

---

**Инна Пазычева**

## МУГАМ РАСТ: ОТ ОБЩЕГО К РАЗНОМУ В ТРАКТОВКЕ ЖАНРОВОГО КАНОНА

Вопрос о специфике искусства макалат приобрел в наши дни новое осмысление. Будучи ранее в большей степени объектом историко-теоретического толкования, находясь долгое время в центре исследований гуманитарного профиля, мугам сегодня вошел в орбиту открытий физико-акустических, математических и компьютерных технологий. Его изучают с позиций интонационного анализа и музыкальной риторики, «теории сентонизации» и тезаурусного подхода, совмещая терминологический аппарат научных трактатов и исполнительской практики, опираясь на сходные логические структуры в философии, лингвистике и других науках. Рассматривая мугам как один из типов художественного мышления и постоянно акцентируя заложенный в нем принцип процессуального развертывания мысли, исследователи вскрывают две неотъемлемые диалектические стороны данного явления — исторически стабильное (канон) и динамически изменчивое (импровизация). Понятно, что динамически изменчивое обязано своим существованием искусству импровизации — вариантно-попевочному развертыванию тематизма, которое получило в мугаме исключительное значение. В условиях регламентации ладовой структуры, метроритмических формул, мелодических каденций, видов орнаментики, последования частей, характера контраста между ними, расположения и типа кульминации, принципов исполнения и исполнительского состава, общей драматургической схемы и в целом художественной концепции, особенно высоко ценилось «наиболее совершенное воспроизведение воображаемой идеальной жанровой модели мугама» [2, 127].

---

*Пазычева Инна Валерьевна* — кандидат искусствоведения, доцент Бакинской музыкальной академии имени Узеира Гаджибейли

Не претендуя на полноту анализа азербайджанского мугама, мы стремились обозначить в его «типовой матрице» (В. Юнусова) категории текста, допускающие вариантность, то есть проявление свободы. Для сравнительного анализа были привлечены три исполнительских версии мугама *Раст*<sup>1</sup> — в интерпретации Бахрама Мансурова<sup>2</sup>, Ахмеда Бакиханова<sup>3</sup> и Эльхана Мирзафарова<sup>4</sup>. Целесообразность подобного исследования обусловлена необходимостью продемонстрировать вариантность жанровой модели мугама, раскрыть парадигму ее многоуровневых трансформаций<sup>5</sup>.

Подчеркнем, что варианты различия, вытекающие из индивидуальной трактовки канонического образца, зависят от многих факторов. Здесь свою роль играют не только традиции исполнительской школы, опыт и степень мастерства самого интерпретатора, особенности его личности, но и тенденции, имеющие место в современной практике мугамного исполнительства. К примеру, сравнительная версия мугама *Шур*<sup>6</sup> в исполнении Б. Мансурова и А. Бакиханова, Т. Джани-заде приходит к интересным выводам относительно устойчивых признаков исполнительского стиля каждого мастера. В игре Б. Мансурова она выделяет такие качества, как плавность и в то же время дискретность ладового

<sup>1</sup> Один из основных мугамов народов Востока, сохранивший до наших дней строение своего звукоряда и высоту тоники — *g* малой октавы. Звукоряд образован слитным соединением трех мажорных тетрахордов: *d-e-fis-g-a-h-c-d-e-f*. На Востоке существует звуковысотная канонизация тоники, потому при ее перемещении на другую высоту лад и основанный на нем мугам получают другое название. К ладовому семейству *Раст* относятся мугамы *Раст* (тоника *g*), *Махур-Хинди* (тоника *c*), *Орта-Махур* (тоника *f*), *Баяты-Гаджар* (тоника *b*), *Дугях* (тоника *es*).

<sup>2</sup> Бахрам Мансуров (1911–1985) — азербайджанский тарист, продолжатель семейных традиций отца Мешади Сулеймана и дяди Мирзы Мансура. Способствовал совершенствованию многих виртуозных приемов игры на таре.

Тар — это струнно-щипковый плектронный инструмент, который получил широкое распространение у многих народов Востока, являясь ведущим в мугамном искусстве. Запись мугама *Раст* в исполнительской интерпретации Б. Мансурова осуществил в 1978 году азербайджанский композитор Нариман Мамедов (*Мамедов Н.* Азербайджанский мугам дастгях *Раст*. М.: Советский композитор, 1978).

<sup>3</sup> Ахмед Бакиханов (1892–1973) — азербайджанский тарист, педагог, музыкально-общественный деятель, автор нотных изданий «Азербайджанские народные ренги», «Азербайджанские ритмические мугамы» и т. д. В 1962–1965 годах Н. Мамедовым были сделаны нотные записи мугамов исполнительской школы А. Бакиханова (*Мамедов Н.* Азербайджанские мугамы *Раст* и *Шахназ*. Баку: Азернешр, 1963).

<sup>4</sup> Эльхан Мирзафаров — современный азербайджанский тарист, педагог. Совместно с келманчистом Арифом Асадуллаевым он на протяжении многих лет сотрудничал со многими известными ханенде — певцами мугама. С 2002 года А. Асадуллаев занимался нотной записью мугамов с исполнением Э. Мирзафарова (*Асадуллаев А.* Инструментальные мугамы. Баку: Адильоглы, 2009).

<sup>5</sup> На наш взгляд, «генетический код» мугама как жанра профессиональной музыки устной традиции Востока включает в себя три основных типологических признака — *ладоинтонационность, вариантность и цикличность*. Реализация этих признаков в технологическом плане совмещается с канонизацией разнофункциональных уровней жанрового образца, а также располагает определенным пространством для проявления искусства импровизации. В данной статье нас интересовал, прежде всего, интонационный анализ музыкального текста трех мугамов одного ладового семейства *Раст* без учета темпо-динамических, технико-акустических, агогических, артикуляционных и других различий исполнительской интерпретации.

<sup>6</sup> *Шур* относится к числу основных мугамов народов Востока; связан с выражением лирических эмоций.

развития, большое морфологическое разнообразие блоковых моделей, эпическую размеренность и монументальность общего замысла. «Если Мансуров стремится вводить новые блоки в свою композицию постепенно и для этого подготавливает их появление серией *гюшехха*<sup>7</sup>, — подчеркивает ученый, — то Бакиханов, напротив, пытается быстро пройти части, стабилизирующие ладовую зону, не останавливается подолгу на связках и смело соединяет довольно контрастные блоки <...>. ...Форма его мугама *Шур* более целенаправленна и внутренне контрастна» [2, 121]. Отмеченные качества стиля известных таристов-классиков характеризуют также и *радифы*<sup>8</sup> других играемых ими мугамов, в том числе рассматриваемых циклов мугама-*дастгяха*<sup>9</sup> *Раст*.

Конечно, многие свойства творческой манеры интерпретатора определяются спецификой исполнительского состава. К примеру, сольные инструментальные мугамы, помимо отсутствия песенно-танцевальных эпизодов, характеризуются особо виртуозной фактурой, максимальной демонстрацией импровизационных возможностей инструмента, обилием стремительных пассажей, токкатных фрагментов и длительных секвенционных звучаний с охватом предельного диапазона мелодической линии. Такова ярко индивидуальная трактовка мугама *Раст* Э. Мирзафаровым, впечатляющая концентрацией мысли и динамизмом формы. С. Багирова, рассматривая особенности мугамного исполнительства на современном этапе, отметила стремление «к сквозной организации музыкального процесса, к преодолению расчлененности цикла, в конечном счете, к большей динамичности формы и, главное, к концентрации художественного высказывания за счет сжатия художественного времени» [1, 34]. Тем самым, пишет ученый, возникают тенденции к преодолению цикличности, «к слиянию цикла в текучую одночастную форму, что и определяет направление эволюции мугамной формы на современном этапе» [1, 39]. Названные тенденции достаточно рельефно проявились в исполнительском решении мугама *Раст*, принадлежащем Э. Мирзафарову.

Сравнивая индивидуальные версии мугама одного ладового семейства, Т. Джани-заде выделяет временной, морфологический и композиционный уровни, в соответствии с которыми выявляется личный фактор в трактовке жанрового канона [2]. Согласно выводам другого российского ученого, В. Садыковой, проявление авторских отличий в мугаме во многом зависит от технико-акустических особенностей инструмента, «выстраивания» звукоряда тара в соответствии со звуковым идеалом музыканта, а также от оригинальной трактовки традиционных исполнительских приемов либо введения новых «авторских вкраплений» в виде мелких разделов-вариантов. Она пишет: «Сюда входят: маленькая фраза, мотив, созданный исполнителем, нетрадиционное исполнение какого-либо хода, оригинальный исполнительский прием, или несколько перечисленных аспектов сразу» [5, 45]. Как отмечает известный исследователь, индивидуальное начало прослеживается в канонизированных зонах, в том числе на уровне внутренней организации разделов (*шобе*), «в начальных фразах, и, как

<sup>7</sup> Множественное число от персидского слова *гюше*, обозначающего основную структурную единицу мугама, завершённую в смысловом отношении.

<sup>8</sup> *Радиф*, или *редиф* (перс. — «значимый порядок») — это правило, характеризующее смену ладовых уровней мугама, порядок следования его канонизированных разделов.

<sup>9</sup> Вокально-инструментальная циклическая композиция, состоящая из импровизационных и метроритмически четких разделов — *теснифов* (песенных) и *ренгов* (танцевальных).

правило, выражается в своеобразии ритмического оформления, протяженности построения, тонкостях орнаментики, темпо-динамических сдвигах, тембре» [там же, 44]. Речь идет, по словам Ш. Махмудовой, очень часто именно о «численном различии попевочного состава» в раскрытии типовой модели определенного мугама, о «перестановке акцентов внутри темы» при сохранении основных контуров [4, 36–38]. Рассматривая взаимодействие *радифа* и экспромта в мугаме, Г. Шамилли фиксирует в нем «нарушение матричной синтагматики нормативной структуры», которая трансформируется не в плане последовательности исполняемых мелодий, но в плане их количества, в плане введения новых ладовых зон [7, 46]. Добавим к сказанному, что вариантность может не только затрагивать функциональные показатели ладоинтонационного процесса, но и смещать акценты в драматургическом каркасе композиции мугама. Безусловно, что в этом случае категория вариантности содействует не кардинальной трансформации функциональной схемы или драматургической концепции мугама, но самобытной авторской трактовке существующей жанровой модели. Поясним сказанное на конкретных примерах.

Стилистические различия ярко раскрываются в трактовке *радифа* мугама, в создании оригинальной последовательности его разделов. Мугам-*дастгах Раст* в исполнении Б. Мансурова — это многочастное вокально-инструментальное эпическое полотно, в состав которого входят 30 частей (18 импровизационных *шобе* и 12 песенно-танцевальных фрагментов). В интерпретации А. Бакиханова мугам-*дастгах Раст* включает 22 части, в том числе 12 импровизационных. Менее масштабный и более традиционный, совершенный по четкости и искусной отточенности всех деталей цикл А. Бакиханова развивает чисто инструментальное начало. Центростремительная, сквозная композиция *Раст* в сольной версии Э. Мирзафарова сжата до минимального количества 10 импровизационных *шобе*.

Экспозиционная фаза развертывания в представленных версиях мугама в основных чертах совпадает, тогда как срединно-развивающая и репризная части решаются исполнителями по-разному. Б. Мансуров и А. Бакиханов начинают свой *дастгах* с трех вступительных разделов, в которых происходит постепенная кристаллизация основных ладоинтонационных звеньев мугама. Типичный лейт-комплекс *Раст* «выстраивается» в процессе функционального взаимодействия тоники и нижней кварты:

1а Б. Мансуров. Мугам Раст. Бардашт<sup>10</sup> «Новруз рэвэндэ» (запись Н. Мамедова)



1б А. Бакиханов. Мугам Раст. Бардашт (запись Н. Мамедова)



<sup>10</sup> *Бардашт* является вступительным разделом, который исполняется в импровизационном стиле и подготавливает ладоинтонационное содержание следующей части.

Обязательными атрибутами интонационного развития здесь являются восходящий квартовый скачок от первой ступени звукоряда к тонике и опевание-утверждение последней. В цикле Б. Мансурова этот интонационный тезис предстает в различных вариантах в *Дерамеде*<sup>11</sup>, *теснифе* и *Бардаште*; у А. Бакиханова — в *Мугеддима* и *Бардаште* (в *теснифе* проецируется звукоряд лада). *Бардашт* в интерпретации Б. Мансурова и А. Бакиханова является не только интонационным истоком, но и структурной проекцией раздела *Майе*<sup>12</sup>. *Майе* воспринимается в данных циклах как вариант *Бардаште*. Р. Зохрабов пишет, что раздел *Майе* в мугаме *Раст* «повторяет мелодический материал вступительного раздела *Бардашт* в расширенном и многовариантном изложении» [3, 145]. В *Майе* происходит интонационное усечение и синтаксическое сжатие основного тезиса, квартовый скачок заменяется восходящим стремительным пассажем, расширяется звуковысотная амплитуда вариантного движения и в утверждение тоники лада вовлекаются новые функционально значимые ступени. В процессе интонационного прораствания тезиса выделяются не только верхний вводный тон лада, но и его терция:

2a Б. Мансуров. Майе Раст (запись Н. Мамедова)

26 А. Бакиханов. Майе Раст (запись Н. Мамедова)

Совершенно по-иному начинает свою композицию *Раст* Э. Мирзафаров. В драматургическом плане он укрупняет раздел *Майе*, подготавливая его сокращенным типом *Бардашта* («бардаштын кичилдилмеси»<sup>13</sup> по Ф. Челебиеву) и обогащая его двумя *гюше* — *Гарданийе* и *Махур-мухайар*<sup>14</sup>. Масштаб *Майе* у Э. Мирзафарова значительно превосходит *Бардашт*. Канонизированная схема *радифа* насыщена у Э. Мирзафарова потенциалом сквозного развертывания тематизма, в отдельных случаях стираются грани между разделами формы, появляются дополнительные скрепляющие факторы на уровне микроинтервалики. Так, в изложении тезиса выделена трелеобразная восходящая секундовая

<sup>11</sup> *Дерамед*, или *Мугеддима* — инструментальный раздел, открывающий мугам и имеющий четкую метроритмическую структуру.

<sup>12</sup> *Майе* — тоника лада и раздел мугама, связанный с ее утверждением.

<sup>13</sup> «Бардаштын кичилдилмеси» — буквально «уменьшение бардашта». В инструментальном исполнении дастгяха в связи с исполнительской ситуацией основа бардашта сильно сокращается, «упоминается» чисто символически. В таком случае аяг (спуск) бардашта получается больше по объему, то есть продолжительности, чем его основа» [6, 26].

<sup>14</sup> *Гарданийе* — один из шести *авазов* (наименьших структурных единиц-мотивов в мугаме) в средневековой классической поэзии народов Востока. В настоящее время исполняется как *гюше* в мугаме *Раст* после раздела *Майе Раст*. «Махур-мухайар» (араб.: *мухайар* — «восхищающий») — *гюше* мугама *Махур*, которое иногда исполняется в *дастгяхе Раст* после *Майе Раст*.

попевка (разрешение нижнего вводного тона в тонику), которая в дальнейшем обретает значение лейтаргумента в рамках всей формы мугама:

3 Э. Мирзафаров. Бардашт «Новруз рэвэндэ» (запись А. Асадуллаева)

Наряду с типической квартой, эта попевка служит одним из «представителей» *майе* во всех разделах, перемещаясь на уровень квинтового тона в *Ходжесте* и неизменно свидетельствуя о присутствии главного «героя» мугамного цикла. Обратим внимание на следующий интересный факт. Раздел *Майе* у Э. Мирзафарова возникает как продолжение *Бардашта*: его первое *гыше* произрастает из заключительного построения вступительной прелюдии, в результате изложение основного тезиса словно смещается вглубь раздела. Фактически ядро темы с восходящим квартовым пассажем к тонике появляется после лаконичного связующего перехода:

4 Э. Мирзафаров. Майе Раст (запись А. Асадуллаева)

Вариантные трансформации модели максимально раздвигают диапазон звучания вплоть до предельного тона лада и значительно удаляют тему от ее первоначального облика. В отличие от Б. Мансурова и А. Бакиханова, которые проводят через весь *дастгах* каденцию-*аяг*<sup>15</sup> из *Бардашта*, Э. Мирзафаров впервые обозначает «генеральную каденцию» мугама в конце раздела *Майе*. «Два мугама, имеющие общую ладовую основу и очень близкие в мелодическом отношении,

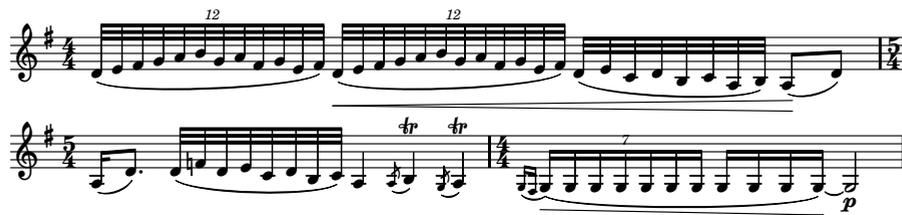
<sup>15</sup> *Аяг* — «генеральная каденция» (Ш. Махмудова) мугама, осуществляющая спуск к тонике и завершающая все важнейшие разделы мугамной композиции.

могут отличаться друг от друга именно аягами; аяг — это своего рода опознавательный знак каждого мугама», — пишет Ф. Челебиев [6, 14]. Основное назначение *аягов* заключается в осуществлении спуска к нижней тонике, в процессе которого показаны диапазон предыдущего интонационного развития и его опорные вехи. Ш. Махмудова в своем исследовании выделила несколько типов *аягов* семейства мугама *Раст* с их отличительными интонационными особенностями. Исследовательница пришла к выводу, что вариант *аяг*-каденции в мугама *Раст* «чаще всего связан с вопросительной интонацией остановки на VIII ступени звукоряда и последующим спадом, последовательно фиксирующим VI, V, наконец IV ступень — *майе* и ее утверждение» [4, 40]. *Аяги* в циклах Б. Мансурова и А. Бакиханова опираются на описанную схему построения и различаются морфологически:

## 5а Б. Мансуров. Аяг-каденция (запись Н. Мамедова)



## 5б А. Бакиханов. Аяг-каденция (запись Н. Мамедова)



Можно лишь добавить, что А. Бакиханов особенно акцентирует квартовое сопряжение V и VIII ступеней лада. *Аяг* в версии Э. Мирзафарова представляет собой другой мелодический тип, в основе которого нисходящая секвенция от VI к I ступени звукоряда и скачок в обратном направлении с опеванием-окружением *майе* вводными тонами:

## 6 Э. Мирзафаров Аяг-каденция (запись А. Асадуллаева)



В экспозиционную фазу развертывания мугама *Раст* входят также разделы *Ушшаг* и *Усейни*<sup>16</sup>. В трех рассматриваемых циклах мы наблюдаем разную степень

<sup>16</sup> Названия разделов мугамов имеют совершенно разное происхождение, которое до сих пор нуждается в изучении. Здесь встречаются понятия, которые связаны со спецификой исполнения (*Арах*), образно-эмоциональной выразительностью (*Шахназ-Хара*, *Ушшаг*), именами собственными (*Усейни*), названиями городов (*Пехлеви*) и т. д.

взаимодействия песенных и импровизационных стилистических ресурсов в этих разделах. Кроме того, Б. Мансуров в дополнение к *Уишаг* вводит особый распева-каденцию — «*Чене зенгулеси*», представляющую собой *аяг* мугама *Раст*<sup>17</sup>.

С раздела *Вилайти* начинается срединная фаза развертывания мугама *Раст*. Б. Мансуров в среднем разделе создает контрастный ладомелодический блок и цитирует фрагменты мугама *Шахназ*<sup>18</sup>. Согласно «шкале нового звукоряда» *Шур*, не только интонационно раскручивается его основной устой (*Вилайти*), но показаны также «субдоминантовая» (*Шахназ-Хара*) и «доминантовая» (*Кюрди*) зоны [4, 55]. В этих разделах отсутствует *аяг*, возвращение к тонике *Раст*. Б. Мансуров осуществляет только в *Пехлеви*. А. Бакиханов лишь кратковременно отклоняется в лад *Шур* (*Кюрди*) и ярко демонстрирует интонационную сферу мугама *Сегах*<sup>19</sup> — *Шикестей-фарс*, *Мубаригге* (у Б. Мансурова — *Ходжесте*). В отличие от Б. Мансурова, *Вилайти* и *Кюрди* в цикле А. Бакиханова не утрачивают связь с тонической сферой и завершаются *аягом*. В сольной версии Э. Мирзафарова срединный этап развития нашел отражение в двух разделах цикла — *Вилайти* и *Ходжесте*. Характерно, что предвестником *майе* в *Ходжесте* Э. Мирзафарова является не квартовая интонация, представленная в других циклах, но восходящая лейтсекунда к квинтовому тону.

По-разному решена репризная часть *радифа* в трех рассматриваемых вариантах мугама. Б. Мансуров тщательно разрабатывает каждый этап данного раздела, не оставляет без внимания ни одно *гюше* — в *мианхана* (*Хаверан*), *зиль* (*Рек*), *бёме* (*Дехри*)<sup>20</sup>, вводит программное *гюше* «*Рэхшенде гезиши*»<sup>21</sup> после *Пенджгах*. Как известно, материал *Бардашта* и *Майе* получает кульминационное вариантное выражение в разделах *Хаверан*, *Арак* (*Ирак*), *Рек* (*Рак*), а *Пенджгах* становится октавным вариантом раздела *Уишаг*. *Хаверан* Б. Мансурова открывается типичным квартовым скачком, и далее квартовый стержень продолжает разрабатываться в следующем *шобе* — *Арак*. *Ирак* А. Бакиханова и *Арак* Э. Мирзафарова начинаются несколько иначе: появлению квартовой восходящей интонации предшествует длительное опевание тоники лада. *Шобе* этих исполнителей завершаются патетичным кульминационным подъемом на материале каденции *аяг*, значительно раздвигающим звуковое пространство вплоть до квинты через октаву.

*Рек* (*Рак*) характеризуется преобладанием свободного мелодического развертывания, «отсутствием достаточно яркой тематической первоосновы» [4, 69]. В интонационном отношении он как бы представляет собой расширенный вариант *аяга* мугама, осуществляющий традиционный спуск от квинтового тона к тонике лада. Примечательно, что в интерпретации А. Бакиханова

<sup>17</sup> *Зенгуле* (фарс.: колокольчик, маленький звонок) — метод украшения мугамной мелодии, основанный на трелеобразном чередовании двух соседних звуков.

<sup>18</sup> Мугам малой формы, входит в семейство мугама *Шур*.

<sup>19</sup> *Сегах* относится к основным мугамам народов Востока, имеет свои традиционные разделы, среди которых *Шикестей-фарс*, *Мубаригге*. Раздел *Ходжесте*, будучи близок к *Шикестей-фарс*, обеспечивает в процессе мугамного развертывания переход из *Раст* в *Сегах*.

<sup>20</sup> В соответствии со звукорядом тара выделяются три регистра: *бём* — нижний (от с до с'), *мианхана* — средний (от d' до a'), *зиль* — верхний (от b' до a'').

<sup>21</sup> Общая характеристика инструментальных программных *гюше* в строении *дастгяха* дана в диссертации Ф. Челябинова. «Рахшин гезиши» (буквально «Хождение Рахша»; Рахш — конь богатыря Рустама, героя «Шахнаме» персидского поэта Абулькасима Фирдоуси, X–XI в.) используется в мугаме *Раст* — главном *шобе* одноименного *дастгяха* [6, 29].

и Э. Мирзафарова *Рах* находится в тесном интонационном взаимодействии с тематизмом предшествующего раздела *Пенджгах*. В версии Э. Мирзафарова речь идет не только об идентичных очертаниях заключительных построений разделов, но и сквозном развитии секвенционного мотива, скрепляющего в виде связки оба раздела. Размеренное ниспадание к нижней тонике лада в цикле Б. Мансурова реализуется в два этапа — в *Гараи* мелодия останавливает свое движение на квинте, в *Эмири* и *Дехри* — замыкается исходной тоникой. У А. Бакиханова и Э. Мирзафарова традиционный спуск к *майе* выполняет один лишь раздел *Гараи*.

Проведенный сравнительный анализ трех вариантов мугама *Расм* свидетельствует о том, что индивидуальное авторское начало в каждом конкретном примере корректирует параметры жанрового канона. Высокая степень канонизации мугама предполагает наличие ярко выраженной вариантности, отличающейся «контрапунктической» многоплановостью. Сохранность базового типологического слоя совмещается во всех исполнительских версиях мугама *Расм* с вариантностью интонационного состава ладовых попевок, внутренней комбинаторикой известных формул без нарушения их «самотождественности», с расширением или сжатием масштабов цикла, изменением его состава за счет дополнения или вычленения разделов.

Вариантность в мугаме всегда несет выразительную и процессуально-динамическую функции. Она актуализирует в монодическом звучании мугама функционально значимые сквозные интонационные связи между разделами цикла. Причем необычайное разнообразие однолинейных, групповых, арочных, перекрестных взаимодействий обеспечивает монодической звуковысотной линии подлинную и весьма специфическую многомерность в авторской трактовке. В отдельных случаях за счет вариантности происходит смещение драматургических акцентов в процессуально-динамическом развертывании мугама, а также функциональное перераспределение временных и пространственных пропорций между вступительной «прелюдией» и экспонированием, этапами срединно-развивающей фазы, репризным кульминированием и замыканием формы. В результате вариантность в мугаме создает оптимальные конструктивные условия, на базе которых формируется и функционирует каноническое музыкальное искусство, отражающее особые художественно-мировоззренческие, этические, гносеологические концепции.

## Использованная литература

1. *Багирова С.* Некоторые вопросы современной мугамной культуры (к проблеме эволюции жанра) // С. Багирова. Азербайджанский мугам. Том I. Баку: Элм, 2007. С. 33–41.
2. *Джани-заде Т.* Личность и канон в азербайджанских мугамах // Музыка народов Азии и Африки. Вып. 5. М.: Советский композитор, 1987. С. 101–132.
3. *Зохранов Р. Ф.* Теоретические проблемы азербайджанского мугама. Баку: Шур, 1992. 250 с.
4. *Махмудова Ш. Г.* Тематизм азербайджанского мугама. Баку: Шур, 1997. 132 с.
5. *Садыкова В.* К вопросу о применении системно-этнофонического метода в исследовании инструментального мугама // Проблемы традиционной инструментальной музыки народов СССР. Л., ЛГИТМиК, 1986. С. 39–47.
6. *Челебиев Ф. И.* Морфология дастгяха. Автореф. дис. ... докт. искусствоведения. М., 2009. 45 с.
7. *Шамили Г. Б.* Классическая музыка Ирана: фундаментальные категории теории и практики. Автореф. дис. ... докт. искусствоведения. М., 2009. 52 с.
8. *Юнусова В. Н.* Творческий процесс в классической музыке Востока. Автореф. дис. ... докт. искусствоведения. М., 1995. 37 с.