

НАРОДНЫЕ ПЕВЦЫ И МУЗЫКАНТЫ



Э. АБАСОВА

*Тарист*

БАХРАМ  
МАНСУРОВ





Народные певцы и музыканты

**Э. АБАСОВА**

**ТАРИСТ**

***Бахрам Мансуров***

Всесоюзное издательство  
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»  
Москва 1977

78С1  
А13

*Редактор-составитель серии*

**В. С. В И Н О Г Р А Д О В**

Абасова Э.

Тарист Бахрам Мансуров М., 1977, «Сов. Композитор»  
(Серия «Народные певцы и музыканты»)

Брошюра рассказывает о творческом пути известного  
азербайджанского народного музыканта Бахрама Мансурова.

А  $\frac{90110 - 088}{082(02) - 77} 437-76$

© Издательство «Советский композитор» 1977 г.

Звени, тар, звени, тар,  
Напой нам простую и добрую песню.  
Столетия ты людям поешь, а не стар,  
И нет твоей песни нежней и чудесней.

*(Микаил Мушфик.  
Перевод Вл. Портнова)*

Уходящее корнями в глубокую древность искусство устной традиции составляет важную часть музыкальной культуры Советского Азербайджана. Оно живет и развивается рядом с формами и жанрами современного профессионального музыкального творчества, своей неповторимой прелестью продолжая волновать людей, воспитывать в них чувство прекрасного.

В Азербайджане бережно хранятся классические музыкальные традиции, сформировавшиеся на протяжении многих веков в устном творчестве бесчисленных, нередко безымянных художников. Их носителям – народным музыкантам и певцам – предоставлены широкие возможности для раскрытия дарования. Они выступают в лучших концертных залах, принимают участие во всех музыкальных празднествах. Концерты народных исполнителей постоянно включаются в музыкальные программы радио и телевидения. Массовым тиражом выпускаются пластинки с их записями. Периодически организуются посвященные народному творчеству смотры и конкурсы, содействующие выявлению лучших мастеров, достиже-

ния которых подхватываются и совершенствуются представителями более молодого поколения музыкантов и певцов. Этот процесс преемственности художественных традиций наглядно раскрывается на жизненном опыте талантливого тариста, заслуженного артиста Азербайджанской ССР Бахрама Мансурова, воспринявшего прекрасное музыкальное наследие от своих предшественников, имена которых вписаны в историю азербайджанской музыки, и обогатившего его своим искусством.

\*

Бахрам Сулейман оглы Мансуров родился 12 февраля 1911 года в Баку. Семья его издавна славилась талантливыми таристами. Первым из них был дед Б. Мансурова – Мешеди Мелик Ага Салах оглы Мансуров, большой знаток мугамного искусства. Он свободно играл на кеманче, сазе, бубне, национальной гармонии. Человек энергичный, инициативный, Мешеди Мелик объединил вокруг себя даровитых музыкантов и всячески способствовал расширению их исполнительской деятельности. Так в Баку в конце XIX века возникло своеобразное музыкальное общество<sup>1</sup>.

Сыновья Мешеди Мелика – Сулейман и Мансур – унаследовали от него яркую музыкальную одаренность. Одним из замечательных представителей музыкального искусства Азербайджана стал Мансур Мансуров (1883–1967). Он выступил непосредственным продолжателем классических традиций Садыха Асада оглы (Садыхджана) – основоположника современной азербайджанской

<sup>1</sup> Организация художественных обществ - литературных и музыкальных — была характерна для азербайджанской действительности конца XIX — начала XX вв.

школы игры на таре и реконструктора этого инструмента<sup>1</sup>

Мансур Мансуров отдал много сил педагогической деятельности: работал в первой азербайджанской (называемой тогда тюркской) музыкальной школе, созданной в 1922 году Узеиром Гаджибековым, в Бакинской консерватории, на протяжении многих лет вел класс мугамата в музыкальном училище им. Асафа Зейналлы. Таристом стал и сын М. Мансурова – Энвер Мансуров, погибший в годы Великой Отечественной войны.

Сулейман – старший сын Мешеди Мелика, отец Бах-рама, не пошел по пути исполнителя-профессионала, хотя превосходно играл на таре и пользовался большим уважением у крупных мастеров-мугаматистов. Со многими из них, например, прославленными тушинскими музыкантами – таристом Садыхом Асад оглы, певцами Гаджи Гуси и Джаббаром Карягды, его связывали узы тесной дружбы<sup>2</sup>. Не случайно выдающийся азербайджанский певец Бюльбюль, организовавший в 30-е годы при Бакинской консерватории Кабинет по изучению народной музыки (НИКМУЗ), не раз называл Сулеймана в числе лучших таристов и особенно подчеркивал его широкие связи с мугаматистами<sup>3</sup>.

Естественно, Бахрам рос в атмосфере, благоприятной для развития его незаурядных музыкальных способностей. Первыми учителями талантливого мальчика были отец и дядя. Многое воспринял он и от других музыкан-

<sup>1</sup> Подробнее о Садыхе Асад оглы см. на с. 20—21 данной брошюры.

<sup>2</sup> С.Мансуровым написаны воспоминания о многих народных музыкантах (хранятся в архиве Института архитектуры и искусства АН АзербССР).

<sup>3</sup> Бюльбюль. Избранные статьи и доклады. Составитель А. Исазаде (на азерб. яз.). Баку, издательство АН АзербССР, 1968, с. 182—184.

тов, постоянно приходивших в дом отца. Особенно большое впечатление, сохранившееся па всю жизнь, оставило в памяти Бахрама мастерство певца-ханенде Джаббара Карягды, высоко ценимого Узеиром Гаджибековым, Бюль-Бюлем и другими крупными деятелями музыкального искусства Советского Азербайджана.

В детские и юношеские годы Бахрам проявил живой интерес к сценическому искусству. Еще в средней школе он принимал участие в ученических спектаклях. Позже это увлечение приняло еще более прочный характер. Занимаясь в педагогическом техникуме, Бахрам активно посещает студенческий музыкально-драматический кружок. Здесь он сдружился с будущим известным азербайджанским режиссером М. Ашумовым, который любил музыку и неплохо пел мугамы. Интерес к театру не погас и в последующие годы. Участие Мансурова в драматических кружках сыграло важную роль в его будущей творческой судьбе.

Окончив в 18 лет педагогический техникум, Б. Мансуров, однако, остался верен своему музыкальному призванию. Он много и успешно выступал в концертах и через год был приглашен в оркестр народных инструментов, руководимый А. Иоаннесяном. Коллектив этот целиком состоял из представителей музыкального искусства устной традиции, а репертуар его был представлен только образцами азербайджанского фольклора.

Хотя Б. Мансуров работал здесь недолго – всего лишь один год, оркестр стал для него хорошей практикой в выработке ансамблевых навыков. С 1930 года Бахрам становится солистом Бакинского комитета по радиовещанию, а в 1931 году приступает к работе в оркестре

<sup>1</sup>Родной брат Б. Мансурова – Надир Мансуров – также был таристом, много лет работал в качестве солиста в бакинской филармонии им. М. Магомаева.



народных инструментов, организованном Узеиром Гаджибековым. Б. Мансуров изучает нотопись. Он сравнительно легко одолевает ее и принимает участие в исполнении двух «Фантазий» У. Гаджибекова, специально написанных для этого оркестра, антракта к IV действию «Кармен», «Военного марша» Шуберта, «Танца Анитры» Грига и других широко известных произведений. Однако Мансурова больше привлекает искусство импровизации. Именно это и заставило его оставить оркестр.

Популярность молодого тариста быстро растет. В его судьбе принимает живое участие крупный деятель азербайджанского музыкального искусства, композитор и дирижер Муслим Магомаев, возглавлявший в 20-30-е годы Азербайджанский театр оперы и балета имени М. Ф. Ахундова. М. Магомаева в игре Мансурова привлекает эмоциональная наполненность, творческая выдумка, тонкое знание мугамного искусства. Приглядевшись к талантливому таристу, композитор в 1932 году приглашает его на должность концертмейстера-солиста в оперный театр. С тех пор творческая жизнь Б. Мансурова неотделима от музыкальной сцены, от мугамных опер, создание которых открыло новую страницу в истории азербайджанской музыки. Давняя любовь к театру, природные сценические данные помогли ему найти свой путь в искусстве.

Первый из таристов, пришедших в азербайджанский оперный театр, – Курбан Примов (1880-1965) был непосредственным участником создания всех мугамных спектаклей, начиная с первого из них – «Лейли и Меджнун» Узеира Гаджибекова (1908). В советские годы Бахрам Мансуров стал его достойным сподвижником. Он с уважением относился к старейшине современных азербайджанских таристов, высоко ценил его мастерство и прекрасные человеческие качества – чуткость, чувство ответственности, мудрую простоту. В свою очередь

К. Примов покровительствовал молодому музыканту» давал ему ценные советы, помогал освоить художественное целое мугамного спектакля. Многие перенял Мансуров от замечательного художника, считая его одним из своих учителей и воспитателей.

Немаловажное значение имело и непосредственное «соприкосновение» Б. Мансурова с искусством ветеранов азербайджанской музыкальной сцены, талантливых актеров и мугаматистов – Г. Сарабского, Г. Гаджибабабекова, М. Багирова, А. Рзаевой, А. Садыхова и др.

Театр стал для Мансурова необходимой жизненной атмосферой. Он отдавал ему почти все свое время. Блестящая музыкальная память позволила Мансурову выступать во всех мугамных спектаклях – «Лейли и Меджнуне», «Асли и Кереме» Узеира Гаджибекова, «Ашиг Гарибе» Зульфугара Гаджибекова<sup>1</sup>, «Шах Исмаиле» Муслима Магомаева.

В апреле 1938 года Мансуров вместе с коллективом бакинского оперного театра едет в Москву. Здесь проводится Декада азербайджанского искусства, превратившаяся в яркое, торжественное празднество. В центре музыкальной программы стояли музыкально-сценические произведения. Мансуров исполнил партии тара в операх «Шахсенем» Глиэра, «Нэргиз» Магомаева. В музыкальной комедии «Аршин мал алан» У. Гаджибекова Мансуров выступил в заключительной сцене свадьбы в качестве одного из сазандарей. Играл молодой тарист и на концерте в ансамбле с замечательным певцом

<sup>1</sup> Зульфугар Гаджибеков (1884-1950) – старший брат Узеира Гаджибекова, один из первых азербайджанских композиторов. З. Гаджибеков создал в дореволюционные годы мугамную оперу «Ашиг Гариб» и две музыкальные комедии – «Женатый холостяк» и «Пятидесятилетний юноша». Он принял активное участие в организации азербайджанской оперной группы, начавшей свое существование в 1908 г.

А. Садыховым – одним из лучших исполнителей роли Меджнуна.

Параллельно с работой в театре Мансуров продолжает широкую концертную деятельность. Исполняется заветная мечта тариста. Он начинает систематически выступать в ансамбле с 'прославленными азербайджанскими певцами. Особенно запомнился ему первый концерт с Джаббаром Карягды, состоявшийся в 1931 году. В то время Дж. Карягды был признанным главой народных певцов-профессионалов. В его памяти хранилось бесчисленное множество образцов фольклорной музыки<sup>1</sup>, известных с самых давних пор. Никто не мог сравниться с блестящим импровизаторским мастерством Джаббара Карягды. Тончайшим ювелирным рисунком расцвечивал он мугамные мелодии. Природное чувство формы позволяло ему создавать на основе их великолепные лирико-эпические поэмы, поражавшие соразмерностью частей, драматургической цельностью, логикой интонационного развития.

Не каждому таристу удавалось выступать с Карягды. Певец предъявлял особые требования к участникам ансамбля сазандарей<sup>2</sup>, стремясь, прежде всего, к топкой музыкальности, подчинявшей себе виртуозное мастерство. Художественность исполнения и привлекла Карягды в Мансурове. Выступление с этим замечательным певцом явилось серьезным испытанием для тариста, волнующим событием в его творческой жизни, началом признания его в кругу маститых народных профессионалов.

<sup>1</sup> В 1938 г. издается сборник азербайджанских народных песен, записанных С. Рустамовым с голоса Дж. Карягды. Многие мелодии; напетые Дж. Карягды, Глиэр внес в свою оперу «Шахсенем».

<sup>2</sup> Ансамбль сазандарей—это народное трио, состоящее из певца (он же бубнист), тариста, кеманчиста.

Вскоре возникают творческие связи Мансурова и с другими широко известными ханенде – Сеидом Шушинским, Зульфи Адигезаловым. Каждому из них был присущ собственный исполнительский облик, и Мансуров, выступая как аккомпаниатор, старается бережно подчеркнуть индивидуальную характерность певцов.

В 30-е годы устанавливается продолжающаяся по сей день прочная творческая дружба Мансурова с талантливым кеманчистом Ваго Мелкумовым. Оба музыканта органично дополняют друг друга в ансамбле сазандарей, чутко улавливают развитие импровизаторской фантазии партнера.

Начиная с 20-х годов в Азербайджане, как и повсюду в нашей стране, возникает новая форма пропаганды музыкального искусства – шефский концерт. Не только отдельные исполнители, но и целые музыкальные коллективы приезжают в гости к трудящимся заводов, фабрик, нефтяных промыслов, колхозных полей. В шефских концертах активно участвуют и народные музыканты. Очень часто выезжал в самые отдаленные районы республики Б. Мансуров. Одна из самых замечательных концертных поездок состоялась в 1939 году, когда в республике строился знаменитый Самур-Дивичинский канал. В честь строительства его Узеир Гаджибеков написал кантату. Большую концертную бригаду, в числе участников которой был и Б. Мансуров, возглавил Бюль-бюль. В течение трех дней на различных участках масштабного строительства было дано 30 концертов. Никто из исполнителей не чувствовал усталости. «Хотелось играть и играть, — вспоминает Мансуров, — никогда еще не были аплодисменты публики столь бурными. Мы испытывали особую радость непосредственного общения с огромной массой слушателей».

В 1941 году в Иран командировается большая группа коллектива Азербайджанского театра оперы и балета

им. М. Ф. Ахундова. В репертуаре ее были многие национальные оперы, в том числе и мугамные. Бахрам Мансуров выступает как в ансамбле сазандарей, так и в качестве солиста. Иранские любители музыки, знакомые с игрой тариста лишь по радио, высоко оценили его талант.

Горячо приветствовали они Мансурова и в 1944 году, когда он вновь, приехал в Иран с группой артистов бакинской филармонии им. М. Магомаева.

В годы Великой Отечественной войны Мансуров, как и все представители музыкальной общественности республики, ведет большую концертную деятельность. Теперь основные сценические площадки переносятся в госпитали и воинские части. Особенно часто выступает он с певцами Г. Зулаловым, Х. Ахвердовым, неоднократно выезжая и за пределы республики. Ряд концертов дали они на Северном Кавказе, в самый разгар военных событий. Все трое были включены в специальную артистическую группу. «По решению ЦК КП(б) Азербайджана, – отмечалось на страницах издаваемого в Кисловодске «Информационного листа» от 21 мая 1942 года, – бригада направлена для обслуживания лечащихся больных в санаториях».

Правительственные награды – Почетная грамота Президиума Верховного Совета Азербайджанской ССР (1942), медали «За оборону Кавказа», «За доблестный труд в Великой Отечественной войне» (1946) – подчеркивают значительность исполнительской деятельности Мансурова в годы суровых битв с фашистскими оккупантами.

Шефские концерты продолжают занимать большое место в жизни Мансурова и после войны. В 1954 году он был награжден за активность в шефской работе Почетной грамотой Президиума Центрального Комитета профсоюза работников культуры, а в 1956 году получает

значок «Отличника культурного шефства над Вооруженными силами СССР».

В послевоенные годы еще более явно определилось, что основное русло творческой деятельности тариста— оперный театр. Трудная, кропотливая работа в актерском коллективе обогатила Мансурова, способствовала развитию его природного чувства сцены. В 1952 году его пригласили в Кировабад для постановки мугамных опер «Лейли и Меджнун», «Асли и Керем», «Ашуг Гариб». Мансуров хорошо понимал трудность и ответственность этого дела (оперы должны были прозвучать со сцены драматического театра), но дал свое согласие. Он долго подбирал артистический ансамбль для каждого спектакля. Главные роли были поручены солистам бакинского театра А. Садыхову, А. Рзаевой, Г. Гасановой. Остальные партии Мансуров сам тщательно учил с кировабадскими певцами, занимался с местным оркестром, которым дирижировал на всех премьерах. Мугамные спектакли имели большой успех в Кировабаде и оставили заметный след в культурной жизни города.

В 50-е годы стала заметно ощущаться необходимость в новых артистических кадрах. Мансуров проявляет инициативу в их подготовке. Он внимательно присматривался к молодым ханенде, выявляя среди них певцов, наделенных сценическим дарованием. Так, не раз аккомпанируя солистке ансамбля песни и танца Р. Мурадовой и заметив в ней драматические способности, Мансуров посоветовал певице разучить партию Лейли и предложил ей свою помощь. Р. Мурадова успешно дебютировала в этой роли на оперной сцене.

По инициативе Мансурова в театр пришла известная мугаматистка С. Кадымова, также ставшая яркой исполнительницей роли Лейли. Концертируя в районах республики, Мансуров каждый раз просил, чтобы его познакомили с местными талантливыми певцами. Так

отыскал он способного исполнителя мугамов Б. Ашумова, работающего слесарем в Агдаме. Б. Ашумов стал солистом Бакинского оперного театра. Под руководством Мансурова молодой певец разучил партию Шах Исмаила в опере М. Магомаева того же названия. Большую творческую помощь оказал Мансуров певцу-мугаматисту Г. Аскерову в подготовке ролей Керема («Асли и Керем» У. Гаджибекова) и Гариба («Ашуг Гариб» З. Гаджибекова). Крупный деятель азербайджанского сценического искусства М. Мамедов, работавший в 50-е годы главным режиссером бакинского театра оперы и балета, особо подчеркнул видную роль Мансурова в подготовке новых актерских сил для мугамных произведений.

Тарист и в дальнейшем продолжал уделять много времени этому важному делу. В 60-е годы в театр пришли Ш. Гаджиев, Р. Садыхова, М. Салманов, Н. Мамедова. Благодаря творческой помощи Мансурова они быстро стали исполнителями ведущих мугамных партий<sup>1</sup>.

Мансуров участвовал также в создании фильма «Не та, так эта», выпущенного на экран Азербайджанской киностудией в 1958 году<sup>2</sup>. Он играл роль эпизодического персонажа – тариста (сцена свадьбы Мешеди Ибада). В отличном исполнении ансамбля сазандарей (певец Х. Шушинский, кеманчист Т. Бакиханов) прозвучал в финале картины мугам «Кюрд-Шахназ». Исполненная глубокой печали музыка отобразила безрадостную участь азербайджанки, лишенной права свободного выбора жизненного пути.

В 1958 году республика отмечала 50-летие национального оперного искусства. Естественно, что первая азербайджанская опера «Лейли и Меджнун» заняла в

<sup>1</sup> См. «Коммунист» (на азерб. яз.) от 25 апреля 1958 г.

<sup>2</sup> Фильм этот представляет собой экранизацию одноименной музыкальной комедии Узеира Гаджибекова. Созданная в 1910 г., она до сих пор вызывает неизменный интерес широкой аудитории.

праздничной программе особое место. Она была поставлена в новой сценической редакции (режиссер С. Дадашев). Б. Мансуров, вдохновенно импровизировавший в мугамных эпизодах, еще раз продемонстрировал свое высокое мастерство.

С коллективом Бакинского театра оперы и балета Мансуров совершает гастрольные поездки в Ашхабад, Ереван, Нахичевань. Примечательно, что на страницах прессы, посвященных тому или иному мугамному спектаклю, почти всегда подчеркивается замечательное исполнение тариста. «Хочется особо выделить прекрасное искусство Б. Мансурова», – отмечала газета «Коммунист», издаваемая в Ереване на азербайджанском языке (от 22 июля 1960 г.). Такую же высокую оценку получило мастерство тариста во время другой поездки театра в Армению. Один из рецензентов называет его «великолепным знатоком азербайджанской народной музыки»<sup>1</sup> Большим праздником стали гастроли театра в Нахичевани. И здесь игра Мансурова глубоко взволновала слушателей, о чем свидетельствуют высказывания на страницах различных номеров газеты «Шерг гапыны» («Ворота Востока»), Он награждается Почетной грамотой Нахичеванской АССР.

Будни Мансурова насыщены творческим трудом. Зрелый музыкант, он неустанно занимается самосовершенствованием, ищет черты нового в музыкальной жизни республики.

В 60-е годы Мансуров организовал своеобразный ансамбль, в котором каждый из участников — известный исполнитель-солист. Это придало коллективу особую художественную значимость. Импровизационная свобода, богатая творческая фантазия, виртуозный блеск и тон

<sup>1</sup> Ереванская газета «Коммунист» (на русском языке) от 22 июня 1962





### Инструментальный ансамбль

кая музыкальность, взаимопонимание участников — вот лучшие качества этого высокопрофессионального ансамбля. С 1964 года Б. Мансуров ведет в Бакинском музыкальном училище им. А. Зейналлы класс мугамата.

В апреле 1971 года музыкальная общественность республики отметила знаменательную дату в жизни тариста – 60-летие со дня его рождения и 40-летие творческо-исполнительской и педагогической деятельности.

Юбилейный вечер состоялся в Азербайджанском Государственном театре оперы и балета им. М. Ф. Ахундова. Из разных концов страны – Москвы, Тбилиси, Ташкента, Душанбе – в адрес юбиляра пришли теплые, друже-

ские телеграммы. С докладом о жизни и творчестве Б. Мансурова выступил заслуженный деятель искусств республики, профессор Бакинской консерватории композитор А. Аббасов, подчеркнувший исключительную одаренность тариста как импровизатора и его роль в популяризации мугамных опер. В программе юбилейного вечера прозвучал ряд отрывков из них. Соло на таре исполнял Б. Мансуров. В концерте принял участие ансамбль народных инструментов под управлением народного артиста Азербайджанской ССР Ахмеда Бакиханова.

О Бахраме Мансурове снят телевизионный фильм- концерт. Художник О. Шихалиев написал его портрет, который хранится в Музее им. В. И. Ленина (Баку).

Мансуров по-прежнему творчески активен. Он выступает в концертах, работает с молодыми таристами и певцами- мугаматистами. Кажется, что он никогда не выпускает тар из своих рук. «Бахрам и тар – неотделимы»– так сказал о нем Ф. Амиров, тоекый знаток мугамата.

Два ордена «Знак Почета», звание заслуженного артиста республики, полученные Мансуровым «за выдающуюся деятельность в области театрального искусства и активное участие в работе по культурному обслуживанию трудящихся», а также другие правительственные награды красноречиво говорят о широком общественном признании больших заслуг тариста.

\*

Тар – один из самых распространенных и любимых инструментов в Азербайджане<sup>1</sup>. С давних времен он является обязательным атрибутом национального быта.

<sup>1</sup> Тар бытует также и у других восточных народов — в Армении, Средней Азии, Дагестане, Иране.

На этом инструменте играли и играют многочисленные любители музыки<sup>1</sup>. Вместе с тем тар в огромной мере способствовал развитию профессионального музыкального искусства устной традиции. Если саз неразрывно связан с ашугской музыкой, то тар – с искусством мугамата. Тарист, как и певец-ханенде (исполнитель мугамов), является хранителем сокровищницы этого своеобразнейшего вида музыкального творчества. Имена крупнейших таристов прошлого и современности вписаны в историю музыкальной культуры Азербайджана. Это – Садых Асад оглы, Ширин Ахундов, Мешеди Джамиль Амиров, Курбан Примов, Мансур Мансуров, А. Ерамышев, Ахмед Бакиханов, Эхсан Дадашев, Гаджи Мамедов и другие.

Тар используется как солирующий и как аккомпанирующий инструмент. Он неизменный участник старинного ансамбля сазандарей (тар, кеманча, бубен, певец-ханенде), а также других ансамблей, получивших распространение в наши дни. Тар – ведущий инструмент в современном оркестре азербайджанских народных инструментов, где более половины его участников – таристы, исполняющие три самостоятельные партии (первые, вторые, третьи тары). Отметим, что тембр тара прекрасно «врастает» в симфонический оркестр. Ярким примером служит опера «Кер-оглы» Узеира Гаджибекова, в партитуре которой значительное место занимает тар, придавая музыке яркий национальный колорит<sup>2</sup>.

Широкому распространению и жизнеспособности тара способствовали его большие выразительные и техни-

<sup>1</sup> В Азербайджанском Государственном музее им. Низами в настоящее время хранятся тары, принадлежащие крупным общественно-политическим и литературным деятелям Азербайджана.

<sup>2</sup> Г. Ханмамедов написал два концерта для тара и симфонического оркестра. С. Рустамовым и С. Алескеровым созданы концерты для тара и народного оркестра.

ческие возможности, в свою очередь обусловленные своеобразной и сравнительно простой конструкцией этого инструмента. Общий вид тара отличается художественно стройными, отточенными, изящными формами. Нередко тар любовно украшают затейливыми узорами перламутра. Инструмент бережно хранят в футлярах или чехлах. Немало вдохновенных строк посвятили тару поэты Востока. В одной из своих газелей Физули так писал о нем:

Любовь, как тары тонкий стан, неуловима,  
Сам виночерпий — легкой пены маленький глоток<sup>1</sup>.

Конструкция тара совершенствовалась на протяжении многих веков. Народные мастера-умельцы от поколения к поколению передавали секреты изготовления тара. Практика подсказала им делать части инструмента из древесины различных пород фруктовых деревьев (тутового<sup>2</sup> и орехового), что имеет определенное значение для качества звука.

Современный азербайджанский тар имеет следующий вид. Основная часть его — сильно выпуклый полый корпус восьмеркообразной формы, на который натянут пузырь-мембрана. К корпусу прикреплен длинный, постепенно суживающийся гриф. На конце грифа головка с колками для струн, протянутых почти по всей поверхности инструмента. На таре одиннадцать металлических струн, сделанных из сплава железа и стали или меди. Почти все струны сдвоенные.

Настройка струн тара следующая.

Первая пара струн — до первой октавы

<sup>1</sup> Антология азербайджанской поэзии. М., 1960, с. 143.

<sup>2</sup> Особенно качественными считаются тары, для изготовления которых используется тутовое дерево, растущее в Нагорном Карабахе.

Вторая пара струн — *соль* малой октавы.

Третья пара струн<sup>1</sup> — *до* малой октавы и *до* первой октавы.

Четвертая струна — *соль* большой октавы<sup>2</sup>.

Пятая пара струн — *соль* первой октавы,

Шестая пара струн — *до* второй октавы.

Не все струны тара мелодические, т. е. в равной мере принимают участие в исполнении мелодии. Так, основные «рабочие» струны – первая и вторая пары, в меньшей степени – третья пара. Четвертая струна, самая плотная – бурдонная. Пятая и шестая пары струн служат для октавной имитации ладовых опор; с помощью их возникают элементы многоголосия. Называют эти струны джин- гене или зенг симлер (звенящие струны). Приблизительный диапазон тара от *до* малой октавы до *соль-ля* второй октавы. Тар – инструмент транспонирующий, звучит на полтона ниже фортепиано. В соответствии с диапазоном для тара используется меццо-сопрановый ключ<sup>3</sup>. На таре имеются ладки (пэрдэ), которые отграничиваются друг от друга с помощью обмотки грифа<sup>4</sup>. Некоторые из делений равны  $\frac{1}{10}$  тона. В связи с этим первая октава тара имеет семнадцать ступеней, что, конечно, способствует особой самобытности интонационного строя инструмента. В композиторской практике, естественно, четвертьтоны не употребляются.

В описанном виде тар существует с конца XIX века. Реконструкция старинного тара была проведена Сады-

<sup>1</sup> Строй их меняется в зависимости от ладо-тональности мугама.

<sup>2</sup> Она покрыта медной обмоткой, протянута от дополнительной подставки и также меняет свой строй.

<sup>3</sup> Меццо-сопрановый ключ введен У. Гаджибековым. «Школа игры для тара» создана в 1935 г. С. Рустамовым. Несколько раз она переиздавалась.

<sup>4</sup> Раньше для этой цели служили жильные нити, теперь – капроновые.

хом Асад оглы – знаменитым исполнителем на таре второй половины прошлого века (1846-1902). рн родился и жил в Шуше – городе, имеющем весьма примечательную многовековую историю, прославившемся свободолюбием своих жителей. Шуша известна как один из центров азербайджанской культуры. Она – родина Вагифа, великого азербайджанского поэта. Родом из Шуши поэтесса Хуршид Бану Натаван, смело боровшаяся с феодальными пережитками, писатели-демократы А. Ахвердиев, Н. Везиров, художник и музыкант Мир Мохсин Навваб (Шушинский). Шуша прославилась своей богатой музыкальной культурой, корни которой уходят в далекое прошлое. Здесь сложилась школа азербайджанских мугаматистов-певцов, таристов, кеманчистов, формировалось великолепное мастерство певцов-ханенде Джаббара Карягды и Сеида Шушинского, певца и тариста Мешеди Джамилия Амирова<sup>1</sup>. Здесь начал свой жизненный путь Узеир Гаджибеков, открывший своей многогранной деятельностью новую эпоху в азербайджанской музыке. В Шуше прошли детские годы З. Гаджибекова – также одного из первых азербайджанских композиторов. Родом из Шуши и ряд современных азербайджанских композиторов – С. Гаджибеков, А. Аббасов, С. Алескеров.

Не удивительно, что именно в этом музыкальном городе родилась идея реконструкции тара, с которым неразрывно связано искусство мугамата, достигшего наивысшего расцвета во второй половине прошлого столетия<sup>2</sup>. Садых Асад оглы задался целью обогатить зву

<sup>1</sup> Мешеди Джамиль Амиров — отец крупного азербайджанского композитора Фикрета Амирова.

<sup>2</sup> Мугамат — порождение эпохи средневековья. Своего высокого развития это искусство достигло в XII—XVI веках, о чем свидетельствуют произведения Низами, Хагани, Физули, а также трактаты средневековых ученых Сафиаддина Урмави (XIII в.), Абдула Кадира Мараги (XIV—XV в.).

ковую палитру и технические возможности тара, приобретавшего все большую самостоятельность в качестве солилирующего инструмента. Он увеличил количество струн (их было раньше 5-6), некоторые сдвоил, что придало инструменту густоту и силу звучания. Прибавив струны джингенэ, реконструктор создал возможность использования отдельных элементов многоголосия, что также значительно увеличило силу звучания и резонирующую способность инструмента. Садых Асад оглы изменил посадку тариста. Раньше, играя, тар держали на коленях. Садых Асад оглы доказал, что удобнее держать тар, прижимая корпус к груди. Это позволяет таристу свободнее совершать локтевые движения и, следовательно, способствует виртуозности исполнения. Кроме того, держа тар на уровне груди, музыкант имеет большую возможность увеличивать вибрацию струн – встряхивая, приподнимая или опуская, наклоняя инструмент. Садыху Асад оглы принадлежит введение целого ряда исполнительских штрихов. Его новшества оказались жизнеспособными, соответствующими творческим устремлениям народных музыкантов, постоянно совершенствующих свое искусство. Поэтому выработанные Садыхом Асад оглы новые приемы исполнения на таре стали традиционными<sup>1</sup>

Бахрам Мансуров не был учеником Садыха Асад оглы, но воспитывался на искусстве музыкантов, продолжавших традиции выдающихся таристов конца XIX — начала XX в., — Сулеймана Мансурова, Мансура Мансурова и Курбана Примова, непосредственно от которого он воспринял постановку игры на таре.

<sup>1</sup> См. о Мирзе Садыхе Асад оглы в «Толковом монографическом словаре» Афрасияба Бадалбейли (Баку, 1969, сс. 68, 189—207; на азерб. языке), а также в книге «Азербайджанские народные музыканты» Ф. Шушинского (Баку, 1970 г.; на азерб. языке).

Инструмент Мансуров дежит высоко, прочно опирая на грудь. Тар Мансурова удивительно подвижен. То корпус, то гриф его гибко поднимаются или Спускаются, неизменна только точка приложения к груди, движения порою становятся почти вращательными. Все это способствует тембровому богатству, хорошему резонансу, длительной вибрации струн.

Искусством звукоизвлечения Мансуров владеет в совершенстве. Он сильно, глубоко нажимает на струны. Подушечки его пальцев необычайно затвердели, обмозолились, давят на струны уверенно, вследствие чего звук инструмента не затихает мгновенно, а тянется, вибрирует, отличаясь особой полнотой и многокрасочностью. «Тар – красивый инструмент, – говорит Б. Мансуров. – Но красоту его надо чувствовать сердцем. Оно всегда подскажет, как играть».

Мансуров широко использует кистевые движения рук. Особенно гибка у него кисть правой руки, виртуозно управляющая плектром<sup>1</sup>. Штрихи, применяемые таристом, также очень разнообразны. Назовем некоторые из них: алиф мизраб<sup>2</sup> – одно движение кистью сверху вниз, охватывающее все струны тара (возникает арпеджированное трезвучие с пропущенной терцией, охватывающее диапазон в две октавы); чахар мизраб<sup>3</sup> – четырехразовое движение кистью: вверх, вниз, вверх, вниз. Этот штрих подчеркивает ритмическую чеканность, энергичность музыки. Не случайно он особенно часто используется Б. Мансуровым в мугамах «Махурхинди» (разновидность «Раста») и «Чаргях», которые в целом отмечены волевым характером; гюльриз мизраб<sup>4</sup> – один из самых сложных штрихов, представляющий собою трель, звучащую нежно,

<sup>1</sup> Плектр — по-азербайджански мизраб.

<sup>2</sup> Алиф (фарсид.) — первая буква алфавита.

<sup>3</sup> Чахар (фарсид.) — четыре.

<sup>4</sup> Гюльриз — от азербайджанского слова «цветок».



серебристо, сазообразно. Вообще же стремясь подчеркнуть «прозрачность» мелодической фразы, Мансуров задевает мизрабом лишь одну из парных струн. Этот тонкий штрих Доступен только большому мастеру.

Разнообразные технические приемы не представляют для Мансурова серьезных трудностей. Он владеет ими искусно, артистично, зачастую чередует их, раскрывая контрастные музыкальные образы. Так, например, он любит сопоставлять сильное, сочное звучание инструмента и легкое, словно завуалированное. Эффект засурдиненности создается разными способами, например, тогда, когда ладонь правой руки давит на кожу, прикрывающую нижнюю часть корпуса тара. Мансуров развил характерный для исполнительского стиля К. Примова прием «лал бармаг» (буквально «беззвучные пальцы»), т. е. чередование движений правой руки, играющей плектром, и левой, пальцы которой лишь прикасаются к струнам, издавая легкие звуки, вследствие чего возникает контрастное сопоставление сочного щипкового звука с завуалированным<sup>1</sup>.

Эффектна унаследованная Мансуровым от отца игра на струнах левой рукой без участия правой при быстром, «мелком» гаммообразном движении. Этот прием вызывает ассоциацию со штрихом «*arritato*».

Прозрачность звучания достигается также с помощью оригинального приема, имитирующего тембр саза, когда струна подвигается пальцем левой руки чуть в сторону, при этом мизраб легко касается струны. Это значительно усиливает вибрацию и вызывает эффект переливчатости звука. Красочности его способствуют различные типы глissандо (перед подставкой, за подставкой).

Мансуров часто использует прием игры, создающий ощущение двухголосия. Например, когда каждая из пар-

<sup>1</sup> См. брошюру автора «Курбан Примов». М., «Советский композитор», 1963, с. 22—23.

ных струн нажимается. Двумя разными пальцами, возникают секундовые созвучия. Тарист применяет выдержанные остинатные звуки. В зависимости от строя лада он варьирует традиционную настройку струн. Такой бурдон подчеркивает гармоническую опору мелодии.

Основу репертуара Б. Мансурова, как и всякого народного музыканта-тариста, составляют мугамы. Высокого уровня развития достигли они в эпоху средневековья, когда процветали и другие виды искусства — поэзия, живопись. Мугам, объединивший в себе музыку и поэзию, был предназначен, прежде всего, для раскрытия внутреннего мира человека. Не случайно в качестве поэтических текстов в мугаме использовались газели поэтов-классиков Востока — Низами, Хагани, Мехсети-ханум и других, наполненные психологическим и нередко философским содержанием, поэтому и музыке мугамов свойствен углубленный лирический характер; для нее типичны образы раздумья, размышления, созерцания.

Мугам представляет собой крупную многочастную форму, основанную на четких ладово-интонационных закономерностях. Это позволяет утверждать, что мугам формировался в музыке устной традиции народов Ближнего и Среднего Востока параллельно с ладовой системой и сосредоточил в себе основные ее особенности. Можно предположить, что мугам возник в результате стремления музыкантов-профессионалов обобщить интонационно-выразительные возможности каждого лада. Ведь другие жанры музыкального фольклора — песни, танцевальные мелодии сравнительно небольшого масштаба, как правило, не охватывают всего ладового диапазона. Отсюда, видимо, и возник двойной смысл термина мугам<sup>1</sup>, обозначающего восточный лад (систему определенных попевок, основанных на последовательном опе-

Мугам — от арабского макам (стоянка, остановка).

вании интонационных опор, тяготеющих к тонике – майе<sup>1</sup>, и жанр восточной музыки устной традиции. Вышесказанное позволяет дать определение мугама как мелодического выражения интонационно-функциональных свойств лада.

Ладово-интонационная система обусловила в мугаме строгую последовательность разделов. Главный раздел во всех мугамах – тонический, связанный с длительным развертыванием мелодии вокруг тоники. Отсюда этот раздел называется майе такого-то мугама (например, «Майе-Раст», «Майе-Шур»). Так как в каждом мугаме довольно много разделов, то для конструктивной цельности используется прием периодического кратковременного возвращения к тоническому разделу (с помощью каденции – аяг). Стиль развертывания в мугам-ной мелодии импровизационный. Импровизационность здесь надо понимать в двух смыслах: с одной стороны, как метроритмически свободное, поэмно-рапсодийное прорастание мелодии; с другой стороны, как вариантное изменение попевок-моделей, обязательных для каждого раздела мугама.

К. Караев так определяет импровизационный стиль мугамов: «Собственно говоря, понятие импровизация в данном случае является не совсем точным. Исполнитель мугамов придерживается лада, разделы которого строго разграничены и имеют особые кадансовые обороты для каждого из этих разделов. Теоретически обоснованные правила исполнения мугамов предписывают не только строгую последовательность частей мугамов (разделов лада), но и разрешают в мелодии лишь определенные интервалы и обороты»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Майе – от фарсидского муйе (основа).

<sup>2</sup> К. Караев. – У. Гаджибеков – основоположник азербайджанского оперного искусства. Известия Академии наук Азербайджанской ССР, № 12. Баку, 1948, с. 42.

Мугамная мелодия имеет в делем речитативно-декламационный характер (что, видимо, обусловлено прежде всего ее связью с поэтическим текстом). Контрастом к мелодии такого рода служат законченные фрагменты, отмеченные песенно-танцевальным характером, имеющие строго акцентированную метрику. Это тэснифы (вокальные эпизоды, своего рода песни в мугаме) и рэнги (инструментальные эпизоды). И тэснифы и рэнги основываются на ладово-интонационной структуре мугамно-импровизационной мелодии, утверждают «найденные» в ней точки опоры, служат также связками-интермедиями к последующим разделам мугама. В целом же мугам напоминает большую вокально-инструментальную поэму или рапсодию (называемую дестгях), отмеченную чертами сюитного построения.

Существуют мугамы только вокальные (используются в религиозных обрядах) и только инструментальные, исполняемые сольно (в основном на таре и кеманче), получившие в Азербайджане широкое распространение.

Б. Мансуров – блестящий мугаматист-импровизатор. Это следует подчеркнуть особо. В наши дни, когда для тара используется традиционная нотопись, намечается тенденция все более стабильного исполнения мугамов, т. е. исполнения мугама по выученному образцу Мансуров – исполнитель-творец. Стабильность исполнения совершенно чужда ему. Основываясь на традиционном интонационном содержании мугама (иначе говоря, на системе попевок-моделей), он всякий раз вносит в испол-

<sup>1</sup> Здесь следует отметить, что нотопись вовсе не помеха для мугамного исполнительства. Нотопись значительно расширила репертуар таристов, позволила исполнять им произведения композиторов прошлого и современности. Так, на таре исполняются переложения фортепианных концертов Мендельсона, Моцарта, произведения Грига, Бизе и т. д. Речь идет о необходимости сохранения подлинно творческого начала в мугамном исполнительстве.

няемое произведение нечто новое, создает бесчисленные варианты мелодий. Обладая прекрасной памятью, Мансуров сохранил в своем репертуаре большое количество старинных фольклорных образцов, которые сравнительно редко исполняются в наше время. Когда-то исполнение одного мугама длилось несколько часов. Фантазия талантливого импровизатора каждый раздел мугама растягивала до огромных размеров. Постепенно мугамы становились все более лаконичными, многие разделы опускались. Некоторые из них, ныне почти не употребляемые, по-прежнему исполняются Мансуровым. Например, в мугам «Раст» Мансуров включает следующие разделы, которые совсем или почти совсем не знакомы мугамати-стам новых поколений: это «Ходжесте», «Муджру», «Дехри». В интерпретации Мансуровым мугама «Шур» есть забытый раздел «Гёхери», мугама «Шюштэр» – раздел «Бидад», мугама «Рахаб» – «Бэзмигах», мугама «Дугях» – исчезнувшие из практики таристов разделы «Рухи-Эрвах», «Шах-Хагай» и т. д. Особенно славится Мансуров исполнением мугамов «Баяты-Шираз», «Чаргах», «Рахаб», «Шюштэр». Любит Б. Мансуров играть пастушеский мугам «Чобан-баяты», исполнение которого на таре ввел К. Примов<sup>1</sup>.

Игра Мансурова выразительна, эмоциональна, содержательна. Опираясь на сложившиеся веками традиции, он создал самобытный исполнительский стиль, многими своими качествами напоминающий искусство рапсода. Мансуров играет монументально, эпично. Он склонен к драматизации образов, но в целом игра его отмечена оптимизмом. Ему не чужды лирические эмоции, инструмент его зачастую поет задушевно и мягко. Исполняя классические образцы народного творчества, он вкладывает в

<sup>1</sup> См. брошюру автора «Курбан Примов». М., «Советский композитор». 1963, с. 26.

них много личного, словно заново переосмысливает знакомые образы, преподнося их «от себя», поэтому игра Мансурова всегда отмечена большой глубиной, искренностью, для нее характерна ритмическая свобода. Он широко пользуется четвертьтонами — и в кантиленных, и в пассажных эпизодах, что особенно обогащает ладово-интонационное содержание мугама.

Мансуров тщательно отделяет разделы мугама друг от друга развернутыми каденциями, длительной фермой, контрастными нюансами. Каждый раздел имеет свою динамику развития, одновременно выявляется четкая направленность движения к общей кульминации. В исполнении таких замечательных мастеров, как К. Примов, Б. Мансуров и др., вырисовывается совершенство интонационно-драматургического строения мугама.

В качестве примера приведем отрывок из раздела «Ушшаг» мугама «Махур-Хинди».

„Махур - Хинди

1 Andante

3

14 5

<sup>1</sup> Все нотные записи сделаны Н. Мамедовым.



Мугам этот в ладово-интонационном отношении близок мугаму «Раст» и основан на ладе того же названия. «Махур-Хинди» отмечен в целом решительным, мужественным характером. Интонационный стержень данного фрагмента составляет простейший каденционный оборот – опевание тоники *до* двумя вводными тонами. На этой интонационной основе вырастает широко разливающаяся мелодия, энергичная, бодрая, напоминающая токкатно-виртуозный пассаж. Ее условно можно разбить на относительно самостоятельные «ячейки», в каждой из которых утверждаются те или иные ступени лада, постепенно подводящие к тоническому устою.

Обратим внимание на то, что все ячейки, за исключением лишь последней (8), отталкиваются от вводного тона – *си* – самой неустойчивой ступени лада; тем самым обуславливается интонационная напряженность всего отрывка, а инерция движения устремляет все ячейки к тонике.

Примечательно, что внутри этого небольшого фрагмента возникли группировки ячеек. Так, относительно целостные и устойчивые построения составляют ячейки 1 и 2, где происходит становление каденционного оборота (опевание тоники *до* двумя вводными тонами); 3, 4, 5 и 6, в которых значительно расширяется сфера опорных «точек» (поступенно направленных от кварты тоники *фа* к тонике *до*); 7, 8 – заключительный, суммирующий

этап мелодии, большой по диапазону, также вводящий новую «точку» опоры – нижнюю кварту тоники (*соль*). Если же рассмотреть этот отрывок с точки зрения ладово-функциональных особенностей мажора (который, безусловно, здесь явно проступает), то следует говорить о его ярко выраженной автентической направленности. Более того, здесь даже возникают очертания доминантсептаккорда.

Таким образом, в этом небольшом фрагменте мелодии господствует логика прочных интонационных связей, близкая функциональной зависимости в мажоре-миноре, рождающая в одноголосной мелодии явственное ощущение гармонии.

Для мугаматиста всегда одним из важнейших композиционных моментов является переход-связка от одного раздела мугама к другому. Переходы-связки – это цементирующий материал, способствующий объединению контрастных в ладово-интонационном отношении разделов. С их помощью достигается цельность, плавность в ладовых сопоставлениях. Именно в связках проявляется ощущение исполнителем драматургии мугама.

Один из самых «объемных» мугамов – «Шур». Здесь особенно много разделов, постепенно удаляющихся от тонического «Майе-Шур», и требуется незаурядная фантазия мугаматиста в создании многочисленных переходов-связок.

Б. Мансуров уделяет исключительное внимание исполнению переходов-связок, стремясь к экономии и точности применяемых им интонационных средств и тем самым способствуя стройности и компактности развития мелодии в мугаме в целом. Например, переход-связка от раздела «Шахназ» к «Майе-Шур» (в мугаме «Шур») представляет собой всего две небольшие ячейки, отмеченные тонким ощущением интонационного содержания двух разделов названного мугама.



2

„Шахназ“<sup>46</sup>

связка

„Шур“<sup>47</sup>, „Майе“<sup>48</sup>

Общая тоника мугама «Шур» – *соль* малой октавы. Временным устоем в «Шахназ» выступает *си-бемоль* первой октавы. В «Шахназ» явно слышится мажорность, «Шур» же в целом имеет минорный колорит. Переход-связка между указанными разделами является «посредствующей» мелодической попевкой. В основе ее лежит вариантно измененная стержневая попевка «Шахназ». В нее вносится, казалось бы, неприметная деталь – *ля-бемоль*, чередующийся с *ля-бикар*. Однако скромная альтерация обеспечила движение к октаве основного тонического устоя – *соль*. Этот мелодический ход (имеющий фригийскую окраску) очень типичен для каденции в мелодиях, написанных в ладе шур. В связи с этим напрашивается вывод: фригийская интонация в ладе шур возникла, видимо, из более острого тяготения к тонике, иными словами, из стремления создать в каденции замкнутую минорную сферу.

Характерно, что после перехода-связки мелодия сразу же звучит октавой ниже, в регистре, типичном для «Майе-Шур». Регистровый контраст значительно освежа-

ет всю мугамную мелодию. А интонационно подготовленный «Майе-Шур» звучит устойчиво, завершающе.

Мастерство тариста ярко проявляется в рэнгах, которые фактически представляют собой законченные инструментальные пьесы. Характер, масштаб, интонационное содержание рэнгов целиком зависят от мугама в целом и его отдельных разделов. Рэнги могут быть эффектно-виртуозными или, напротив, лирическими. Нередко они отмечены танцевальными ритмами, исполняются на основе типичного для азербайджанской музыки (в особенности танцевальной) тактового размера  $\frac{6}{8}$ . Иногда рэнги песенно-напевны. Чаще всего мелодиям рэнгов свойственны большой звуковой диапазон, контрастные смены регистров и динамики звука, повторы относительно законченных построений, пассажность, обилие секвенционных фрагментов.

Талантливые, творчески одаренные таристы нередко создают собственные рэнги. Вообще же творчество народных музыкантов Востока всегда опирается на определенные, откристаллизовавшиеся на протяжении длительного времени мелодические образцы, точнее на общую ладово-интонационную структуру народных мелодий тех или иных жанров. И по существу народные музыканты-творцы создают не новые мелодии, а варианты старых, узаконенных, классических. Справедливо утверждает Т. С. Вызго, что этот творческий метод вырос на основе общеэстетических принципов искусства восточных стран в прошедшие века. Т. С. Вызго приводит интересное высказывание Е. Бертельса в отношении литературы: «Если для писателя XIX века основная задача — быть или, по крайней мере, хотя бы казаться оригинальным, то в обществе феодальном эта погоня за оригинальностью просто невозможна. Основной закон этого общества — как поступали деды, так должны вести себя и внуки. Отсюда — освященный традицией сюжет авто-

ритетней, а тем самым и действенной»<sup>1</sup>. В музыке устной традиции этот метод оказался наиболее устойчивым, так как способствовал широкому распространению мелодий, их запоминанию и сохранению. Он фактически компенсировал отсутствие музыкальной записи.

В собственно мугамной мелодии народные музыканты особенно строго придерживаются такого метода, что оберегает их творчество от расплывчатости, могущей легко возникнуть в импровизационном стиле. Гораздо большая свобода творческой фантазии возможна в жанрах, имеющих четкую метроритмическую основу. Именно поэтому мугаматисты нередко обращаются к созданию новых образов рэнгов и тэснифов.

Есть свои рэнга и у Б. Мансурова. Они отличаются мелодической свежестью, рельефностью. Весьма своеобразны, например, рэнги, созданные Б. Мансуровым для мугама «Шюштэр». Как известно, в основе этого лада лежат два тетра хорда, строение которых полутон – тон – полутон.



В отличие от других ладов, здесь, по существу, две тоники – III и VI ступени (III ступень У. Гаджибековым названа заключительным тоном, т. к. ею завершаются мелодии в этом ладе)<sup>2</sup>. Отсюда и другая особенность этого лада – наличие в нем элементов мажорного (первый тетра хорд) и минорного наклонений (второй тетра

<sup>1</sup> Т. С. В ы з г о. К вопросу об изучении макамов. В кн.: История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана. М., «Музыка», 1972, с. 395.

<sup>2</sup> У. Гаджибеков. Основы азербайджанской народной музыки. Баку, 1945, с. 72 (на азерб. яз.).

хорд). Именно это обстоятельство обусловило интонационное своеобразие приводимого ниже рэнга. В соответ-

Рэнг из мугама „Шюштэр“<sup>4</sup>

3 Moderato

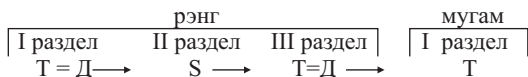
The musical score consists of ten staves of music. The first staff begins with a treble clef, a 3/4 time signature, and a dynamic marking of *mf*. The tempo is marked 'Moderato'. The score features a variety of time signatures, including 3/4, 6/8, 2/4, and 9/8. The music is characterized by intricate rhythmic patterns and melodic lines, with several trills (tr) and grace notes (v) used throughout. The key signature is one flat (B-flat). The score concludes with a double bar line.

ствий со структурой лада здесь Две интонационные опоры — *соль* и *до*. Но внося в мелодию альтерацию — вневладовый звук *ля-бекар* вместо *ля-бемоля*, Мансуров весьма заметно трансформирует общее ладовое наклонение, расставляя новые акценты в функциональном соотношении ступеней. В обычном, традиционном ладе шуш-тэр заключительный тон взаимосвязан со своей нижней медиантой (*ми*) и тоникой (*до*), вследствие чего каденция звучит мажорно (*С-йиг* в данном случае). В рэнге Б. Мансурова заключительный тон сопряжен с верхней медиантой (*си*), в результате чего вместо *до* мажора возникает *соль* мажор, появление которого вносит свежесть в традиционные мелодии рангов мугама «Шуш- тэр». Появляющаяся новая мажорная тональность контрастирует с ладово-интонационным содержанием последующего собственно мугамного раздела, в котором *соль* также находится в функциональном соотношении с *ми* и тем самым создается ощущение *до* мажора. Таким образом, анализируемый рэнг в целом играет роль доминанты по отношению к последующей мугамной мелодии.

Укажем и на другую особенность ладово-интонационной структуры рэнга, также вызывающую ассоциации с функциональными соотношениями в мажоро-минорной системе. Первый раздел звучит как доминантовый по отношению ко второму, второй же по отношению к третьему разделу – как субдоминантовый. Такая взаимосвязь логична для данного лада, в целом плагального, что подтверждается стержневыми опорными звуками его каденции.



Одновременно здесь возникает переменность ладовых функций.



Обращает на себя внимание трехчастное строение рэнга, наличие в нем ярко выраженного срединного эпизода, репризы в заключительном разделе. Все эти особенности в целом не типичны для народных мелодий. Это позволяет говорить о том, что в творческую практику народных музыкантов наших дней стали входить формообразующие средства, откристаллизовавшиеся в композиторском творчестве. Данное положение подтверждает и другой рэнг Б. Мансурова из мугама «Шюштэр».

Рэнг из мугама „Шюштэр“

4 Allegretto



Ладовый диапазон здесь расширяется. Возникает новый дополнительный устой *ре*, обыгрывание которого создает интонационную сферу *ре-шур* (родственную *ре* минору), сопоставляемую с *до-шюштэр* (*до* минор). Мелодия завершается на традиционном для данного лада заключительном тоне *соль*. Ладовые сопоставления вносят свежие интонационные штрихи в рэнг. Отметим также, что в этом рэнге слышатся обороты, близкие мелодии широко распространенного рэнга из мугама «Баяты- Шир аз».



Таким образом, Б. Мансуров расширяет каноны традиционной импровизации, стремясь к обогащению издавна утвердившегося ладово-интонационного строя мелодии рэнгов.

В рэнги Мансурова иногда проникают черты мугамной мелодии. Но при этом сохраняется четкость мелодической структуры рэнга. Мугамно-импровизационный склад проявляется в ритмической свободе, вариантности, сочетаемой с акцентной ритмикой. Таков приводимый ниже рэнг из мугама «Баяты-Шираз».



The image displays ten staves of musical notation in G major (one sharp). The notation includes various rhythmic patterns, such as eighth and sixteenth notes, and rests. Trills are indicated by the 'tr' symbol above certain notes. The music is written in a single melodic line on a treble clef. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a common time signature. The notation is arranged in a vertical sequence of ten staves, each containing a line of music. The music features a variety of rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. Trills are marked with 'tr' above specific notes. The overall style is that of a classical or romantic-era musical score.







Примечательная особенность этой мелодии заключается в том, что все ее интонационное развитие, по существу, сводится к «доказательству» каденционного оборота, свойственного ладу шур:



Обращает на себя внимание мелодическая выдумка Мансурова, а именно разнообразный подход к этой каденционной попевке. В соответствии с таким замыслом вся мелодия рэнга распадается на пять построений. Характерно, что каждое последующее из них заметно отличается от заглавного первого и становится все более значительным по масштабу. Заключительное же построение – самое большое. Завершается рэнг начальными тактами, придающими мелодии элемент репризности.

Песенность заметно ощущается и в рэнге из мугама «Махур-Хинди». Начальный раздел здесь воспринимается как инструментальное вступление, за которым следует мелодия явно песенного характера.

Рэнг из мугама „Махур - Хинди“

7 Allegretto

В рэнгах, как и в собственно мугамных мелодиях, Мансуров применяет сложные технические приемы. Эффектны у тариста «двойные» ноты. Исполняет он их, как уже отмечалось ранее, на парных струнах, с помощью которых обычно извлекается один звук. У Мансурова же каждая из парных струн становится самостоятельной: одна из них играет роль бурдона, другая – мелодическая струна. В результате такого сочетания возникает двухголосное звучание, в котором подчеркивается центральная ладовая опора. Разделение парных струн – сложный технический прием, требующий большой виртуозной свободы, ибо парные струны расположены на очень близком расстоянии друг от друга. Этот прием значительно обогащает тембровые краски тара, способствует легкости, изяществу звучания. Ниже при-

водим рэнги Мансурова из мугама «Шур», в которых использован описанный прием. Здесь возникает «скрытое» двухголосие с помощью струн «зэнг», выдерживающих тонику *соль*.

**Allegretto** Рэнг из мугама „Шур“

This musical score is for the piece 'Allegretto' from the Mugham 'Shur'. It consists of four staves of music. The first staff is the melody, starting with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 9/8 time signature. It features several trills marked 'tr' and a dynamic marking of 'mf'. The second and third staves provide a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The fourth staff contains a rhythmic pattern with 'x' marks above the notes, likely representing a specific string technique or a percussive accompaniment.

**Moderato** Рэнг из мугама „Шур“

This musical score is for the piece 'Moderato' from the Mugham 'Shur'. It consists of four staves of music. The first staff is the melody, starting with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 9/8 time signature. It features a trill marked 'tr' and a dynamic marking of 'mf'. The second and third staves provide a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The fourth staff contains a rhythmic pattern with 'x' marks above the notes, likely representing a specific string technique or a percussive accompaniment.



Как отмечалось, Мансуров прочно связал свою творческую деятельность прежде всего с музыкальными театрами. Он – один из тех, кто способствовал активной сценической жизни мугамных опер, которые и ныне входят в репертуар бакинского театра. Мугамная опера – это своеобразный жанр национального музыкального театра, возникший из самых недр музыкальной культуры устной традиции. Создатель этого жанра Узеир Гаджибеков (его первая опера «Лейли и Меджнун» появилась в 1908 году) положил крупную мугамную форму в основу композиции оперного произведения, отбросив почти все традиционные музыкально-сценические формы – арию, ариозо, речитатив, дуэт и т. д. Композитор опирался на большие выразительные возможности этого жанра, на его тесную связь с классической поэзией. Гаджибеков использовал мугам в его чистом, подлинном виде, даже не вписав его образцы в клавиш, а лишь указав название мугама (или раздела его), к мелодии которого должен быть приспособлен соответствующий поэтический текст либретто. Все мугамные оперы Узеира Гаджибекова и других первых азербайджанских композиторов написаны на сюжеты поэтов-классиков – Физули («Лейли и Меджнун»), Фирдоуси («Рустам и Зохраб») или народных сказаний и легенд («Асли и Керем», «Ашуг Гариб», «Шах Исмаил»). Эти поэтические первоисточники правомерно использовались Гаджибековым в мугамной оперной форме как в жанре, нацеленном на раскрытие в основном лирико-психологического содержания. Гаджибеков просто и мудро применил вековые ценности устного музыкального творчества, открыв пути к их

разработке, взаимодействию с классическими достижениями музыкального искусства европейских стран.

«Таким образом, национальная оперная форма выдвигалась, зарождалась, приобретала очертания снизу, – пишет В. Виноградов. – Народное искусство определило не только сюжет ее, но и формы сценического разрешения, дало в руки композитору музыкальную канву в виде мугамата»<sup>1</sup>.

Конечно, не только мугамы составляют музыкальный материал оперы. Большое место занимают в ней хоры, инструментальные фрагменты (вступления к актам, картинам, сценам, танцы) – вокальные, сольные или диалогические, эпизоды песенного характера. Авторское и народное здесь тесно переплетается. В мугамных операх впервые стали сочетаться инструменты симфонического оркестра с народными.

Мугамная опера – переходный жанр от фольклора к профессиональному композиторскому творчеству, получившему огромный размах в советские годы. Однако, лучшие из мугамных опер продолжают волновать современного слушателя, подтверждая тем самым жизнеспособность народных вокально-инструментальных поэмоимпровизаций. Вся мугамная сцена в опере почти целиком создается исполнителями – народными музыкантами. Партия певца-ханенде в основном сопровождается игрой на таре.

Естественно, что тарист приобретает особое значение в мугамном спектакле. Он – аккомпаниатор, солист и даже своего рода дирижер. Тарист определяет темп, динамику развития мугамной сцены, создает ее эмоциональный настрой. Он должен во всех деталях

<sup>1</sup> В. Виноградов. Узеир Гаджибеков и азербайджанская музыка. М., Музгиз, 1938, с. 44.

знать оперу, умело подчинять традиционные мугамы общему музыкально-сценическому замыслу, естественно включаться в ансамбль. И, наконец, он обязан чувствовать индивидуальные способности каждого певца-актера, улавливать его импровизаторский замысел, сохраняя при этом свободу своей творческой фантазии.

Глубокое понимание специфики мугамной оперы, прекрасное знание классических традиций мугамного искусства, творческая фантазия и яркое исполнительское искусство – все эти качества позволили Бахраму Мансурову стать душой мугамного спектакля.

Мансуров – неперемный участник всех мугамных опер, шедших в советские годы на бакинской сцене – «Лейли и Меджнун», «Асли и Керем» У. Гаджибекова, «Шах Исмаил» М. Магомаева, «Ашиг Гариб» З. Гаджибекова. Он прекрасно знает музыкальную драматургию, весь музыкальный материал названных произведений, старательно соблюдает традиции и вместе с тем выступает импровизатором, вносящим новые индивидуальные исполнительские приемы. Так, в опере «Асли и Керем» У. Гаджибекова много раз звучит в качестве большого самостоятельного номера зерби-мугам «Кереми»<sup>1</sup>. Это своего рода лейтхарактеристика героя. Она представляет собой проникновенную песнь-мечту о любимой, занимающую центральное место в раскрытии образа главного героя – шахского сына Керема, влюбленного в девушку-армянку Асли и ставшего пламенным ашугом-странником<sup>2</sup>. Ком-

<sup>1</sup> Зерби-мугам – разновидность мугама, характерная черта которого – сочетание ритмически четкого инструментального сопровождения и импровизационной партии певца.

<sup>2</sup> Опера «Асли и Керем» У. Гаджибекова написана на сюжет одноименного ашугского сказания (дастана). Подробно о ней см. в статье автора брошюры «Опера «Асли и Керем» У. Гаджибекова» (Ученые записки Азербайджанской Государственной консерватории, серия XIII, № 9, Баку, 1972).

позитор переложил для оркестра инструментальный отыгрыш-рефрен «Кереми» (точнее, создал авторский вариант народной мелодии).

Вступление певца предваряется несколькими тактами аккордов, вписанных в клавиру. Партия тара здесь не предусматривалась. Однако Мансуров в этот аккордовый аккомпанемент включил свою мелодию, близкую образно-интонационному строю возникающей вслед за этим вокальной импровизации. Маленькие интермедии тара звучат и дальше, перед каждым новым разделом вокальной партии, содействуя обогащению, раскрытию драматургического замысла.

Рефрен „Кереми“  
из оперы „Асли и Керем“

10 *Moderato*

The musical score is written on three staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The tempo is marked 'Moderato' and the dynamics 'mf'. The melody starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The second staff continues the melody with quarter notes D5, E5, F#5, and G5. The third staff features a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, followed by a trill on G5. The piece concludes with a final G4 note.

Мансуров часто использует прием «лал бармаг» («немые пальцы»), придающий звучанию тара большое изящество, тонкость; кроме того, этот прием вызывает ассоциации с серебристым тембром саза – неизменным спутником ашуга. В пятой картине оперы с помощью того же зерби-мугама «Кереми» выражается глубокая тоска героя по любимой. Мелодические «вставки» тариста по ходу спектакля становятся более экспрессивными. Особую трепетность придают им обильные форшлаги (характерные для пения ашугов).



Для мугамных опер типичны несложные аккордовые вступления перед мугамными импровизациями певца. Чутко прислушиваясь к гармонической основе их, Б. Мансуров почти всякий раз вводит тар в оркестр, он как бы настраивает певца, вводит его в атмосферу того или иного мугама. Иногда Мансуров продолжает свою импровизацию даже во время пения солиста.

В этом случае возникает ансамбль, звучащий в духе зерби-мугама, отмеченный чертами многоголосного- изложения: слышатся ритмически четкое, аккордовое сопровождение оркестра, импровизация певца и вторящая ей импровизация тариста. Так обогатились новыми мелодическими «подголосками», например, партии женщины-воина Эрэбзенги (из оперы «Шах Исмаил» М. Магомаева <sup>1</sup>) и ашуга Гариба (из оперы того же названия У. Гаджибекова).

Мугамные оперы построены по принципу чередования законченных фрагментов. Б. Мансуров стремится преодолеть эту расчлененность. Он вставляет между отдельными мугамными сценами соло тара. Эти инструментальные вставки объединяют мугамную сюиту и вместе с тем выполняют функции перехода от одного настроения к другому. Особенно выразительны в этом- отношении интермедии тариста в опере «Лейли и Меджнун» У. Гаджибекова.

Считая тариста в мугамной опере творцом, а не просто исполнителем раз навсегда данной партии, Мансуров в то же время бережно относится к композиторскому замыслу. В этом смысле Мансуров в какой-то мере- как бы является музыкальным руководителем мугамного спектакля. Прежде всего он направляет творческую»

<sup>1</sup> Мугамная опера М. Магомаева основана на историко-романтическом сюжете о юношеских годах шаха Исмаила, прославившегося своим поэтическим дарованием.

работу молодых исполнителей. Композиторов – создателей мугамных опер – уже давно нет в живых. Ушли со сцены и многие ветераны-актеры. Мансуров непосредственно общался со всеми авторами мугамных опер, выступал в ансамбле с лучшими азербайджанскими певцами-мугаматистами – Г. Сарабским, М. Багировым, А. Рзаевой, Г. Гаджибабабековым.

Это дало ему возможность выступить в роли преемника творческих и исполнительских традиций первых оперных произведений в Азербайджане и в свою очередь передать эти традиции представителям новых поколений артистов. Успех оперного спектакля слушатель обычно связывает прежде всего с мастерством певца. Известное исключение в эти правила вносит участие Бахрама Мансурова в мугамной опере. Тар Мансурова, словно незримый актер, участвует в сценическом действии, усиливая эмоциональное воздействие музыки.

Игра Б. Мансурова неоднократно записывалась на грампластинки и магнитофонные ленты. Международный институт сравнительного музыкознания при ЮНЕСКО выпустил две пластинки, посвященные азербайджанской музыке. Из них первая (1971, серия «Музыкальная антология») включает мугам «Баяты-Шираз», исполняемый Мансуровым. Искусству тариста посвящена вторая пластинка (1976, серия «Музыкальный атлас»). Она содержит семь азербайджанских мугамов. Композитор Н. Мамедов записал и нотировал некоторые мугамы в исполнении тариста, в том числе «Чаргах» (М., «Советский композитор», 1970).

Бахрам Мансуров пользуется заслуженным уважением в республике. Его искусство высоко ценят и музыканты-профессионалы и широкие слушательские круги.

*Эльмира Гамидовна Абасова*

ТАРИСТ  
БАХРАМ МАНСУРОВ

Редактор Н. Сладкова  
Худож. редактор Г. Христиани  
Техн. редактор Р. Орлова  
Корректор Л. Юровская

Сдано в набор 22/IV—76 г. Подп. к печ. 28/XII—76 г.

А-02602 Форм. бум. 70×108<sup>1</sup>/<sub>32</sub> Печ. л. 1,56

(Условные 2,14) Уч.-изд. л. 2,03 (включ. вкл.)

Тираж 2900 экз. Изд. № 3941 Зак. 1947 Цена 14 к.

Бумага № 1

Всесоюзное издательство «Советский композитор»,  
103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., д. 14—12.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома  
при Государственном комитете Совета Министров СССР  
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.  
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

