

**Риад МАМЕДОВ**

Аспирант Московской Государственной  
Консерватории им. П.И. Чайковского  
Email: [riad.mammadov@gmail.com](mailto:riad.mammadov@gmail.com)

## **ГИБРИДНЫЙ ЖАНР АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ МУЗЫКИ – «СИМФОНИЧЕСКИЙ МУГАМ»**

***Резюме:** Статья Р.Мамедова посвящена изучению жанра симфонический мугам. В ней анализируются симфонические мугамы композитора Ф.Амирова – «Шур» «Кюрд-Овшары» для симфонического оркестра» (1971) и «Гюлистан Баяты-Шираз» для большого симфонического оркестра (1974), а также симфонический мугам Ниязи «Раст» (1972) для большого симфонического оркестра. Автор изучает процесс жанровой гибридизации в симфонических мугамах, раскрывает черты общности, свойственные таким крупным музыкальным жанрам, как мугам и симфония: монументальность, логическая последовательность разделов и драматургическая обоснованность всей симфонической концепции.*

***Ключевые слова:** Современная азербайджанская музыка. Гибридный жанр «симфонический мугам»*

Симфонический мугам был впервые представлен в творчестве известного азербайджанского композитора Фикрета Амирова, создавшего в 1948 году два симфонических мугама: «Шур» и «Кюрд-Овшары», а затем в 1971 году – симфонический мугам «Гюлистан Баяты-Шираз». В 1949 году выдающимся дирижёром и композитором Ниязи был создан симфонический мугам «Раст». В дальнейшем развитие данного жанра было выражено в творчестве таких азербайджанских композиторов, как С.Алескеров - симфонический мугам «Баяты-Шираз»(1952), Т.Бакиханова – симфонические мугамы «Хумаюн» (1992), «Рахаб» (1994), «Шахназ» (1996), «Дугях» (1998), В.Адигезалова «Сегях».

Обобщая изданную научную литературу, посвящённую изучению этих произведений, важно отметить следующие исследования: «Симфонические мугамы Ф.Амирова» Д.Мамедбекова (1961), «Художник удивительного таланта» С.Керимова (1972), «Сулейман Алескеров» С.Касимовой (1974), «Мир музыки Фикрета» В.Виноградова (1983), «Ниязи» А.Тагизаде (2002), «Фикрет Амиров» В.Шарифовой-Алихановой (2005).

В этих трудах достаточно подробно даётся научно-теоретический анализ интересующих нас симфонических мугамов, а именно раскрывается форма, тональный план, мелодические и ритмические особенности, роль мелизматике и полифонического развития и т.д. При этом в них не исследуются потенциальные возможности жанровой интеграции, процесса её осуществления и в целом не затрагиваются вопросы жанрообразования. Поэтому, взяв за основу

данные первоисточники, проследим процесс развития такого жанрового микста, как симфонический мугам. Для этого чётко определим стоящие перед нами задачи, ответив на которые мы по существу сможем сделать важные основополагающие выводы по данному вопросу и обобщить изучение гибридного жанра - симфонический мугам. Необходимо выявить:

1. Какой фактор являлся главным источником развития данного жанра?
2. Какие общие черты свойственны двум таким крупным, вполне самостоятельным, исторически и географически далёким музыкальным жанрам, как мугам и симфония?
3. Как осуществлялся процесс жанровой гибридизации в симфонических мугамах?
4. Как в дальнейшем развивался жанр симфонического мугама и насколько активна его роль в современном музыкальном искусстве Азербайджана?

Для решения *первой* поставленной задачи проследим творческий путь азербайджанского композитора Фикрета Амирова, впервые создавшего гибридный жанр «симфонический мугам» и представившего всему музыкальному миру новый жанр, уникальный не только по своей природе, так как не имел подобных себе аналогов, но и уникальный по уровню высочайшего художественно-эстетического совершенства. Симфонические мугамы «Шур», «Кюрди-Овщры» (1948) и «Гюлистан Баяты-Шираз» (1971) Ф.Амирова сразу получили высокую оценку публики и приобрели широкую популярность во всём мире. Они с большим успехом исполнялись такими известными дирижёрами как Л.Стоковский, Л.Мюнш, Г.Абендрот, Г.Рождественский, на сценах России, США, Франции, Германии, Болгарии, Бельгии, Чехословакии, Румынии, Албании, Ирана и других стран. Исследователь творчества Ф.Амирова Д.Х.Данилов писал: «Симфонические мугамы явились совершенно новым жанром. Они воплотили сокровищницу народного азербайджанского мугама в широко развитой симфонической форме с богатейшим колористическим и полифоническим развитием». [2, с.7].

Можно уверенно сказать, что все дальнейшие образцы этого жанра, созданные другими композиторами Азербайджана, несмотря на все свои достоинства, не смогли превзойти их по значимости художественно-эстетического воплощения и гармоничного жанрового слияния.

Создание Ф.Амировым симфонических мугамов вполне закономерно, так как обусловлено характером сложившегося у него творческого мировоззрения и фундаментальным знанием основ народной музыки.

Приступая к созданию симфонических мугамов, Ф.Амиров сформировался как зрелый, опытный композитор, профессионально владеющий техникой письма и, вместе с тем, музыкант с глубоко утвердившимися творческими критериями, в которых доминирующую роль играли народно-национальные музыкальные традиции. Вполне возможно, что процесс профессионального творческого формирования Ф.Амирова, постепенно познающего высочайшие достижения и теоретические основы музыкальной классики, не только не вытес-

нил из его музыкального сознания шедевры народно-национальной музыкальной культуры, а наоборот, создал возможность их анализа, сравнения и поиска путей для взаимодействия.

По существу, Ф.Амиров, как композитор пошёл своим путём, в котором наметилось направление внимательного изучения и бережного использования бесценных и глубинных основ народно-национальной музыкальной культуры. Он, безусловно, является ярким последователем его творческого метода Узеиrom Гаджибейли и подхода к использованию богатейших традиций народно-национальной музыкальной культуры. Тем не менее, композиторы Ниязи и С.Алескеров, обратившиеся вслед за Амировым к созданию симфонических мугамов, также были глубокими знатоками азербайджанской народной музыки, а созданные ими сочинения представляли образцы, аналогичные симфоническому мугаму Ф.Амирова «Шур», в которых активно доминировали закономерности именно мугамного развития.

Отметим, что В.Шарифова-Алиханова важным стимулом творческого обращения к симфонизации мугамов считает монументальность самого жанра мугама: «Интерес Амирова – а в дальнейшем и других азербайджанских композиторов – к мугаму объясняется тем, что мугам представляет собой самый богатый по содержанию, совершенно зрелый по художественной мысли и законченный по по-своему строению пласт профессионального музыкального искусства народа» [7, с. 51].

А исследователь Д.Х.Данилов, считает, что симфонизм является характерной чертой творческого почерка Ф.Амирова, так что в его малых и крупных произведениях всегда по-разному обнаруживаются признаки симфонизма: стремление сопоставлять тематическую, динамическую, ритмическую контрастность, создавать драматическую насыщенность и яркую кульминационность музыкального развития.

Действительно, симфонические опусы композитора, которых более 20 (помимо балетов, оперы, оперетт и музыки к драматическим спектаклям), являются яркой демонстрацией его глубоко индивидуального симфонизма. Исследователь В.Виноградов отмечает: «Ф.Амиров – композитор широкого диапазона: он пишет музыку во многих жанрах. Но какой же из них является доминирующим, определяющим в его творчестве? Ответить на этот вопрос, исходя из количественных показателей, было бы неправомечно. Здесь нужны качественные критерии. Ответить на него можно тремя словами: музыка для симфонического оркестра, симфонический жанр и симфонизм как метод художественного творчества» [1, с. 35]. Сам Ф.Амиров считал, что «...национальные традиции только внешне кажутся находящимися в каком-то противоречии с профессиональной музыкальной культурой. Там, где иные ищут какие-то противоречия, существует удивительное согласие и гармония. Надо только хорошо знать обе эти стихии и уметь их соединять воедино» [1, с. 21].

Для решения *второй задачи* проанализируем жанр мугама и сравним его специфические особенности с жанром симфонии. Д.Мамедбеков считает, что

«по своей структуре мугам – своеобразная многочастная музыкально-поэтическая форма, построенная на чередовании контрастирующих разделов, которые объединяются, на общей ладовой основе, единой логикой тематического развития и эмоционального строя» [5, с. 7]. С другой стороны, важно отметить, что именно в мугаме отразилась развитость и богатство художественно-эстетического сознания, мировоззрения, психологии и жизневосприятия азербайджанского народа.

Рассматривая основные принципы мугамного развития, В.Шарифова-Алиханова пишет: «В основе многочастной структуры мугамов – мотивные образования, которые группируясь вокруг различных опорных тонов избранного ладового звукоряда, в соединении образуют единую линию развития, устремлённого к вершине-кульминации лада. При этом отличительной особенностью мугама является ясная, чёткая функциональная направленность интонаций-попевок к основному ладовому устою» [7, с. 53].

Опираясь на вышеуказанную характеристику и высказывания также других известных музыкантов-учёных, выделим главные характерные черты мугама как жанра:

- многочастная циклическая форма (сюитного построения), состоящая из нескольких разделов;

- главным объединяющим фактором служит лад, закономерности мелодического развития и связанное с ними образно-эмоциональное содержание;

- разделы мугама основаны на принципе контрастности: ритмически свободные разделы, основанные на импровизационном развитии одноголосной мелодии, чередуются с небольшими песенно-танцевальными, основанными на чётком метрическом развитии, – это дерамеды (дерамед – это вступление к мугаму, которое строится на его ладовых основах и как бы эмоционально настраивает, подготавливает слушателей к восприятию предстоящего процесса музыкально-поэтического развития. По своему объёму дерамед крупнее чем ренг и тесниф), ренги (ренг – музыкально-инструментальное построение танцевально-подвижного характера, ритмически чёткое и квадратное по своей структуре) и теснифы (тесниф – песенный раздел куплетной формы, который соответствует основному ладу мугама и образному содержанию того раздела мугама, после которого он исполняется), которые обязательно сохраняют ладовый строй данного мугама:

- внутри каждого раздела непрерывное мелодическое развитие осуществляется постепенно, без повторений, контрастных противопоставлений в виде единого непрерывного потока восходящего к кульминационной вершине. Мелодия сосредоточивается вокруг ладового центра (тоники – Майе) и поет его;

- тематический контраст между разделами мугама не столь ярок, но при этом каждый раздел представляет собой целостную и законченную форму в ладовом, мелодическом, ритмическом и композиционном отношении;

- изменения и обновления в мелодическом развитии осуществляются почти незаметно, но при этом постоянно и стабильно;

–ритмическая свобода, обусловленная импровизационным развитием мелодии, долгим опеванием опорного ладового звука, часто встречающимися продолжительными длительностями, капризными, кружевными асимметричными ритмическими оборотами, ассоциируется с взволнованной человеческой речью;

–исполняется в виде вокально-инструментального состава (певец-ханенде, сопровождающий своё исполнение на дефе, то есть бубне, тарист, кеманчист) или инструментального ансамбля: тарист, кеманчист и балабанист (тар является ведущим инструментом в ансамбле, от тариста требуется виртуозность и исполнительское мастерство, а также фундаментальные знания мугама и его разделов, кеманчист своим кантиленным звучанием придаёт общему звучанию гармоничную слитность. *Балабани тутак* (*tütək* –народный духовой инструмент, типа свирели) – оба вида активно сосуществуют в современном исполнительском искусстве мугама и в настоящее время, при этом отметим, что вид инструментального мугама является более поздним, по сравнению с вокально-инструментальным;

– исполняется как в полном составе, в виде так называемого мугам-дэстгяха, в котором присутствуют все разделы: инструментальное вступление, ренги, теснифы, а также в сокращённом виде, например, как раздел какого-либо мугама или ренг, тесниф.

– каждый определённый мугам имеет несколько (от 6 до 8) соответствующих только ему теснифов и ренгов, которые не исполняются в других мугамах и исполнитель имеет право выбирать по своему художественному вкусу тот или иной ренг и тесниф.

Отметим, что впервые на богатейшие возможности симфонического развития в мугамах обратил внимание У.Гаджибейли, который использовал его в оркестровых партиях своих мугамных опер. Его путь продолжил Ф.Амиров, создав своё особое, совершенно новаторское направление в мировой симфонической музыке. Взаимодействие традиционного мугамного (восточного) и симфонического (западного) метода музыкального развития привело к рождению понятия «восточный симфонизм» и проблеме его широкого изучения. Не отклоняясь в исследование данной проблемы, отметим, что Ф.Амиров под понятием «восточный симфонизм» рассматривает «...метод симфонической композиции во взаимодействии с приёмами, материалом и вообще традициями восточных культур» [1, с. 50].

Ф.Амиров неоднократно подчёркивал, что: «в мугаме заложено своеобразное самобытное симфоническое начало. Оно выражается в масштабности, содержательности, глубине мысли. Мугам величественен, возвышен. В нём нет противоборства контрастных тем, хотя теснифы и ренги уведут слушателя в иные эмоциональные сферы по сравнению с основным импровизационным материалом. В мугамах есть эмоциональный взрыв и в границах одной темы. Он совпадает с кульминацией, которая в эмоциональном, звуковысотном, динамическом, ладовом отношениях остро контрастирует с исходным образом начальной фазы произведения» [1, с. 52-53].

Исследователь В.Шарифова-Алиханова отмечает, что композитора особенно привлекала и оказывала огромное воздействие на его музыкальное мышление и художественное сознание «заложенная в мугамах свобода развития музыкальной мысли, а также композиционный принцип, при котором чередуются контрастные между собой разделы, близкий симфоническому принципу постепенного нагнетания эмоциональной экспрессии и устремлённости мелодического движения к единой вершине-кульминации...» [7, с. 53].

Таким образом, в решении второй задачи мы приходим к выводу о том, что взаимодействие мугамного и симфонического жанров является вполне объективным и реально осуществимым процессом. В мугамах, несмотря на строгие канонические правила музыкального развития, отработаны и сформированы свои приёмы симфонизма, которые частично совпадают с западными, среди них: масштабность, драматургическая насыщенность и содержательность формы, вариантность, вариационность, рондальность, кульминационность, мотивно-интонационное вычленение, общее ладовое тяготение и отклонения.

Для решения *третьего вопроса* рассмотрим, как осуществлялся процесс жанровой гибридизации на примере трёх симфонических мугамов Ф.Амирова – «Шур», «Кюрд-Овшары» и «Гюлистан Баяты-Шираз», а также «Раст» Ниязи.

Симфонические мугамы «Шур» и «Кюрд-Овшары» представляют собой своего рода определённое единство, так называемую дилогию, так как «Шур» является основным мугамом, а «Кюрд-Овшары» – побочным и подчиняется ему. Общность выражается в ладо-тематическом и мелодическом родстве, в обрамлении темой вступления и в использовании единого лейтмотивного развития.

Прежде всего, отметим, что Ф.Амиров во всех трёх симфонических мугамах использует основные закономерности и принципы мугамного развития: чередование свободно-импровизационных разделов с ритмически строгими песенно-танцевальными, основанное на принципе контрастности; сохранение последовательности разделов; активность вариантно-секвенционного приёма развития, сочетающегося со свободой главного исходного тематического материала.

Симфонический мугам «Шур» полностью сохраняет структурную форму классического мугама-дьягяха и состоит из пяти следующих разделов: «Шур», «Шур-Шахназ», «Баяты», «Ирак», «Семаи-шемс», при этом после каждого раздела следует определённый ренг или тесниф. Мугам предваряется вступлением (дерамед) повествовательного характера, *Andante sostenuto*, которое начинается с соло бас-кларнета при сопровождении литавр и контрабасов. Затем следует раздел «Шур» (тоника – «fis») *Andante sostenuto*, в котором партия солирующего ханенде поручается кларнету, а почти прозрачное сопровождение исполняют валторна и скрипичные флажолеты. После данного раздела звучат контрастный по содержанию тесниф – *Allegretto*, выдержанный на том же ладо-мелодическом устое. Второй раздел «Шур-Шахназ» – *Moderato* – написан в трёхчастной форме, опорный звук «h» интенсивно опеваётся. В его трёхчаст-

ной структуре средний раздел представлен в виде теснифа. Далее следует чеканная ритмика ренга (в партитуре композитор обозначает данный эпизод как ренг, но звучит народная песня танцевального характера «Ау qadası» – «Мой, дорогой») жизнерадостного и бодрого характера, напоминающего народные праздники. Опорный звук – «d». Музыкальный материал в третьем разделе «Баяты» полон суровой эпической силы, оркестр звучит величественно и неторопливо, предельно плотно и мощно. После третьего раздела следует тесниф, построенный на интонациях народной песни («Evləri var xana-xana» – «В их доме много комнат») и повторяемый дважды. Он подводит к завершающему пятому разделу «Ирак» – *Moderato maestoso*. Мощное унисонное звучание оркестра подчёркивает мужественный и эпический характер содержания раздела. Опорный звук – «a». Вводя раздел «Ирак», композитор нарушает классическую последовательность мугама «Шур», так как данный раздел принадлежит мугаму «Раст», то есть здесь происходит своеобразное ладовое отклонение. Но далее вторая фраза данного раздела повторяет заключение раздела «Баяты» и тем самым возвращает тонический устой лада «Шур».

Вслед за четвёртым разделом сразу звучит «Семаи-шэмс» – пятый раздел, в котором возвращается тоника лада «Шур» – «fis», и тем самым достигается репризность всего произведения – *Moderato*. Композитор вновь нарушает традицию – не вводит ренг или тесниф. Он выбирает вариант «Зерби-Семаи-шэмс», который зиждется на чёткой метро-ритмической основе. Для содержания данного раздела характерен двухтактный лейтмотив, выполняющий роль своеобразного остигатного ритма и одновременно ладовой звуковой устойчивости. Первая тема «Семаи-шэмс» звучит в виде канона и трижды повторяется как припев после каждого эпизода.

Заключительный раздел мугама – это «Нишибу-фараз», *Molto meno mosso*, название которого композитором не указано в партитуре оркестра. В нём возвращается тоника «Шур». В завершении вновь кратко проходит тема вступления, создавая обрамление всему произведению в целом. Соло фагота при поддержке струнных и литавр звучит одиноко и скорбно, общее звучание постепенно затихает, и бас-кларнет последний раз завершает тему.

Второй симфонический мугам «Кюрд-Овшары» по своей форме логически строен и состоит из четырёх разделов: «Овшары», «Шахназ», «Кюрди», «Маани», среди которых только второй представлен в чисто мугамном виде, остальные в виде зербли мугамов. Данный мугам также начинается с лирически-повествовательного вступления, построенного на теме народной песни. Раздел «Овшары» написан в стиле ашугских песен, в которых песенные эпизоды сменяются инструментальными отыгрышами и напоминают форму рондо. Опорный звук «fis» опеваётся, и ощущается интонационное родство с мелодическим развитием мугама «Шур». После данного раздела следует единственный между всеми разделами мугама лирически-напевный тесниф *Andante sostenuto*, построенный в трёхчастной форме.

Второй раздел, «Шахназ», свободно-импровизационного стиля, – самый

крупный, тематически и ладового родственный разделу «Шур-Шахназ» мугама «Шур». Музыкальное развитие «Шахназ» завершает партия гобоя, которая одновременно подводит к следующему третьему, очень лаконичному разделу – «Кюрди», Allegro, звучащему как своеобразная интермедия и начинающемся с соло литавр.

Последний раздел – «Маани», Largamente, – маршеобразного характера и рондообразного построения: в нем яркий празднично-ликующий рефрен звучит три раза. Завершается симфонический мугам кодой, которая выполняет роль своеобразной репризы: возвращается тонический устой мугама «Шур», характерные для него мелодические обороты, нисхождение к начальному низкому регистровому звучанию. Всё это создаёт впечатление общего завершения всей симфонической диалогии.

Таким образом, «Кюрд-Овшары» представляет собой следующий этап в развитии жанра симфонического мугама и при этом сохраняет свою явную принадлежность к традициям зэрби-мугамов.

Третий симфонический мугам, «Гюлистан Баяты-Шираз», представляет собой совершенно новую ступень в развитии гибридного жанра симфонического мугама. Он посвящён великим восточным поэтам XII-XIV веков Саади и Хафизу, причем, его название символично: оба поэта происходят родом из города Шираз, а самое известное поэтическое сочинение Саади называется «Гюлистан» («Гюлистан» в переводе означает «Райский сад»). Это посвящение подтверждается предпосланными сочинению двумя эпитафиями, взятыми из творческого наследия поэтов:

«Музыкант! Весь груз наук отдам за твой звучный чанг.

Иль за флейты трель. Так по струнам проводи ты смычком» – Хафиз.

«Для чего, одруг мой, полный розами поднос,

Лучше б, друг, из Гюлистана лепесточек ты унёс.

Свежим розам красоваться суждено не много дней,

“Гюлистан” мой не утратит вечной свежести своей» – Саади.

Одним из новаторств в симфоническом мугаме «Гюлистан Баяты-Шираз» является введение в его композиционную форму вокальной партии (меццо-сопрано). Новшеством в симфоническом мугаме «Гюлистан Баяты-Шираз» является и тот факт, что Ф.Амиров использует мелодический материал из других мугамов, таких как «Шур», «Сейгях», «Чаргях» и «Хумаюн», а также пользуется и чисто фольклорными ашугскими напевами. В целом, мугам «Гюлистан Баяты-Шираз» состоит из трёх разделов, а четвёртый и пятый являются повторением первых двух на октаву выше. Он имеет трёхчастную форму с элементами сонатного allegro, с применением репризности и контрастного тематического развития в традициях европейского симфонизма. В нём ощущается сильное драматургическое развитие и монументальность, логическая последовательность разделов и драматургическая обоснованность всей симфонической концепции. Другими словами, композитор в своём мугаме стремится к большей симфонизации музыкального материала и, вместе с тем, полностью

подчиняет его эмоционально-образному содержанию мугама «Баяты-Шираз».

Фактически все три мугама Ф.Амирова обнаруживают диалектику последовательного творческого обновления, новаторского обогащения мугамного первоисточника: «Шур» – пример почти точной передачи классического мугама-дьястгяха, «Кюрд-Овшары» – уже видоизменённый образец мугамного развития, а «Гюлистан Баяты-Шираз» наделен лишь образно-эмоциональным сохранением-копированием мугамного содержания.

Интересным фактом является также то, что сам композитор не называет свои сочинения симфоническими мугамами. На титульном листе изданных партитур мы читаем: «Азербайджанские мугамы «Шур» «Кюрд-Овшары» для симфонического оркестра» (1971) и «Гюлистан Баяты-Шираз» для большого симфонического оркестра (1974). И лишь в изданной в 1972 году партитуре «Раст» Ниязи ясно указывается его жанровая принадлежность – симфонический мугам. Можно по-разному рассматривать и объяснять данный факт, но скорее всего Ф.Амиров во всех трёх своих произведениях, названных мугамами для большого симфонического оркестра, подчёркивал доминирующее и определяющее значение мугама как основного музыкального первоисточника, придавая, тем самым, ему особый статус. Для него мугам является основой ладового мышления, восприятия, источником создания определённых мелодических образований и, прежде всего, ощущением определённого эмоционально-образного состояния.

Симфонический мугам «Раст» создан Ниязи через год после появления симфонических мугамов Ф.Амирова и в целом представляет собой образец классического мугама-дьястгяха. В нём в строгой последовательности следуют почти все разделы мугама «Раст», за исключением разделов «Гэрай», который заменён кодой, и разделов «Хусейни» и «Ушшак», интонации которых звучат в виде связующих эпизодов. Между разделами включены колоритные ренги и теснифы.

Драматургически кульминационным центром симфонического мугама «Раст» является раздел «Ирак», основанный на тематическом материале вступления. Раздел «Пэнджгях» выполняет связующую функцию и поэтому предельно лаконичен, он подготавливает заключительный раздел – триумфально-экстатическую коду, которая звучит во всём блеске и мощи оркестрового tutti. В ней возвращается материал вступления и тонического Майе-Раст. Исследователь С.Керимов отмечает: «... музыкально-драматургическая концепция симфонического мугама «Раст» покоится не только и не столько на внутреннем взаимодействии разделов, сколько на принципе их контрастного сопоставления» [5, с. 115]. В целом, процесс музыкального развития в симфоническом мугаме «Раст» позволяет утверждать, что в процессе гибридизации доминирует жанр классического мугама.

Проведённый теоретический анализ симфонических мугамов позволяет нам ответить и на *четвёртый вопрос* – о дальнейшем развитии жанра симфонического мугама, о том, какие изменения и инновации происходили в процессе его жанровой гибридизации. В.Шарифова-Алиханова отмечает: «В твор-

честве последующих поколений композиторов Азербайджана наметились в целом два направления в освоении мугамной традиции.

В одном случае используются структурно-формообразующие принципы мугамного мелоса, а также свойственная ему метроритмическая свобода. Эти черты характерны для творчества большинства композиторов Азербайджана, как старшего, так и молодого поколения.

Другой путь связан с использованием мугамов в их целостном виде как самостоятельного музыкального жанра. Такое использование предполагает ориентацию на закономерности строения мугамного цикла в целом, и в частности, «наиболее избранный мугам» [7, с. 54].

Созданные в последующие исторические периоды симфонический мугам «Баяты-Шираз» С.Алескерова, далее, в начале 1990-х годов, симфонические мугамы «Хумаюн», «Рахаб», «Шахназ», «Дугях» Т.Бакиханова, «Сегях» В.Адигезалова представляют собой продолжение традиций восточного симфонизма, заложенного его создателем – Ф.Амировым. Современные азербайджанские композиторы применяют мугамные принципы развития в основном в соответствии с первым направлением, указанным В.Шарифовой-Алихановой, а именно, они используют лишь отдельные своеобразные черты, характерные для мугама в целом, подчиняя их методу симфонического развития.

Необходимо отметить, что явление «восточного симфонизма», рождённое в творческой практике азербайджанских композиторов, и сегодня сохраняет свою актуальность. Оно опирается на основополагающие закономерности мугамного развития, при этом рассматриваются не как застывшие каноны, а как постоянно развивающиеся и обновляющиеся музыкальные традиции. Такие важнейшие элементы традиционной азербайджанской музыки, как ладовость, ритмика, тембр, мелодизм, и сегодня являются неисчерпаемым источником творческого вдохновения для каждого нового поколения азербайджанских композиторов, а драматургическая насыщенность и богатейшая образно-эмоциональная содержательность мугамного жанра продолжает активно стимулировать их творческую фантазию, обуславливая многообразие жанровой гибридности.

#### **Музыкальные источники:**

- Амиров Ф.Д. Азербайджанские мугамы «Шур», «Кюрд-Овшары» для симфонического оркестра. Партитура. М.: Музыка, 1971, 148 с.
- Амиров Ф.Д. «Гюлистан Баяты-Шираз». Мугам для большого симфонического оркестра. Партитура. М.: Сов.композитор, 1974, 78 с.
- Ниязи. «Раст» симфонический мугам. Для большого симфонического оркестра. Партитура. Баку: Аз.гос.изд. 1972, 160 с.

#### **ЛИТЕРАТУРА:**

1. Виноградов В.С. Мир музыки Фикрета. Б.: Язычы, 1983, 130 с.
2. Данилов Д.Х. Фикрет Амиров. Б.: Азернешр, 1965, 16 с.

3. Касимова С. Д. Сулейман Алескеров. Б.: Азернешр, 1974, 32 с.
4. Керимов С.Ф. Художник удивительного таланта. Б.: Аз.гос.изд., 1972, 134 с.
5. Мамедбеков Д.И. Симфонические мугамы Ф.Амирова. М.: Сов.композитор, 1961, 64 с.
6. Тагизаде А.С. Ниязи. Творческая биография и черты исполнительского стиля. Б.: Азернешр, 2002, 208 с.
7. Шарифова-Алиханова В.Фиркет Амиров (жизнь и творчество). Б.: Сада, 2005, 240 с.

**Riad Məmmədov**  
P.İ.Çaykovski adına  
Moskva Dövlət Konservatoriyasının  
aspirantı  
Email: [riad.mammadov@gmail.com](mailto:riad.mammadov@gmail.com)

### **AZƏRBAYCAN MUSIQISİNİN HİBRİD JANRI – “SİMFONİK MUĞAM”**

***Xülasə:** Məqalə simfonik muğam janrının öyrənilməsinə həsr olunub. F.Əmirovun simfonik orkestr üçün “Şur”, “Kürd-Ovşarı” (1971) və böyük simfonik orkestr üçün “Gülüstan Bayatı-Şiraz” (1974) və həmçinin Niyazinin böyük simfonik orkestr üçün “Rast” (1972) simfonik muğamları təhlil edilir. Müəllif simfonik muğamlarda janr hibridizasiyası presesini öyrənir, muğam və simfoniya kimi böyük janrların ümumi keyfiyyətləri – monumentallıq, şöbələrin məntiqi ardıcılığını və bütün simfonik konsepsiyanın dramaturji xüsusiyyətlərini açıqlayır.*

***Açar sözlər:** Müasir Azərbaycan musiqisi, hibrid janr, simfonik muğam*

**Riad Mamedov**  
Post-graduate student of Tchaikovsky  
Moscow State Conservatory

### **SYMPHONIC MUGHAM – HYBRID AZERBAIJANIAN MUSICAL GENRE**

***Summary:** R.Mammadov’s article is dedicated to investigation of symphonic mugham. The article analyzes such compositions as: F.Amirov – “Shur”, “Kurd-Ovshari” for symphonic orchestra (1971) and “Gulistan Bayati - Shiraz” for grand symphonic orchestra (1974), Niyazi – “Rast” for grand symphonic orchestra. The author reveals the process of genre hybridization and uncovers features, that both of the genres share. These features include: monumentality, logical sequence of parts, dramaturgical validity of symphonic concept.*

***Key words:** Modern Azerbaijani music, “Symphonic mugham”, hybrid genre*

**Rəyçilər:** sənətşünaslıq üzrə elmlər doktoru, professor V.N.Xolopova;  
sənətşünaslıq üzrə fəlsəfə doktoru, AMK-nın professoru L.Ş.Hüseynova