоходном обращении, слегка усеченном виде и с варьированным ритмическим рисунком. Главный опорный звук смещается здесь с *ми* на *соль*; опорный *ми* восстанавливается лишь в заключительной части мелодической фразы. Именно на варьировании этой мелодической фразы основывается каденция не только данного мугама — раздела «Забул», но и всей мугамной композиции:



Следующий шаг на пути мелодического развития — дальнейшее расширение ладового диапазона. Этот этап включает в себя как бы два раздела: сначала — второе проведение попевки-тезиса (пример 5) со сдвигом на полтона вверх в ином мелодическом и ритмическом рисунке и с временным опорным звуком *соль*, затем — повторение второго проведения попевки-тезиса с последующим восстановлением главного опорного звука *ми*:





В нашей нотации звукозаписи не может быть наглядно показано чередование двух видов одной и той же ступени *си* и *си* на расстоянии 90 центов (то есть в качестве полутона натурального звукоряда). Здесь мелодическое развитие вращается в трех одновременных микроладовых ячейках, в каждой из которых участвуют разные ступени *си*, соподчиненные временному опорному звуку *соль*.

7

I 90 II 90 III	I 90 II 204 III IV	IV 114 III 294 II 90 I
0 90 180	0 90 294 498	498 384 90 0

Для этого мелодического оборота в целом характерно проявление одного из универсальных структурных принципов: скачок и заполнение. Секунда *ля* — *си* в объеме натуральной терции (294 цента), в котором она звучит на таре, заполняется то *си^{bb}* (90 центов), *си^b* (204 цента), то *си⁴* (294 цента). Это характерный пример варьирования объема одной и той же ступени, повторяемой в разных мелодических оборотах одной и той же фразы в трех различных видах.

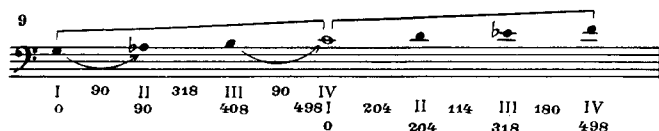
Приводим полный звукоряд лада раздела «Забул» и выделяем звук *си* в трех его разновидностях:

	I 90 II 204 III
	0 90 294
	I 90 II 90 III
	0 90 180
8	
	III 90 II 228 I 90 II 294 III 114 IV 204 V
	318 228 0 90 384 498 702

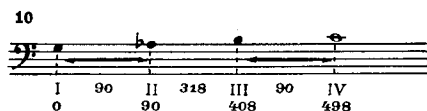
Так завершается раздел «Забул». Открывающая его основополагающая попевка-тезис, замкнутая в пределах уменьшенного тетрахорда, далее шаг за шагом расширяется в своем диапазоне за счет добавления варьируемой V ступени *си* и не варьируемых VI и VII ступеней *до* и *ре*; на втором этапе она мелодически и ритмически преобразуется в форме ракоходного, зеркального обращения, на заключительном этапе — в форме сдвига на полтон вверх. Кульминация этого раздела, определяющаяся в заключительной части непродолжительным опеванием предельно высо-

кого звука *ре* первой октавы, тщательно подготавливается предшествующим мелодическим развитием.

Второй раздел мугамной композиции «Забул-Сегях» называется «Маненд-и-Мухалиф» (в дословном переводе «Мухалиф» означает «враг», «недруг», «Маненд» — отрицание «не») ⁶. Инвариантной его основой является стабильный диатонический лад из двух неравных тетрахордов, соединенных слитно одним главным опорным звуком *до*.



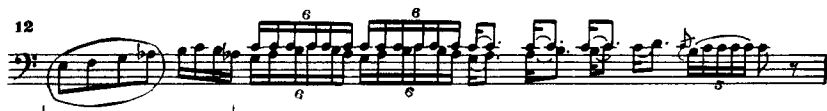
Нижний тетрахорд имеет симметричную структуру и строй (аналогичный строю начального тетрахорда раздела «Забул»).



Главный опорный звук *до* занимает центральное положение. Вокруг него организуется все мелодическое развитие. Основополагающая попевка-тезис раздела «Маненд-и-Мухалиф» развивается в нижнем тетрахорде:

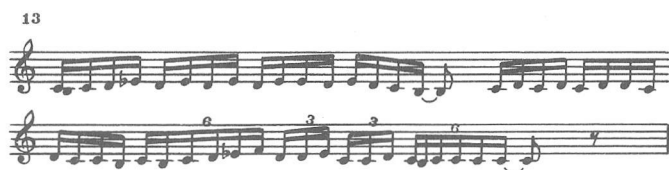


Однако в исполнительской практике этой попевке предпосылается вступление, начальные четыре звука которого *ми — фа — соль — ля^b* (в том числе два внеладовых звука *ми — фа*) повторяют лад основополагающей попевки-тезиса «Забул».



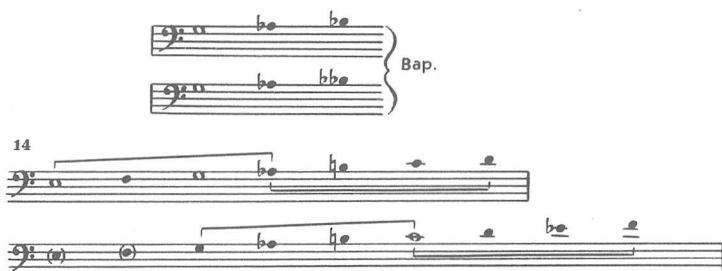
⁶ Раздел «Мухалиф» («Враг») в мугамной композиции «Чахаргях» является разделом, резко контрастирующим предыдущему разделу «Хасар» (в дословном переводе «стена»). В мугамной композиции «Забул-Сегях» раздел «Маненд-и-Мухалиф» (в дословном переводе «не враг»), следующий после первого главного раздела «Забул» и повторяемый в изложении на октаву выше после раздела «Хасар», в первом случае не противопоставляется контрастно предыдущему разделу, а во втором случае контрастирует разделу «Хасар» в смягченной форме.

Верхний тетрахорд завоевывается в последующей, второй фазе мелодического развития этого раздела:



В этой фазе в процессе вариационного мелодического развития основополагающей попевки-тезиса достигается полный диапазон лада.

Таким образом, при добавлении к полному звукоряду лада раздела «Маненд-и-Мухалиф» двух звуков *ми* — *фа*, возникающих во второй версии начальной его попевки-тезиса, он повторяет полный звукоряд предыдущего раздела «Забул» с иной лишь иерархией взаимосвязей ступеней:



Не вполне сходна в ладах «Маненд-и-Мухалиф» и «Забул» также структура нижнего тетрахорда *соль* — *до*: в ладе «Забул» звук *си* этого тетрахорда варьируется и звучит попеременно в трех видах (см. нотный пример № 7), а в ладе «Маненд-и-Мухалиф» он не варьируется, а звучит стабильно, как *си⁷* (408 центов), прилегающий к главному опорному звуку *до*. Таким образом, нестабильный элемент структуры лада «Забул» приобретает в ладе «Маненд-и-Мухалиф» стабильную форму. Такого рода модификация лада раздела «Забул» в следующем за ним разделе «Маненд-и-Мухалиф» является важным формообразующим фактором, связывающим оба эти раздела в единую мелодическую композицию.

Третьим, центральным разделом мугамной композиции «Забул-Сегях» является «Сегях». Нижний пентахорд звукоряда этого раздела *си* — *фа* повторяет в варьированном виде верхний пентахорд предыдущего раздела «Маненд-и-Мухалиф». Но в ладу раздела «Сегях» пентахорд *си* — *фа* сливается через верхний общий звук *фа* с пентахордом *фа* — *до* первой октавы, обогащая верхний край звукоряда предыдущих разделов пятью новыми звуками:

15

Вар.

I 318 IIa 66 III 318 384

I 204 II 180 III 114 IV 204 V 702

90 0 204 384 498

Определяющую роль в ладу «Сегях» играют *до* и *ми* — натуральная большая терция, образуемая двумя опорными звуками. Этот интервал, отсутствующий в ладах двух предыдущих разделов и возникающий впервые в разделе «Сегях», определяет появление в нем «условно мажорного» колорита, контрастно противостоящего «условному минорному» колориту двух предыдущих разделов, в ладах которых преобладают увеличенные секунды в объемах натуральной малой терции.

Основополагающая попевка-тезис раздела «Сегях» основывается на опевании опорных звуков *до* и *ми* звуками *си*, *ре* \sharp и *фа*.

16

В своей ладовой структуре эта попевка-тезис обнаруживает некоторое родство с начальной основополагающей попевкой-тезисом раздела «Забул». В обоих ладах — по два опорных звука в терцовом соотношении. Но в ладу «Забул» эти опорные звуки образуют малую терцию, опеваемую полутонами, примыкающими к ним сверху, в то время как в «Сегях» аналогичные опорные звуки дают большую терцию, опеваемую двумя полутонами, примыкающими к ним снизу, и одним полутоном, примыкающим к главному опорному звуку *ми* сверху. Главный опорный звук лада «Забул» — *ми* малой октавы отстоит от главного опорного звука лада «Сегях» — *ми* первой октавы — на расстоянии чистой октавы, а побочные опорные звуки (в «Забул» — *соль* малой октавы, в «Сегях» — *до* первой октавы) расположены с разных сторон главных опорных звуков (в «Забул» — сверху, в «Сегях» — снизу). Мелодическое развитие «Забул» сосредоточено преимущественно

вотруг второстепенного опорного звука *соль* (хотя главный опорный звук *ми* и четко выявлен в начальной основополагающей попевке-тезисе, и неоднократно сопоставляется со второстепенным опорным звуком, и завершает не только композицию раздела «Забул», но и всю мугамную композицию). В ладу же «Сегях» главный опорный звук *ми* является центром этого мелодического развития.

В первой фазе мелодического развития раздела «Сегях» основополагающая попевка-тезис развертывается в пределах пяти звуков с эпизодическим захватом шестого звука: *си — до — ре[#] — ми — фа — (соль)*. Во второй фазе захватываются верхние звуки *соль* и *ля*, а звук *ре[#]* заменяется звуком *ре⁴*: *си — до — ре — ми — фа — (соль — ля)*.

В третьей фазе мелодического развития лад раздела «Сегях» расширяется, дополняется звуками *си^b* и *до* — кульминационной точкой всей мугамной композиции⁸. Так выстраивается полный звукоряд лада раздела «Сегях» (см. нотный пример 15).

Четвертый раздел мугамной композиции «Забул-Сегях», именуемый «Зил-Забул» (в дословном переводе «Высокий Забул») имеет репризную функцию. Он строится на усеченном и упрощенном ладе первого раздела «Забул», изложенном на октаву выше:

Вар.

17

Изложение мелодического и ладового компонента октавой выше — один из определяющих принципов развития в монодийных формах вокальной и инструментальной музыки. В мугамной композиции подобный принцип «регистрового» мелодического развития выступает не только в форме транспонированного повторения одних и тех же мелодических и ладовых компонентов, но также в формах поступенного нарастания ладовых ячеек и поступенного расширения каждого из них путем завоевания новых верхних звуков. Лад раздела «Зил-Забул» повторяет на октаву выше лад первого раздела «Забул» не только в усеченном и упрощенном виде,

⁷ Следует отметить, что звук *ре[#]* очень близко примыкает к *ми*. Расстояние между ними 66 центов ($\frac{2}{3}$ темперированного полутона). На всем протяжении мелодического развития раздела «Сегях» звук *ре[#]* сопутствует главному опорному звуку *ми* и является его своеобразным призвуком.

⁸ В последнем разделе мугамной композиции, вариационно повторяющем второй раздел — «Маненд-и-Мухалиф», — в изложении на октаву выше, кульминационная драматургическая функция звука *до* еще более подчеркивается. Здесь он является главным опорным звуком, в то время как в ладе раздела «Сегях» он представляет собой верхний мелодический край лада, опеваемый непродолжительное время, что типично для предельных верхних звуков мугамов.

но и в иных акустических соотношениях повторяемых интервалов, как это видно из сопоставления их акустического строя: Интервальные отношения лада «Забул»:

18a

I	90	II	204	III	294
0		90		180	

III	90	II	228	I	90	II	294	III	114	IV	204	V	702
318		228		0	90	384		498		702			

Интервальные отношения лада «Зил-Забул»:

186

III	90	IV	90	V	498
318		408		702	

I	114	II	204	III	90	IV	294	V	114	VI	816
0	114	318	408	702							

Такого рода модификация строя интервальных отношений в одной и той же ладовой структуре при перенесении на октаву выше является своеобразной формой ее нюансировки. «Точность интонированных мелодий в разных октавах, — писал по этому поводу Р. И. Грубер, — допускает знаменательное отклонение от современного европейского: в арабской музыке сплошь и рядом движение мелодии в новом октавном диапазоне приводит к применению иной нюансировки тех же ступеней лада. Это свидетельствует о дополнительном обогащении лада, поскольку переход из одного октавного диапазона в другой сопровождается и изменением ладового смысла: изменением не столько значительным, чтобы перевести в совершенно иной лад, но вполне достаточным, чтобы отделить новое качество в пределах того же лада»⁹.

Пятым разделом мугамной композиции «Забул-Сегях» является «Хасар» (в дословном переводе «стена»). Основопологающая его попевка-тезис разворачивается в тетраорде *соль — ля[#] — си* первой октавы — *до* второй.

19

I	294	II	90	III	114	IV	498
	294		384		498		

⁹ Грубер Р. И. Всеобщая история музыки. — М., 1965, с. 155.

Главный опорный звук этого лада *си* имеет два примыкающих к нему полутона — *ля#* и *до*, а нижний звук тетрахорда *соль* отстоит от *ля#* на полтора тона. В процессе мелодического развития далее завоевываются два верхних звука: *ре*, предельный *ми^b* и третий нижний звук *фа#*. Два верхних звука *ре* и *ми^b* не представлены в четырех предыдущих разделах мугамной композиции «Забул-Сегях»; возникая только в разделе «Хасар», они знаменуют собой новый шаг на пути расширения звукоряда всей композиции. В полном его объеме лад раздела «Хасар» строится на двух тетрахордах:

фа# — *соль* — *ля#* — *си*

си — *до* — *ре* — *ми^b*

Общий звук *си* является главным опорным звуком лада.

20

I 0 11 29 II 11 29 408 III 90 IV 498
I 0 11 20 II 11 318 III 11 318 IV 432

Функцию главного опорного тона звук *си*, однако, имеет только в разделе «Хасар». В четырех предшествующих разделах звук *си* являлся: в первом разделе («Забул») верхней квинтой к главному опорному звуку *ми* малой октавы, во втором («Маненд-и-Мухалиф») — малой секундой к опорному звуку *до* первой октавы, в третьем («Сегях») — нижней квартой к главному опорному звуку *ми* первой октавы, в четвертом («Зил-Забул») — верхней квинтой к главному опорному звуку *ми* первой октавы, а в последнем, шестом, разделе («Маненд-и-Мухалиф») — малой секундой к главному опорному звуку *до* второй октавы. Поэтому лад пятого раздела «Хасар» контрастно противостоит ладам остальных разделов.

Последний, шестой, раздел мугамной композиции «Забул-Сегях», называется так же, как и второй ее раздел — «Маненд-и-Мухалиф». В шестом разделе мелодическая композиция второго раздела повторяется на октаву выше, а лад, при сохранении полного объема и иерархии ступеней второго раздела, утрачивает акустическую значимость их интервальных отношений, здесь модифицируемых. Лад второго раздела:

21a

III 90 II 228 I 90 II 318 III 90 IV 498
I 20 20 11 III 180 IV 498

Лад шестого раздела:

216

I 0 90 II 29 38 III 11 IV 498
I 20 20 II 11 III 118 IV 498

Мелодическая композиция шестого раздела развертывается (как и во всех последних разделах дестгяхов) в предельно высоком, наиболее напряженном отрезке звукоряда и представляет собой кульминацию всей композиции в целом.

В традиционном заключении (аяг), следующем за кульминационным шестым разделом, начинается поступенное ниспадение, охватывающее ладовые ячейки всех шести разделов мугамной композиции, к главному опорному звуку первого его раздела («Забул») — *ми* малой октавы.

В заключительной части мугамной композиции «Забул-Сегях», как и в заключительных частях всех других многочастных мугамных композиций, при поступенном ниспадании от предельно высокого их звука к главному опорному звуку первого раздела и всей композиции границы между ладовыми ячейками ее разделов стираются:

22

22

Таким образом, в заключительной части дестгяха «Забул-Сегях» в нисходящем изложении выстраивается сводный звукоряд всех шести его разделов от самого высокого главного опорного звука шестого раздела до второй октавы до главного опорного звука первого раздела *ми* малой октавы.

23

Вариант

23

Вступительная часть (бердашт) дестгяха «Забул-Сегях» основана на том же принципе, что и заключительная его часть (аяг). Мелодическое развитие строится также на поступенном ниспадании от предельно высоких звуков сводного звукоряда всей композиции к главному нижнему опорному ее звуку:

24

24

Таким образом, во вступлении, так же как и в заключении, сводный звукоряд мугамной композиции «Забул-Сегях» выступает в структурно не профилированной форме. Структурный профиль определяется во взаимосвязях ладовых ячеек разделов, выстраивающихся в шести ее частях на нарастающих волнах мелодического развития:

25

„Маненд-и-Мухалиф“ —

„Хасар“ —

} Вариант
 „Зил-Забул“

} Вариант
 „Сегях“

„Маненд-и-Мухалиф“

} Вариант
 „Забул“

Такова мелодическая и ладовая структура исследуемой версии многочастной мугамной композиции «Забул-Сегах» в исполнении тариста А. Бакыханова. Взаимосвязь данной версии, исполняемой на таре, с вокально-инструментальной разновидностью той же версии — тема специального исследования.

В заключение считаю своим долгом отметить, что неоценимую помощь в работе своими советами и консультациями оказал мне профессор Е. В. Гиппиус.