

**ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского»**
Кафедра теории музыки

На правах рукописи

Козятник Анна Игоревна

**РАДИФ КАК ЯВЛЕНИЕ
ИРАНСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ**

Специальность 17.00.02 — «Музыкальное искусство»

**Диссертация на соискание учёной степени кандидата
искусствоведения**

**Научный руководитель:
кандидат искусствоведения,
доцент М. И. Каратыгина**

Москва — 2016

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Глава 1. <i>Радиф</i> в контексте традиции иранской классической музыки	21
1.1. Типологические черты иранской классической музыки	21
1.2. Понятие и термин « <i>радиф</i> ». Функции <i>радифа</i>	27
1.3. История создания <i>радифа</i>	35
1.4. Классификация <i>радифов</i>	40
1.5. <i>Радифдан</i> — знаток <i>радифа</i>	46
Глава 2. Устройство <i>радифа</i>	50
2.1. <i>Дастгах</i> и <i>аваз</i>	50
2.2. <i>Гуше</i>	56
2.3. Классификация <i>дастгахов</i> и <i>авазов</i> в <i>радифе</i>	64
2.4. Основные и «кочующие» <i>гуше</i>	71
2.5. Ладовые особенности	78
2.5.1. К понятию лада в иранской классической музыке	78
2.5.2. Звукоряд	88
2.5.3. Тетрахорд	91
2.5.4. Основные ладовые функции	94
2.6. Метроритмические особенности	103
2.7. Принципы объединения циклической формы	111
Глава 3. <i>Радиф</i> как индивидуальный проект	119
Глава 4. <i>Радиф</i> в исполнительском процессе	135
4.1. Принцип <i>бэдахэнавази</i>	135
4.2. <i>Мораккабнавази</i> — «модуляция» в иранской классической музыке	141
Заключение	152
Библиография	162
Интернет-ресурсы	183
Дискография	183
Приложение I. Карта Ирана	186
Приложение II. Иллюстрации	187
Приложение III. Схема процесса передачи <i>радифа</i> в семье Фарахани	195
Приложение IV. Схема преобразования системы <i>макамов</i> в систему <i>дастгахов-радифа</i>	196
Приложение V. Сравнительная таблица классификации <i>дастгахов</i> и <i>авазов</i> в различных версиях <i>радифа</i>	197
Приложение VI. Тридцать «кочующих» <i>гуше</i> в <i>радифе</i>	199
Приложение VII. Схема расположения ладков на <i>сетаре</i>	202
Приложение VIII. Таблица интервалов иранской классической музыки на основе практики представителей традиции	203
Приложение IX. Нотные примеры	205
Аудиоприложение	216

ВВЕДЕНИЕ

Последние полтора-два столетия иранская классическая музыка связана с уникальным и многогранным феноменом *ради́фа*¹ — это богатейший, особым образом структурированный свод мелодико-ритмических моделей, обладающий такими качествами, как многоохватность, целостность и лаконичность. Обширный корпус *ради́фа* является результатом многовекового пути кристаллизации тех выразительных средств, которые наиболее точно отражают мироощущение иранской нации, её представления о красоте и эталонном звучании и базируются на психофизиологических закономерностях восприятия звука, характерных для данной культурной общности.

Под термином «*ради́ф*» подразумевают корпус мелодико-ритмических моделей иранской классической музыки, систематизированный в соответствии с традицией определённой исполнительской школы или школы определённого мастера, не предназначенный для буквального воспроизведения, но служащий незаменимым дидактическим руководством для исполнителей и основой для звуореализации циклической композиции². Идея *ради́фа* была сформулирована приблизительно в середине XIX века благодаря усилиям представителей «династии искусства»: придворных музыкантов Али Акбара Фарахани (?–около 1855) и его сыновей — Мирзы Абдоллы (1843–1918) и Мирзы Хосейнголи (1853–1916). В *ради́фах* этих великих музыкантов были собраны все известные им мелодико-ритмические модели, называемые *гуше*³, отдельные из которых были унаследованы от учителей, другие — являлись собственными сочинениями. При этом все *гуше* были распределены в системы, называемые *дастга́хами* и *ава́зами*⁴; и в таком упорядоченном виде в устной

¹ Перс. ردیف (ра́диф): ряд, шеренга; строй; линия; разряд, группа; число. Здесь и далее транскрипция и перевод персидских слов указываются по «Персидско-русскому словарю» под редакцией Ю. А. Рубинчика [42; 43]. Персидские музыкальные термины в диссертации выделяются курсивом.

² Подробнее о термине и понятии «*ради́ф*» см. в Главе I.

³ Перс. گوشه (гуше): угол, уголок.

⁴ Перс. دستگاه (да́стгаһ) — букв. «система», «аппарат»: многоуровневое понятие, а также музыкальный термин, применяемый для обозначения нескольких явлений, таких как: 1) положение руки на грифе музыкального инструмента, 2) ладовая система, 3) звуковая композиция в циклической форме. Перс. آواز (аваз): голос, пение, песня, мелодия, звук. Термин, имеющий несколько значений: 1) пение, в широком смысле,

форме (как говорят иранцы, «от сердца к сердцу») эти мастера передавали репертуар классической музыки своим многочисленным ученикам.

Вероятно, не случайно первые *радифы* задумывались исполнителями на *таре* и *сетаре*, лютнях с длинной шейкой. Начиная с древнейших трактатов по музыке Ближнего и Среднего Востока существовала традиция объяснения теоретических основ на примере строения струнных инструментов и особенностей исполнения на них: так изложение становилось более зримым и доступным. Однако концепция *радифа* довольно быстро была воспринята широким кругом музыкантов, и в результате возникли многообразные вокальные версии и интерпретации для различных музыкальных инструментов. Самые известные из них принадлежат таким выдающимся мастерам, как Муса Мааруфи (1889–1965), Абдоллахан Давами (1891–1981), Али Акбар Шахнази (1897–1984), Аболхасан Саба (1902–1957).

Радиф как свод мелодико-ритмических моделей иранской классической музыки существует в виде множества версий, которые носят имена своих составителей и отражают специфику творчества определённого музыканта или определённой исполнительской школы. Именно поэтому каждый *радиф* имеет двойственную природу. С одной стороны, он демонстрирует общие типологические особенности классической музыки Ирана, а с другой — характеризует индивидуальность своего создателя: его логику классификации музыкального репертуара, особенности стиля, идентифицирует сферу его профессиональных интересов и указывает на принадлежность конкретной исполнительской школе. Однако не все варианты *радифа* становятся канонизированными, а лишь те, которые обладают непревзойдёнными техническими и эстетическими качествами.

Радиф как феномен, репрезентирующий иранскую классическую музыку, является важным звеном в механизме сохранения и передачи традиции, и за

2) раздел циклической композиции, характеризуемый свободным метром, 3) ладовая система, 4) звуковая композиция, подобная *дастгаху*, но отличающаяся от него меньшим количеством *гуше* и меньшим диапазоном используемого звукоряда. В рамках структуры *радифа* термины «*дастгах*» и «*аваз*» употребляются в значении ладовой системы, представленной последовательностью мелодико-ритмических моделей, которые объединены в соответствии с их ладовыми особенностями.

счёт того, что его материал постоянно пополняется и обновляется, поддерживается жизнеспособность данной традиции. Будучи неиссякаемым источником, питающим творчество современных исполнителей, он предоставляет музыканту возможность самовыражения и демонстрации собственного взгляда на классику.

Актуальность темы исследования обусловлена прежде всего ценностью *радифа* в контексте мировой музыкальной культуры, поскольку он символизирует живую исполнительскую традицию, сохранившую глубинные корни. В 2008 году *радиф* был внесён в «Национальную опись нематериального культурного наследия Ирана», а в 2009 — в «Репрезентативный список нематериального наследия человечества» ЮНЕСКО⁵. Сегодня издаются нотные расшифровки разных версий *радифов*, осуществляются многочисленные аудио- и видеозаписи, печатаются статьи и книги на тему *радифа* и иранской классической музыки под патронажем государственных и частных организаций, таких как Институт культуры и искусства «Махур», Организация культурного наследия, ремёсел и туризма Ирана, Иранский национальный комитет Международного музыкального совета. *Радиф* изучают студенты всех музыкально-образовательных учреждений Ирана.

Будучи столь значимым явлением мировой музыкальной культуры, *радиф* в частности и иранская классическая музыка в целом пока представляют собой малоизученную область в отечественной литературе. На русском языке написано всего несколько работ, посвящённых некоторым проблемам музыкальной культуры Ирана⁶, при этом, *радиф* пока не становился темой самостоятельного научного труда. Таким образом, данная диссертация является фактически первым российским исследованием, сконцентрированным на многогранном изучении характерного явления иранской классической музыки — *радифа* — посредством обобщения современных научных достижений и с учётом специфики практического опыта иранских музыкантов.

⁵ См. сайт ЮНЕСКО. Режим доступа: <http://www.unesco.org/culture/ich/en/RL/radif-of-iranian-music-00279>.

⁶ См., к примеру, работы: [4; 5; 6; 13; 22; 40; 66; 72; 74].

Степень разработанности темы. Интерес к изучению феномена *ради́фа* впервые проявился в начале прошлого столетия и нашёл отражение в многочисленных публикациях иранских, западных и отечественных учёных. Примечательно, что в наиболее заметных трудах первой трети XX века термин «*ради́ф*» не употреблялся, хотя к этому времени он уже прочно вошёл в обиход исполнителей. К примеру, в таких работах, как «Моджамэ аль-адвар» («Собрание кругов»)⁷ Махдиголи Хедаята (1863–1955) и «Бохур аль-алхан» («Благоухание мелодий» [72, с. 38] или «Метры мелодий» [85]) Форсата од-Доуле Ширази (1855–1920)⁸, содержатся ценные сведения относительно структуры *ради́фа*, но само понятие «*ради́ф*» не встречается [110].

Та же тенденция наблюдается и в работах Алиаги Вазири (1887–1979), получившего европейское музыкальное образование и реформировавшего теорию иранской музыки. Несмотря на то что в теоретических трудах М. Хедаят и А. Вазири не пользовались термином «*ради́ф*», нет сомнений в том, что они были хорошо знакомы с феноменом *ради́фа* на практике: М. Хедаят обучался у ученика Мирзы Абдоллы, а А. Вазири — у самого Абдоллы. Кроме того, эти видные музыканты стали первыми, кто нотировал *ради́ф* иранской музыки, хотя их расшифровки до сих пор не были опубликованы.

Наряду с трудами А. Вазири, важную информацию о *ради́фе* содержат исследования его ученика Рухоллы Халеги (1906–1965). В его фундаментальной работе «История иранской музыки» в трёх томах [130] содержатся сведения об обстоятельствах возникновения и распространения идеи *ради́фа*, а в книге «Взгляд на иранскую музыку» [131], впервые изданной в 1939 году, подробно описывается устройство *ради́фа*, включающего семь *дастгахов* иранской классической музыки. Р. Халеги считает, что «эта классификация вошла в употребление сорок-пятьдесят лет назад и распространена также и сегодня, и различные *ради́фы* музыкантов последнего времени, такие как *ради́фы*

⁷ Написан в период с 1921/22 по 1931/32 годы.

⁸ По данным Т. Бинеша и Ж. Дюринга труд впервые издан в 1914 году [84], по данным Х. Асади — в 1904 году, а в 1914 году была выпущена дополненная редакция [106].

покойных Хосейнголи, Абдоллы, Дарвиша, упорядочены таким образом» [131, с. 108].

В названных работах иранских авторов первой половины XX века не только довольно подробно характеризуется структура *ради́фа*: в них также скрупулёзно анализируются ладовые, ритмические особенности *гуше ради́фа*. При этом авторы, начиная с А. Вазири, всё чаще стараются описывать явления иранской классической музыки языком западной теории музыки. Так в персоязычные издания проникают европейские «гамма» (گام гам — *гам*), «модуляция» (مدگردي модгәрди — *модгарди́*), «тоника» (تیک тоник — *тони́к*), аналоги названий интервалов и т. д.

На Западе (в США и Европе) публикации, посвящённые *ради́фу*, стали появляться в 1960-х годах. Одни из исследований целиком сосредоточены на проблемах *ради́фа*, как, например, монография американского исследователя Бруно Неттла «Ради́ф персидской⁹ классической музыки: изучение структуры и культурного контекста» [101]. В других для обсуждения этой темы предназначен самостоятельный раздел. К ним относятся, в частности, такие известные работы, как «Иранская музыка. Традиция и эволюция» французского этномузыковеда Жана Дюринга [134], монография британской исследовательницы Эллы Зонис «Классическая персидская музыка: Введение» [108], книга «Концепция дастгаха в персидской музыке» иранского музыковеда Хормоза Фархата [150].

Особое место занимают нотные расшифровки *ради́фа*, которые начиная с издания *ради́фа* Мусы Мааруфи [162] в 1964 году стали регулярными. Как правило, нотная публикация предваряется вступительной статьёй, представляющей собой автономное исследование разных аспектов этого феномена (см. [162; 100]).

Многочисленным трудам, которые были задействованы в диссертации, присущ широкий диапазон мнений о ладовом своеобразии мелодий *ради́фа*. К

⁹ Хотя в 1935 году страна Персия вернула себе исконное наименование «Иран», во многих работах до сих пор фигурирует обозначение «персидский». Автор данной диссертации будет следовать современной тенденции применения термина «иранский» во всех случаях, независимо от исторического периода, о котором идёт речь.

примеру, вышеупомянутый А. Вазири в своей «Теории музыки» считает, что иранская классика опирается на равномерно-темперированную четвертитоновую звуковую шкалу [170]. Мехди Баркешли, чья обширная статья включена в издание *радифа* Мусы Мааруфи, обосновывает идею о 22-тоновом неравномерно-темперированном звукоряде, включающем пифагорейские лимму и комму и их комбинации, и акцентирует внимание на преемственности древних ладов в современной иранской музыке [162]. Хормоз Фархат, издавший книгу «Концепция дастгаха в персидской музыке», критикует обе названные теории за их несоответствие исполнительской практике и выдвигает собственную гипотезу о наличии «гибких интервалов» [150].

Другой видный иранский исследователь Дариуш Талаи обнаруживает в *радифе* четыре различных вида тетрахордов, сочетания которых, по его мнению, образуют звукоряды ладов иранской классической музыки [103]. Современный учёный Хуман Асади, в течение многих лет изучавший композиционные особенности *дастгаха*, приходит к выводу о том, что он представляет собой мультимодальную циклическую структуру [111]. Выдающийся исследователь иранской музыки Мохаммад Таги Масудийе, опубликовавший «Вокальный радиф традиционной музыки Ирана в версии Махмуда Карими» в двух томах (транскрипция и анализ) [154; 155], обращает внимание на проблему формульности в мелодиях *радифа*, выявляет сходства начальных и конечных мелодических формул различных *гуше радифа*, а также доказывает вариантный принцип их реализации. Концепции лада в иранской музыке на примере *дастгаха* Шур посвящена также статья американского музыковеда Маргарет Кэтон [90].

Подчёркивая уникальность мелодического материала *радифа*, исследователи анализируют и его ритмические особенности. В частности, принципам соотношения поэтического и музыкального ритма на примере *радифа* посвящена диссертация Фарзада Амузегара-Фасии «Поэтика персидской музыки: Глубинная взаимосвязь между просодией и персидской классической музыкой». На примере сравнения ритмической структуры *гуше*

Шуштари двух вокальных и одного инструментального *радифов* (М. Карими, А. Давами, Мирзы Абдоллы) исследователь доказывает единство ритмических формул во всех названных версиях [81].

Сходными по тематике оказываются труды известного японского учёного Гэнъити Цугэ и иранского музыковеда Мохаммада Резы Азадефара. В статье Г. Цугэ, названной «Ритмические особенности авазы персидской музыки», доказываемая зависимость музыкального ритма от поэтического, что является главным свойством тех *гуше радифа*, которые отличаются отсутствием регулярного метра [105]. В свою очередь, М. Р. Азадефар в монографии «Ритмическая структура в иранской музыке» предлагает собственную классификацию всех *гуше радифа*, приводит нотные примеры каждого ритмического вида *гуше*, обнаруживая в некоторых из них элементы древних ритмических циклов, а также связь с поэтическими ритмоформулами [83]. Принципам взаимодействия вербальных и музыкальных структур в мелодике иранского *дастгаха* на примере *дастгаха* Шур *радифа* М. Карими, а также способам анализа мелодических моделей *гуше* с нерегулярным метром посвящена работа российского музыковеда Гюльтекин Байджан кызы Шамилли [70].

В трудах западных исследователей всё чаще делается акцент на различиях между *радифами* и на уникальности каждой версии. В отличие от работ учёных Ирана того же периода, *радиф* рассматривается здесь не только как общее явление иранской классической музыки, но и как собрание мелодико-ритмических моделей, связанное с творчеством определённого мастера или его исполнительской школой. Такой взгляд на явление *радифа* наиболее заметно проявляется в трудах Бруно Неттла и Жана Дюринга.

Известный американский этномузыковед Б. Неттл концентрируется на двух сторонах феномена. Его монография «Радиф персидской классической музыки: изучение структуры и культурного контекста» [101], как следует из названия, охватывает теоретические и исторические аспекты. Первая часть его труда, следующая за вводной главой, обнаруживает ряд особенностей

устройства *ради́фа*, выявленных в результате сравнительного анализа разнообразных версий. Во второй части книги Б. Неттл рассматривает *ради́ф* как культурный феномен, возникший на определённом этапе исторического развития иранской классической музыки. Сведения о профессиональных сообществах и жизни музыкантов в период модернизации и вестернизации культуры автор дополняет собственными воспоминаниями о знакомстве с выдающимися мастерами Ирана.

В распоряжении Б. Неттла имелись исследования на европейских языках, созданные как представителями традиции (М. Т. Масудийе, М. Баркешли, Х. Фархатом), так и учёными из других стран (Э. Зонис, Ж. Дюрингом, Г. Цугэ), а также звукозаписи и ноты *ради́фов*. При этом в своих аналитических рассуждениях Б. Неттл концентрируется, главным образом, на структурном своеобразии *ради́фов* и приходит к выводу о существовании признаков, объединяющих все версии *ради́фов*: наличие общих *гуше* («the shared ghushes») в различных *дастгах*х и *авазах*, модуляционных *гуше* («modulatory ghushes»), принципа парности *гуше* («paring ghushes»). Как утверждает Б. Неттл, сравнение устройства старинных и современных *ради́фов* позволяет выявить их специфику и наметить контуры эволюции *ради́фа*.

Авторитетный французский исследователь Ж. Дюринг раскрывает в своих трудах [94; 100; 134] несколько важнейших особенностей, связанных с явлением *ради́фа*. Во-первых, *ради́ф*, по мнению учёного, выделяет иранскую музыкальную культуру из ряда других, благодаря уникальной внутренней структуре, принципу его функционирования, месту в музыкальной практике и «в высшей степени оригинальной форме, аналога которой не существует» [94, с. 67]. Во-вторых, фокусируя внимание на различных значениях термина «*ради́ф*» в иранской музыке, автор указывает на существование множества версий *ради́фа*, которые связаны с творчеством определённого мастера или школы (исфаханской, тегеранской, тебризской и др.). В-третьих, Ж. Дюринг отмечает различное отношение иранских музыкантов к использованию *ради́фа*

в исполнительской практике, а также дифференцированные уровни владения мелодико-ритмическим сводом *радифа*.

Одним из наиболее важных и актуальных вопросов, которые затрагиваются в литературе, является роль *радифа* в исполнительском процессе. К примеру, Э. Зонис в монографии «Классическая персидская музыка: Введение» [108], как и Ж. Дюринг, уделяет большое внимание проблеме соотношения теории и практики в иранской классической музыке и исследует пути применения принципов *радифа*. В трудах отечественного исследователя Г. Б. к. Шамилли и, в частности, в докторской диссертации, названной «Классическая музыка Ирана: фундаментальные категории теории и практики», рассматриваются принципы взаимодействия нормативной структуры *радифа* и характерного феномена иранской культуры *бадиха*¹⁰ [74]. Аналитические замечания о традиции классического пения (*аваз*) на основе собственного певческого опыта и об особенностях техники исполнения некоторых ярких её представителей содержатся в русскоязычных статьях Хосейна Нуршарга «Традиция авазы в иранской классической музыке» [40] и «Фигура певца в иранском обществе позднего каджарского периода: культурологическое наблюдение» [66]¹¹.

В литературе поднимается ещё одна важная тема: функция *радифа* в процессе преподавания иранской классической музыки. Так, выдающийся учёный и исполнитель Дариуш Савфат считает, что изучение *радифа* незаменимо для воспитания истинного представителя иранской классической музыки. Д. Сафват выявляет огромное значение *радифа* для тренировки памяти, слуха, концентрации внимания к деталям, а также для развития чувства вкуса и готовности к сиюмоментному музыкальному высказыванию [94].

Кроме того, исследуется роль *радифа* в процессе эволюции традиции иранской классической музыки и трансформация *радифа* под влиянием

¹⁰ В работах Г. Б. к. Шамилли слово *بادیهه* (*бәдиһэ*: экспромт, импровизация) используется в транслитерации *бадиха*. Полагаясь на имеющуюся в нашем распоряжении персоязычную литературу, в отношении данного явления будет применяться слово «*бэдахэ*» (*بادهه* *бэдахэ/бәдахэ*: экспромт, импровизация) и производное от него «*бэдахэнавази*» (*بادهه نوازی* *бэдахэнавази/бәдахэнавази*: «"экспромтное" исполнение музыки»).

¹¹ В данной статье неверно указаны фамилия и имя автора: «Хосейн Н.» вместо «Нуршарг Х.».

западной музыкальной культуры. По данной тематике выделяются работа Х. Асади «Пересмотр исторического прошлого понятия “дастгах”» [110], аналитическое исследование иранского учёного Мохаммада Резы Дарвиши «Взгляд на Запад: дискуссия о влиянии западной музыки на иранскую музыку» [133], а также вышеупомянутые монография Б. Неттла и труд Ж. Дюринга «Традиция и эволюция». В этом же ключе написана статья «Радиф и исполнение радифа» Маджида Киани [157]: предчувствуя опасность регресса современной исполнительской практики, знаменитый мастер указывает на серьёзные отличия музыкантов, владеющих *радифом* и пренебрегающих им, а также отмечает значимость *радифа* для сохранения истинного облика иранской классической музыки.

В целом, к различным проблемам музыки Ирана обращались и отечественные исследователи, к примеру, советские этномузыковеды В. М. Беляев и В. С. Виноградов: первый написал работу по персидским таснифам, жанру городской музыкальной культуры Ирана [4], второй — исследовал классические традиции в историческом и теоретическом аспектах [6]. Также в советский период появилось несколько публикаций по иранской литературе, культуре и теории музыки выдающегося востоковеда Е. Э. Бертельса¹². Эволюции развития музыкальной культуры страны посвящена кандидатская диссертация С. Ф. Дашдамировой [13]. Кроме того, в последние годы вышло в свет несколько работ Г. Б. к. Шамилли, в которых *радиф* рассматривается с точки зрения классификации музыкальной лексики, нормативной структуры *дастгаха*, поднимается тема соотношения *радифа* как потенциального текста и *дастгаха* как актуального¹³.

Вместе с тем остаётся целый ряд вопросов, которым уделено незначительное внимание в русскоязычных публикациях или они вовсе не затронуты в литературе. К примеру, сходства и различия *радифов*, классификация *радифов*, фигура знатока *радифа*, проблема эволюции *радифа* в

¹² См., в частности: [5].

¹³ См. [72; 74].

XX–XXI веках. Необходимость исследования феномена *ради́фа* обнаруживается не только в области науки: наиболее остро она ощущается в практике, поскольку *ради́ф* служит фундаментом для исполнительской и преподавательской деятельности иранских музыкантов. Глубокое, комплексное и многостороннее изучение феномена *ради́фа* важно для понимания специфики классической музыки Ирана, а наличие большого количества лакун в обозначенных сферах свидетельствует о востребованности данного исследования.

Объектом исследования диссертации является классическая музыка Ирана, а **предметом исследования** — *ради́ф* как феномен, идентифицирующий иранскую классическую музыку, репрезентирующий её характерные ладовые, метроритмические особенности, принципы взаимоотношения теории и практики, играющий ведущую роль в процессах сохранения и передачи данной традиции.

Изучение *ради́фа* в настоящей работе ограничено территориальными рамками — пределами современного Ирана¹⁴. Известно, что с древнейших времён народы Ирана активно контактировали с разными цивилизациями Передней и Центральной Азии. Границы страны неоднократно перекраивались, но нынешний Иран до сих пор является частью глобального «иранского культурного континента», иначе называемого «Большим Ираном», — обширной территории, охватывающей существенную область Закавказья и Центральной Азии, где влияние иранской культуры было или остаётся весьма значительным. Вместе с тем, несмотря на обилие пересечений с отдельными явлениями, которые сегодня обнаруживаются в родственных музыкальных культурах, в диссертации данный вопрос не поднимается. Хронологические границы исследования обусловлены тем, что в поле зрения автора входит период со времени обнародования идеи *ради́фа* до наших дней, и по этой причине богатейший исторический пласт, существовавший до середины XIX века, не затрагивается.

¹⁴ См. физическую карту Ирана в Приложении I.

Эмпирическую базу исследования составили многообразные по типу источники. Во-первых, это нотные издания, аудиозаписи и номенклатура *гуше* различных по времени возникновения версий *радифов*, созданных выдающимися представителями иранской классической музыкальной традиции. А именно:

1. инструментальные *радифы* основоположников тегеранской исполнительской школы: Али Акбара Фарахани¹⁵, Мирзы Абдоллы (в версиях для *тара* и *сетара*¹⁶ — Нурали Боруманда [100; 168]¹⁷, Дариуша Талаи [167]; в версии для *каманче*¹⁸ — Мехрдада Тараби [165]; в версии для *сантура*¹⁹ — Пашанга Камкара [166]), Мирзы Хосейнголи (в версии его сына Али Акбара Шахнази [128]);

2. во многих отношениях новаторский *радиф* для *тара* самого Али Акбара Шахнази [138] и другие авторитетные инструментальные *радифы*: для *тара* — Мусы Мааруфи [162], для *сантура* — Аболхасана Сабы [139];

3. наиболее известные вокальные *радифы* Абдоллы Давами²⁰ и его ученика Махмуда Карими [155];

4. *радиф* для *нэя*²¹, организованный ярким представителем исфаханской исполнительской школы Хасаном Касаи, недавно ушедшим из жизни (1928–2012)²².

Во-вторых, это обширный фонд аудио- и видеозаписей классической музыки Ирана. Он послужил фундаментом для исследования специфики мышления иранских музыкантов в процессе выстраивания звуковой композиции *дастгаха* или *аваза* по принципам, сконцентрированным в *радифе*.

Наконец, в-третьих, это ценные сведения, полученные из бесед с представителями традиции: такая информация дополняет и комментирует

¹⁵ См. перечень *гуше* в издании: [72, с. 263–277].

¹⁶ Перс. *تار* (тар): букв. «струна»; *سه تار* (сэтар): букв. «три струны»; оба инструмента — составные хордофоны, шипковые лютни с шейкой.

¹⁷ См. также: Дискография, №№ 5, 6.

¹⁸ Перс. *کمانچه* (каманче) — составной хордофон, смычковая лютня с шейкой.

¹⁹ Перс. *سantور* (сантур) — простой хордофон, плоская молоточковая цитра.

²⁰ См.: Дискография, № 3.

²¹ Перс. *نی* (нэй): букв. «камыш, тростник» — крытый аэрофон, продольная флейта с пальцевыми отверстиями.

²² См.: Дискография, № 4.

основной материал диссертации. Собеседниками автора были как мастера, хорошо известные в Иране, так и молодые исполнители, добившиеся немалых успехов благодаря фундаментальным знаниям и природному дару: Дарвишреза и Шахрам Моназзами, Сейед Абдолхосейн Мохтабад, Хосейн Нуршарг, Ашкан Рахбар. Кроме того, автору удалось посетить цикл лекций о *радифе* и проинтервьюировать Дариуша Талаи, являющегося авторитетнейшим знатоком данной традиции²³.

Основная **цель исследования** заключается в обосновании универсальности и многофункциональности феномена *радифа* в иранской классической музыке. Названная цель достигается посредством решения следующих **задач**:

- обозначить типологические черты иранской классической музыки;
- сравнить мнения учёных и музыкантов-практиков относительно термина и понятия «*радиф*», выявить главные функции *радифа* как свода мелодико-ритмических моделей;
- кратко осветить историю создания *радифа*, разработать классификацию *радифов* и охарактеризовать фигуру знатока *радифа* (*радифда́н*²⁴);
- описать устройство *радифа* на примере версий выдающихся мастеров, определить некоторые существенные ладовые и метроритмические особенности иранской классической музыки, обнаруживаемые в *радифе*;
- на основе анализа и сравнительной характеристики наиболее авторитетных версий *радифа* обнаружить сходства и различия в их структуре;
- определить мелодико-ритмические модели *гуше*, служащие остоном разнообразных версий *радифа*;

²³ Семинар «Радиф иранской классической музыки» Д. Талаи проходил в Московской консерватории имени П. И. Чайковского 15–20 апреля 2016 года. Для автора получение необходимых данных было бы невозможным без освоения фарси на курсах Института востоковедения РАН, организованных Культурным представительством при Посольстве Исламской Республики Иран в Москве, а затем окончания языковой программы в Центре развития персидского языка и литературы Организации исламской культуры и связей в г. Тегеране. В целом, импульсом к изучению музыки Ирана послужило впечатление от многоликой и богатейшей культуры во время неоднократных поездок в страну.

²⁴ Перс. رديفدان *ра́дифдан* — «знаток *радифа*».

— рассмотреть важнейшие принципы объединения мелодико-ритмических моделей в *дастгахе/авазе*;

— исследовать пути развития репертуара иранской классической музыки в XX–XXI веках на примере трёх версий *радифа*: Аболхасана Сабы, Али Акбара Шахнази и Хасана Касаи;

— изложить сущность специфического исполнительского принципа *бэдахэнавази* и охарактеризовать один из наиболее сложных приёмов выстраивания циклической композиции с переходами от одного *дастгаха/аваза* к другому (принцип *мораккабнавази*²⁵).

В методологическом плане данное исследование ориентируется на познание сложной организации *радифа* и его сути в традиции иранской классической музыки. Применяются следующие **методы исследования** (в значительной степени усвоенные из методологической концепции известного отечественного музыковеда Дживани Константиновича Михайлова): а) системный, посредством которого *радиф* рассматривается как саморазвивающийся феномен, а также целостная сущность, характеризующая взаимосвязанностью и иерархичностью элементов; б) структурно-функциональный — используется для выявления в *радифе* устойчивых отношений между элементами; в) сравнительно-типологический — задействуется для определения сходств и отличий между разными версиями *радифа*, а также создания классификации *радифов*; г) аналитический, с помощью которого исследуются параметры музыкальной ткани мелодико-ритмических моделей *радифа* и принципы использования его в процессе исполнения иранской классической музыки. Кроме того автор опирается на регионально-цивилизационный подход и концепцию музыкально-культурной традиции (предложенные Дж. К. Михайловым)²⁶, а также обращается к методам смежных дисциплин — лингвистики и культурологии.

²⁵ От *مركب* мораккаб — *мораккаб*: составной, сложный, и *نوازی* навази — *навази*: исполнение музыки; букв. «сложное/составное исполнение музыки».

²⁶ Дж. К. Михайлов (1938–1995) — композитор, педагог, а также автор уникальной методологической системы исследования музыкальных культур мира и создатель одноимённого научно-учебного направления в Московской консерватории имени П. И. Чайковского. Согласно Дж. К. Михайлову, музыкально-культурная

Научная новизна исследования заключается в следующем:

- Впервые феномен *радифа* становится предметом самостоятельной комплексной научной работы на русском языке.
- Впервые предлагается общая классификация *радифов* и характеризуется фигура знатока *радифа*.
- Впервые в отечественной научной литературе представлены звукоряды и ладовые функции основных ладов двенадцати *дастгахов* и *авазов* иранской классической музыки.
- Впервые предпринята попытка охарактеризовать две позднейшие версии *радифов* знаменитых музыкантов: Али Акбара Шахнази (для *тара*) и Хасана Касаи (для *нэя*).
- Впервые подробно рассматривается исполнительский принцип *мораккабнавази*, подразумевающий переход от одного *дастгаха/аваза* к другому, то есть из одной ладовой системы в другую, анализируются конкретные примеры его реализации на практике.
- Впервые в отечественной музыковедческой литературе вводится термин «*гуше-мост*», впервые в мировой науке — термины «*кочующие гуше*» и «*форуд-мост*».

Теоретическая значимость данного исследования заключается в том, что предложенные в нём положения, обладающие научной новизной и базирующиеся на изучении разнообразных источников, в том числе редких изданий на персидском языке и сведений от носителей традиции, вносят существенный вклад в развитие отечественного музыкознания. Диссертация может представлять особый интерес для музыковедов, изучающих искусство Ирана и сопредельных стран Передней и Центральной Азии, а также искусствоведов и культурологов.

традиция представляет собой специфический социокультурный комплекс, который включает определённое музыкальное явление вместе со всей совокупностью средств его жизнеобеспечения. Этот учёный впервые в отечественном музыкознании применил регионально-цивилизационный подход в ходе изучения различных музыкальных культур мира. Под региональной цивилизацией Дж. К. Михайлов подразумевал проявление общности культурных феноменов, организованных по принципу сетей в рамках определённой территории. Подробнее об этом см.: [World Music Cultures Center [сайт] // Режим доступа: <http://www.worldmusiccenter.ru>]

Практическая значимость научной работы сводится к тому, что её материал может быть задействован в курсах истории музыки, музыкальной этнографии и музыкальных культур мира, гармонии и музыкально-теоретических систем, поскольку содержит сведения относительно общих принципов мышления в музыкальных культурах древнего происхождения и примерах их реализации в современной практике. Выводы, касающиеся ладовых, метроритмических и композиционных особенностей иранской классической музыки на примере *радифа*, также могут быть полезны композиторам.

На защиту выносятся следующие положения:

1. *Радиф* — одно из самых значимых явлений в музыкальной культуре современного Ирана. Он представляет собой накопленный в течение столетий и по традиции передаваемый устным способом от учителей ученикам корпус мелодико-ритмических моделей иранской классической музыки. Возникновение в середине XIX века идеи *радифа* как унифицированного и внутренне целостного свода, который служил бы фундаментом для обучения и основой для звукореализации циклической композиции *дастгаха* или *аваза*, ознаменовало рождение кардинально нового подхода в осмыслении иранского национального искусства.

2. *Радиф* как корпус мелодико-ритмических моделей существует в виде множества версий, каждая из которых сохраняет неразрывную связь с традицией и одновременно характеризует индивидуальность своего создателя: объём его знаний, разнонаправленность деятельности, принадлежность определённой профессиональной школе, особенности исполнительской техники. Все разновидности *радифа* могут быть классифицированы по ряду признаков, как то: исполнительские особенности, предназначение, уровень сложности, способ передачи, tessitura, принадлежность к локальной исполнительской школе или школе определённого мастера, а также время создания.

3. Особая роль в сохранении и передаче традиции иранской классической музыки принадлежит знатокам *ради́фа* (перс. *ради́фдан*). Это мастера, обладающие уникальными музыкальными способностями и отличающиеся чувством ответственности за продолжение своего дела.

4. На протяжении XX века под влиянием западной музыки происходило обновление корпуса идиом иранской классической музыки. В ранних *ради́фах* (к примеру, Мирзы Абдоллы) бо́льшую часть составляли *гуше*, характеризующиеся отсутствием регулярного метра. В более поздних версиях *ради́фа* заметно увеличение количества и протяжённости фрагментов с регулярным метром (как, например, Чахармэзр'а́б, Домэзр'а́б, Сэмэзр'а́б, Рэнг в *ради́фах* А. Сабы и Х. Касаи, а также Пишдарам'а́д в *ради́фе* А. А. Шахнази). Важно, что разделы с регулярным метром, как правило, располагаются в парах с основными (главными) *гуше* того или иного *дастгаха/аваза* и строятся на их мелодических формулах. Процесс эволюции репертуара иранской классической музыки продолжается по сей день.

5. *Ради́ф* не предназначен для буквального воспроизведения: он лишь служит своеобразной «азбукой», которой овладевает музыкант и руководствуется ей в процессе воплощения собственных идей. Одним из самых сложных приёмов, в которых практически реализуется логика компоновки мелодико-ритмических моделей *ради́фа*, является принцип *мораккабнавази* — это выстраивание циклической композиции с переходами от одного *дастгаха/аваза* к другому, что подразумевает смену ладовых систем. *Мораккабнавази* требует от музыканта досконального знания *гуше ради́фа* и глубокого понимания их ладовых и функциональных особенностей, что отличает искусство истинных профессионалов. *Ради́ф*, чья структура характеризуется множественными связями между разными *дастгахами/авазами*, является руководством по искусству *мораккабнавази*.

Апробация исследования. Диссертация вместе с авторефератом обсуждалась на заседании кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского 4 марта 2016 года и

была рекомендована к защите. Основные положения, высказанные в научной работе, были представлены на нескольких всероссийских и международных конференциях: Первой Всероссийской конференции иранистов (Москва, 12 октября 2011 года); «Музыка в кругу гуманитарных наук (к 60-летию со дня рождения Т. В. Чередниченко)» (Москва, 18–19 февраля 2013 года); «Исследования молодых музыковедов» (Москва, 3–4 апреля 2014 года); «Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: Параллели и взаимодействия» (Москва, 13–18 апреля 2015 года). По теме исследования подготовлены и опубликованы статьи, в том числе в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК.

Структура диссертации. Работа состоит из Введения, четырёх глав, Заключение, Библиографии, включающей 170 наименований (в том числе 90 на иностранных языках, из них 61 — на персидском), Списка ресурсов Интернет, Дискографии по изучаемой теме и Приложений, в состав которых вошли: общегеографическая карта Ирана, иллюстрации, схемы, таблицы, нотные примеры и компакт-диск.

ГЛАВА 1

РАДИФ В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИИ ИРАНСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ

Ради́ф — феномен, репрезентирующий классическую музыку Ирана, поэтому необходимо охарактеризовать данный слой музыкальной культуры страны, обозначив роль *ради́фа* в истории развития традиции. С этой целью в данной главе исследуются понятие и термин «*ради́ф*», выявляются функции *ради́фа*, предлагается классификация его разнообразных версий и рассматривается фигура знатока *ради́фа*.

1.1. Типологические черты иранской классической музыки

Современная музыкальная культура Ирана, насчитывающая несколько тысячелетий и генетически связанная с историей древнейших мировых цивилизаций, представляет собой целостную многосоставную систему, в которой можно условно выделить несколько слоёв:

1) классическая музыка, обозначаемая в Иране следующими понятиями, указывающими на существенные качества этого слоя музыки:

- «музыка *дастгаха*» (موسیقی دستگاهی мусиги́-йе дәстгаһи — *мусиги́-йе дастгахи́*),
- «музыка *ради́фа*» (موسیقی ردیفی мусиги́-йе рәди́фи — *мусиги́-йе ради́фи*),
- «музыка *дастгаха-ради́фа*» (موسیقی دستگاهی-ردیفی мусиги́-йе дәстгаһи-рәди́фи — *мусиги́-йе дастгахи́-ради́фи*),
- «национальная музыка» (موسیقی ملی мусиги́-йе мэлли — *мусиги́-йе мэлли́*),
- «классическая музыка» (موسیقی کلاسیک мусиги́-йе к(е)ласик — *мусиги́-йе к(е)ласи́к*)²⁷,

²⁷ Французское заимствование.

- «благородная/подлинная музыка» (موسیقی اصیل موسیگی-یه әсил — *мусиги́-йе асíl*),

- «традиционная музыка» (موسیقی سنتی موسیگی-یه соннәти — *мусиги́-йе соннәти*);

2) традиционная музыка, именуемая местной или региональной (перс. موسیقی نواحی موسیگی-یه нәваһи — *мусиги́-йе навахи́*, محلی موسیقی موسیگی-یه мәһәлли — *мусиги́-йе махали́*). Она ассоциируется с культурой различных этносов, населяющих страну, и отличается большим разнообразием жанров и стилей, богатым инструментарием, различными механизмами преемственности, а также дифференцированными уровнями сложности музыкальной грамматики.

В качестве отдельного подслоя традиционной музыки можно выделить религиозную музыку (موسیقی مذهبی موسیگی-یه мәзһәби — *мусиги́-йе мазхаби́*), которая сама по себе объединяет широкий спектр музыкальных явлений: шиитскую, суфийскую, зороастрийскую музыку, а также музыку различных религиозных меньшинств (иудеев, армянских и ассирийских христиан и др.);

3) популярная музыка (عامیانه موسیقی موسیگی-یه амийанэ — *мусиги́-йе амийанэ́*, مردم پسند موسیقی موسیگی-یه мәрдомпәсәнд — *мусиги́-йе мардомпәсәнд*), характеризующая сферу городской культуры.

В названии этой работы фигурирует более понятный для европейского музыканта термин «классическая музыка», который используется и иранскими музыкантами для определения данного класса музыки. Представители традиции, вместе с тем, подчёркивают, что названный термин вошёл в обиход около полувека назад, благодаря влиянию западного музыковедения [152].

Оригинальный подход к осмыслению проблемы адекватности применения понятия «классическая» к различным музыкальным культурам предлагает Дж. К. Михайлов. Он полагает, что термин «высокая музыка», или «музыка высокой традиции», является более подходящим для обозначения такого рода музыки, который в литературе определяется разными терминами: «учёная», «академическая», «классическая» и т. д.

Этой категории музыки, как считает Дж. К. Михайлов, свойственны осмысление и кодификация базовых параметров музыкальной выразительности, специальное внимание к художественной стороне музыкального высказывания, развитая грамматика. Исходя из того, что такая музыка отличается высокой степенью унификации и обобщения звуковых норм на уровне не отдельного этноса, а всей социальной общности (государства, нации) и также характеризуется обращением в сфере профессиональных музыкантов и подготовленных слушателей, *радиф*, безусловно, относится к слою «высокой» музыки²⁸.

Принимая во внимание жёсткие рамки функционирования данной традиции (интеллектуальная элита, придворная среда), классическая музыка Ирана, всё-таки, зиждется на связях с другими слоями музыкальной культуры. Именно поэтому некоторые иранские исследователи полагают, что «музыковеды двадцатого века уделяют слишком много внимания разделению иранских музыкальных стилей на такие, как фольклор, популярную, религиозную и классическую музыку. Но реальность такова, что существует устойчивое напряжение и взаимодействие между классической музыкой и другими формальными жанрами» [103, с. 13].

- **Классическая — традиционная.** Известны многочисленные случаи заимствования мелодического материала²⁹ и инструментальных тембров из традиционной музыки. Так, Найеб Асадолла, величайший исполнитель на тростниковой флейте *нэй*, однажды сказал: «Я перенес нэй из загона для овец во дворец Шаха» [там же, с. 13]. И сегодня тенденция обновления классической музыки средствами традиционной является актуальной: зачастую ансамбли дополняются звучанием хорасанского *дотара*, белуджского *гэйчака*, курдского *танбура*³⁰.

²⁸ Понятие «высокая музыка» «относится и к слою общества (его верхушке), и к функциям музыки (церемониалы, установленчество), и к развитости (специальной культивированности) музыкального текста. К высокой музыке мы относим виды, стили и формы музыки придворной среды и среды феодалов и отдельные храмовые традиции» [36, с. 72].

²⁹ Подробнее об этом в разделе 2.2. *Гуше*.

³⁰ См.: Аудиоприложение, № 1.

- **Классическая — религиозная.** В определённые исторические периоды, когда некоторые виды музыки подвергались серьёзным нападкам со стороны властей, религиозная музыка сохраняла классическую традицию. Так, благодаря мистической драме *тазийе* или траурным песнопениям *роузэхани* до нас дошли многие древние мелодические модели классической музыки. Зачастую певцы, начинавшие творческую жизнь в области религиозной музыки, без особых усилий переходили в ряды исполнителей классической³¹. Кроме того, особо стоит отметить влияние суфийской музыки и даже философии, обнаруживающееся не только в трактатной музыкальной традиции; оно весьма заметно в творчестве некоторых музыкантов-классиков, к примеру, таких как Голамхосейн Дарвиш Хан или Шейда, которые сами были приверженцами суфизма [88; 89].

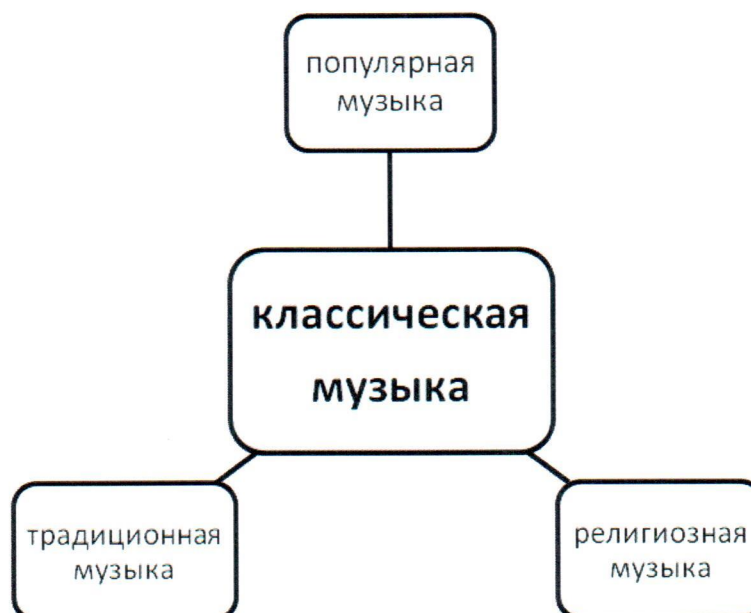
- **Классическая — популярная.** По сути, один из важнейших жанров классической музыки *тасни́ф*³² проник из слоя популярной музыки, который представлен большим разнообразием стилей [149]. Один из них — городская развлекательная музыка, именуемая *мусиги́-йе мотрэби́* (موسیقی مطربی мусиги́-йе мотрэби), — использует практически те же средства, что и классическая: например, те же мелодико-ритмические модели *гуше*, наименования ладов (*дастгахов* и *авазов*), но применяет иные, более простые, по сравнению с классикой, способы звукового высказывания³³ [152]. Таким образом, схема взаимосвязей различных слоёв иранской музыкальной культуры в упрощённом виде может быть представлена следующим образом:

³¹ К их числу можно отнести таких мастеров классического вокала, как Аболхасан Эгбал Азар, Сейед Хосейн Тахерзаде, Мохаммад Реза Шаджарьян.

³² Вокально-инструментальный жанр.

³³ В частности, как указывает иранский музыковед Сасан Фатеми, в данном стиле популярной музыки, кроме того, что используются не все *дастгахы* и *авазы*, отсутствует принцип *бэдахэ*, характерный для классической традиции и подразумевающий экспромтное исполнение на базе развития канонических принципов, сконцентрированных в *радифе*. «В *мусиги-йе мотрэби*, — заявляет учёный, — всё предсказуемо и зафиксировано» [152, с. 166].

Схема взаимосвязей различных слоёв иранской музыкальной культуры



Как показало исследование, несмотря на стилевую «открытость» иранской классической музыки, налицо несколько отличительных признаков, которые позволяют выделить её в отдельный класс внутри общей классификации музыкальной культуры страны. Иранская музыка «высокой» традиции представлена жанром *дастгаха*, базирующимся на рафинированных и унифицированных нормах музыкального мышления, обладающим строгими критериями «эталонного» звука и представлениями о красоте, аргументированными в многочисленных трактатах.

Музыкальный текст *дастгаха* характеризуется рядом особенностей, типологически присущих любой классической музыке, включая европейскую:

1. выявление и обоснование норм культивирования звука как главного элемента музыкального мышления;
2. теоретическая (философская, символическая, акустическая и пр.) обоснованность концепции важнейших параметров музыкальной выразительности (тона, звукоряда, лада, ритма и др.);

3. регламентированный выбор состояний и экспрессий, заложенных в музыкальном тексте;

4. наличие устойчивых символично-семантических связей с различными элементами музыкальной выразительности;

5. высокий уровень организованности музыкального текста, характеризуемый сложностью и развитостью построений, а также многоплановостью целого.

Классическую музыку Ирана, в целом, отличает культивирование звука как главной единицы музыкального мышления. В частности, принцип сольного исполнения *такнавази* (от перс. تک *тāk* — *так*: одиночный, в одиночку, и نوازی *нāвази* — *навази*: исполнение музыки; букв. «сольное исполнение музыки»), характерный для иранской классической музыкальной традиции, является одним из признаков повышенного внимания к звуку. Инструментальное или вокальное соло — совершенная и самодостаточная форма музыкального высказывания, а групповое выступление, по сути, означает участие ансамбля солистов, который может объединять: вокал, струнно-плектронные (*тар*, *сетар*, *уд*), струнно-смычковый (*каманче*), духовой (*нэй*), струнно-ударный (*сантур*) и ударные (*томбак*, *даф*). При этом возникает великое множество вариантов составления ансамблей³⁴.

Каждый процесс звукореализации можно сравнить с «полотном», сотканным из множества тончайших звуковых нюансов и оттенков, чему способствует задействование специфических исполнительских приёмов. В частности, во время игры на струнно-смычковом инструменте *каманче* исполнитель способен изменять степень натяжения волоса смычка, достигая, при этом, необходимой звуковой краски. А в вокальной музыке используется такой приём, как *тахри́р* (تحریر *tāhrip*, букв. «писание», «написание», «редактирование» [42, с. 354]), представляющий собой сложную технику орнаментированного «расцвечивания» мелодии посредством применения

³⁴ См. фотографии в Приложении II, фрагменты соло на названных инструментах представлены в Аудиоприложении (№№ 2–7).

«особого вида гортанной вибрации» [105, с. 214]. Иранские певцы говорят о существовании более двадцати различных видов *тахрира*³⁵, некоторые из которых носят «говорящие» названия: соловьиный *тахрир* (تأهْرِیر بلبلی *tährir-э болболи* — *тахри́р-э болболи*), *тахрир*-молот (تأهْرِیر چکشی *tährir-э чякоши* — *тахри́р-э чакоши*) [105].

Музыка «высокой» традиции является своего рода «лакмусовой бумажкой», «индикатором» музыкальной культуры Ирана, страны с древнейшей историей, с богатейшими музыкальными традициями, передающимися из поколения в поколение. Эти традиции, неподвластные времени, дошли до нас благодаря многочисленным мастерам, сохранившим не только огромный «набор» сугубо музыкальных выразительных возможностей, но и многовековой духовный опыт, понимание звука как мощнейшей силы, способной воздействовать на человека не только на психоэмоциональном, но даже на физиологическом уровне. Идея трансформации душевного/духовного состояния человека посредством музыки повлекла за собой создание предназначенных для этой цели технических средств: соответствующих звукорядов, мелодико-ритмических моделей, принципов развёртывания музыкальной композиции. Своеобразным руководством для исполнителей, вмещающим массу рекомендаций относительно выбора инструмента, подходящего для того или иного «звукового высказывания», является уникальный свод *радифа* иранской классической музыки.

1.2. Понятие и термин «радиф». Функции радифа

Слово «радиф» в персидском языке используется не только в музыкальной терминологии, оно употребляется иранцами и в повседневной жизни, где имеет следующие значения:

- 1) ряд, шеренга, строй, линия;
- 2) разряд, группа, число [42].

³⁵ Из личной беседы с известным иранским певцом Абдолхосейном Мохтабадом (г. Тегеран, 2008).

В поэзии *радифом* именуют «слово, частицу, или целое выражение, непосредственно следующие за рифмой и являющиеся как бы второй частью, повторяющейся без изменения» [там же, с. 719], то есть «рефренирующий элемент рифмы» [7, с. 152]. В качестве примера приведём отрывок стихотворения великого персидского поэта-суфия Джалаладдина Руми (1207–1273) в переводе Д. Щедровицкого:

Услышьте, любящие прах: любовью вечной я горю!
Во всех веках, во всех мирах — любовью вечной я горю!

Когда творенье началось, и утверждался мир в правах,
Я полюбил, отринув страх, — любовью вечной я горю!

Средь звезд, песчинок, облаков — я прожил семьдесят веков,
Переживая взлёт и крах — любовью вечной я горю!³⁶

В результате исследования было обнаружено, что в качестве музыкального термина слово «*радиф*» вошло в обиход приблизительно в середине XIX века, и, вероятно, закрепилось в теории иранской музыки благодаря исполнительской и педагогической деятельности представителей «династии искусства»³⁷ Фарахани (XIX–XX вв.). Однако, будучи широко распространённым в профессиональной среде, это понятие не встречалось ни в одном из известных иранских трудов по музыке первой четверти прошлого столетия: учёные того времени, излагая современную им классификацию музыкальных систем, по сути, совпадающую со структурой *радифа*, не употребляли этого термина.

В частности, Махдиголи Хедаят (1863–1955) не использовал слово «*радиф*» в своём труде «Моджамэ аль-адвар» («Собрание кругов»), написанном в период с 1921/1922 по 1931/1932 годы. Но поскольку он освоил *радиф* в классе Монтазам-аль-Хокама, ученика Мирзы Абдоллы, сомнений в том, что музыкант знал об этом понятии, нет. Известно, что М. Хедаят в течение семи лет занимался нотацией *радифа* (о чём он написал в 1942 году³⁸) и передал один из двух экземпляров своих записей «Высшей школе музыки».

³⁶ Цит. по: ([46, с. 31]).

³⁷ Перс. خاندان فرهنگ хандан-э фәрһанг — хандан-э фарханг.

³⁸ См. издание *радифа* Мусы Мааруфи, перед статьёй Мехди Баркешли [162].

Другой известный труд начала XX века создал Форсат од-Доуле Ширази (1855–1920). В его работе под названием «Бохур аль-алхан» («Благоухание мелодий» или «Метры мелодий»), впервые изданной в 1904 году, также не встречается понятие «*радиф*». Хотя Ширази неоднократно использует слово «*тартиб*» (ترتيب *tārīb*, букв. — «порядок») в сходном значении [110].

По поводу того, что подразумевают под термином «*радиф*» современные иранские музыканты, сложилось несколько мнений.

Выдающийся иранский музыковед **Мохаммад Таги Масудийе** называет *радиф* «утверждённой и кодифицированной последовательностью *гуше*, которые, в основном, имеют свободный метр»³⁹ Похожую формулировку приводит другой исследователь иранской музыки — **Хуман Асади** — в аннотации к компакт-диску *радифа* Мирзы Абдоллы в исполнении его ученика Нурали Боруманда: «Традиционный репертуар персидской⁴⁰ классической музыки именуется *радиф*. Это коллекция мелодических моделей, называемых *гуше*, традиционно распределённых в двенадцать циклов на основе их модальных характеристик» [82, с. 3].

Вместе с тем, известный иранский исследователь **Дариуш Талаи** обращает внимание на то, что принципы классификации мелодических моделей *гуше* в *радифе* не сводятся только к модальным: «Для того чтобы понять концепцию *радифа*, прежде всего важно осознать, что *радиф* и ладовая система — это не одно и то же» [103, с. 7]. В итоге, Д. Талаи предлагает такую трактовку термина «*радиф*»: «Репертуар персидского музыкального искусства вместе с его традиционным порядком классификации» [там же, с. 7].

Наконец, знаменитый исполнитель **Хосейн Ализаде** выделяет два наиболее распространённых значения *радифа*: «В классической музыке слово означает определённую организацию мелодий, имеющих особую очерёдность, вид логически и эстетически обоснованного культивируемого отношения к музыке. В специальной музыкальной терминологии «*радиф*» употребляется в

³⁹ Масудийе М. Т. Основы этномузыкологии. Тегеран: Сорущ, 1986/1987. Цит. по: ([157, с. 54]).

⁴⁰ В двуязычных текстах иранские авторы часто используют слово «persian» («персидский») в англоязычной части, а в тексте на фарси — «ایرانی» — «иранский».

двух различных и одновременно взаимосвязанных значениях: (1) как абстрактный термин он объединяет все мелодии во всех семи *дастгах*х персидской классической музыки; (2) употреблённый в связи с определённым *дастгахом* он означает порядок имеющихся в этом дастгахе мелодий. Например, радиф дастгаха Махур означает расположенные по порядку мелодии дастгаха Махур» [143, с. 21].

В результате исследования *радифа* было обнаружено, что этот феномен не столько уникален из-за своей в высшей форме продуманной и сложной организации, сколько из-за функций, которые он выполняет в рамках процесса звукореализации иранской классической музыки, а также той роли, которую он играет для сохранения и передачи традиции новому поколению. *Радиф* служит незаменимой основой для исполнения иранской классической музыки и моделью для обучения.

В качестве доказательства приведём высказывание прославленного музыканта **Мохаммада Резы Шаджарьяна**, который заявляет: «*Радиф* иранской музыки — грамматика нашего языка. Иными словами, те лучшие образцы нашей музыки, лучшие мелодии, лучшие [мелодические] спуски и подъёмы, которые имеются в нашей музыке, [переходя] от сердца к сердцу дошли до нас через *радиф*. И если кто-либо захочет узнать и изучить нашу музыку, должен познакомиться с *радифами*. И посредством этого языка и посредством применения этой формы построения фраз мы можем сочинять мелодии, играть на музыкальном инструменте, исполнять *аваз*»⁴¹.

Отечественный исследователь иранской музыки **Гюльтекин Байджан кызы Шамилли** выявляет следующие толкования термина «*радиф*»:

— «разделы, которые в совокупности репрезентируют иранскую традиционную музыку;

⁴¹ Интервью в видеопрезентации на сайте ЮНЕСКО. Режим доступа: <http://www.unesco.org/culture/ich/RL/00279>

— музыкальный феномен *дастгаха*, мелодии или разделы которого упорядочены в соответствии с художественным и эстетическим вкусом культуры;

— основа для импровизаций» [72, с. 262].

Г. Б. к. Шамилли замечает, что понятия «*радиф*» и «*дастгах*» современными иранскими музыкантами часто не разграничиваются, даже могут использоваться как синонимы (это подтверждается и упомянутым ранее словосочетанием «музыка *дастгаха-радифа*», которое часто звучит из уст исполнителей). «Между тем, — заявляет музыковед, — они не равнозначны. Если *дастгах* — это феномен музыкального текста, то *радиф*, скорее, можно уподобить “типовой матрице” (В. Н. Юнусова), виртуально присутствующей в сознании музыканта. Оба термина указывают на различные смыслы, поскольку *радиф* — это потенциальное, а *дастгах* — актуальное состояние циклической композиции» [73, с. 42]⁴².

Акцентируя внимание на значении феномена *радифа* в исполнительской практике, известный иранский музыкант **Шахрам Моназзам**, с которым автору удалось побеседовать в апреле 2009 года, подчеркнул: «*Радиф* — это только материал, которым должен овладеть музыкант, подобно тому, как в школе ученик знакомится с различными формулами и законами физики, математики, химии. Когда же он приступает к практике, то применяет те знания, которые получил ранее, для того, чтобы совершить какие-либо открытия в своей исследовательской деятельности». Соответственно и музыкант, постигший материал *радифа*, должен не буквально воспроизводить знакомые мелодии, а пытаться создать нечто неповторимое и новое, но вместе с тем не выходить за рамки традиции.

Выдающийся исследователь иранской классической музыки, лично знакомый с мэтрами иранского искусства, **Жан Дюринг** также обращает внимание на возможность использования *радифа* в качестве основы для

⁴² В данной диссертации не стояла задача исследования проблемы соотношений понятий «*радиф*» и «*дастгах*». Подробнее об этом см. в работах: [72; 74].

импровизации и создания новых композиций и делает акцент на наличии различных интерпретаций радифа. По его мнению, разнообразные модификации *радифов* возникают тогда, когда тот или иной мастер, опираясь на определённый мелодический материал, создаёт свой вариант *дастгаха* или *аваза*, после чего эта версия может стать известной под именем её создателя (например, *дастгах* Шур Ага Хосейнголи, *дастгах* Махур Мусы Мааруфи и др.). Однако «не все из них становятся канонизированными, а лишь те, которые обладают непревзойденными техническими и эстетическими характеристиками» [100, с. 291].

Учитывая эту особенность, Ж. Дюринг выделяет два значения термина — широкое и узкое: «В широком смысле “радиф” — это коллекция пьес, в основном неритмизованных, классифицированных согласно их модальным характеристикам на 12 модальных систем и предполагающих исполнение в определённом порядке. <...>

В своём узком смысле “радиф” означает:

а) содержание дастгаха или аваза, определённое мастером или школой (отсюда выражение: “радиф [*дастгаха* — А. К.] Шур состоит из 30 гуше в версии мастера Х”).

б) отдельные и зафиксированные версии группировки гуше, образующие 12 модальных систем (*дастгах* или *аваз*), которым мастер обучает своих учеников в соответствии с оригинальным стилем или спецификой инструмента (как в утверждении “дарамад Абу Ата очень различен в радифе Х и в радифе Y”, или “радиф Мирзы Абдоллы больше подходит для сетара”))» [там же, с. 291].

М. Т. Масудийе также указывает на то, что отличия в количестве, названиях и принципах следования *гуше* в *радифах* обусловлены существованием нескольких профессиональных школ [155]. К мнению Ж. Дюринга и М. Т. Масудийе присоединяется **Х. Асади**, отмечающий в своей трактовке понятия «*радиф*» особенности исполнительских интерпретаций. По его мнению, *радиф* в его специфическом значении — способ организации и

кодификации *гуше* в рамках одной школы или на основе характерных исполнительских стилей, так, как изложил один мастер традиционной музыки. Иногда слово «*радиф*», как полагает учёный, также используется в связи с названием авторских собраний (*дастгахов* и *авазов*), и указывает на способ расположения *гуше* в каждом собрании [110].

Выяснилось, что существует несколько примеров употребления термина «*радиф*» в иранской музыке, которые свидетельствуют о его многозначности:

во-первых, выражение «*радиф* иранской музыки» указывает на определённый слой музыкальной культуры и применяется как синоним понятия «классическая музыка» или «музыка *дастгаха*»;

во-вторых, выражение «*радиф* Мирзы Абдоллы» подразумевает собрание мелодико-ритмических моделей классической музыки Ирана в версии определённого исполнителя;

в-третьих, выражение «*радиф дастгаха Шур*» означает порядок расположения мелодико-ритмических моделей в отдельной части этого собрания или относится к исполняемой циклической композиции;

и наконец, в-четвёртых, выражение «*радиф дастгаха Шур* в версии Мирзы Абдоллы» — наиболее конкретизированный вариант, ориентирующий на одну из многочисленных исполнительских модификаций названного *дастгаха*.

Известно, что одной из причин создания *радифа* была потребность структурирования учебного процесса с целью его большей продуктивности. Ж. Дюринг перечисляет объекты, освоению которых способствует *радиф*:

а) «репертуар мелодических типов (*гуше* и определённые почти зафиксированные канонические пьесы, такие как *рэнг* или отдельные *гуше*);

б) классификация ладов и модуляций, их структура, типичные особенности;

в) инструментальные техники, классический стиль, эстетические принципы, скрытые правила композиции и импровизации» [100, с. 291].

Мастера иранской классики особо отмечают значительность отношений «учитель–ученик» и роль устного способа передачи *ради́фа* от поколения поколению (перс. *سینه به سینه* — *синэ бэ синэ*, то есть «от сердца сердцу»). В частности, М. Киани утверждает, что благодаря такому методу сохранения и трансляции, *ради́ф* дошёл до нас из прошлого в подлинном виде и в таком облике он может быть сохранён и передан следующим поколениям⁴³. А Д. Талаи уверен, что та существенная часть и тот «дух» *ради́фа*, которые всегда пребывают в сердце музыканта, должны передаваться устно, от сердца к сердцу⁴⁴.

Иными словами, ученик в иранской классической музыкальной традиции не только наследует от своего учителя весь «набор» традиционных мелодических моделей, но и перенимает обширный духовный опыт наставника: «Мы не хотим, чтобы *ради́ф* был отделён от своей философии», — заявляет Х. Ализаде, предупреждая, чтобы не вышло так же, как с человеком, который знает наизусть всего Хафеза, при этом, не понимая смысла и единой строки из его поэзии⁴⁵.

Важно, что *ради́ф* никогда не воспроизводится буквально в процессе звукореализации, поскольку он функционирует только в виде идиоматикологической модели, неизменно присутствующей в мышлении музыканта. Освоение мелодико-ритмического «вокабулярия» иранской классической музыки и принципов его классификации в *ради́фе*, служит ключом для выстраивания циклической композиции, которая каждый раз создаётся музыкантом заново.

Суммируя вышесказанное, подчеркнём, что понятие «*ради́ф*» оказывается невероятно объёмным и многозначным и проникает как в теорию, так и в практику классической музыки Ирана. Итак, *ради́ф* — это:

1. репертуар мелодико-ритмических моделей иранского классического музыкального искусства в общенациональном масштабе, отражающий

⁴³ Интервью в видео-презентации на сайте ЮНЕСКО. Режим доступа: <http://www.unesco.org/culture/ich/RL/00279>

⁴⁴ Там же.

⁴⁵ Там же.

эстетические и философские ориентиры, художественные вкусы иранцев (иными словами, *ради́ф* как глобальная «база данных» данного слоя музыкальной культуры);

2. порядок расположения и классификация мелодико-ритмических моделей в системе *дастгахов* и *авазов* в рамках традиции определённой профессиональной школы или в пределах творчества отдельного музыканта (то есть *ради́ф* как носитель информации о ладовых, модуляционных, метро-ритмических, композиционных, стилевых особенностях, присущих локальной школе или версии конкретного мастера);

3. порядок следования разделов в исполняемой в данный момент циклической композиции *дастгаха* или *аваз*.

Функции *ради́фа* сводятся, главным образом, к тому, что он служит идиоматико-логической моделью в процессе исполнения иранской классической музыки и моделью для обучения. *Ради́ф* — важное звено в процессе эволюционного развития иранской классической музыки. Будучи неиссякаемым источником, питающим творчество современных исполнителей, *ради́ф* служит своеобразным ориентиром, комплексом критериев оценки исполнительской деятельности на предмет её связи с каноном. И за счёт такого постоянного взаимодействия традиции и новаторства, обеспечивающего жизнедеятельность традиции, происходит непрерывное обновление и пополнение репертуара.

1.3. История создания *ради́фа*

Наиболее ранние *ради́фы* принадлежат представителям знаменитой «династии искусства», основателем которой считается Ага Али Акбар Фарахани (?–около 1855), сын Шаха Валиоллы. А. А. Фарахани (по прозвищу «Шахнази»⁴⁶ [117]) был руководителем музыкального ансамбля при дворах Мохаммада Шаха Каджара и Насреддина Шаха. По сути, все версии *ради́фов*,

⁴⁶ Букв. «Чрезвычайно ласкающий [слух]» (перевод предложен российским иранистом В. Б. Ивановым).

несмотря на значительные отличия в количестве и расположении мелодических моделей *гуше*, восходят к *радифу* А. А. Фарахани [там же].

Сыновья А. А. Фарахани, **Мирза Абдолла** (1843–1918) и **Мирза Хосейнголи** (1853–1916), положили всю жизнь на обучение своим *радифам* нового поколения музыкантов: они передавали репертуар классической иранской музыки одновременно в монолитной и лаконичной форме, избрав для этой цели лишь определённые версии мелодий из множества распространённых исполнительских вариантов. В связи с тем, что деятельность Абдоллы и Хосейнголи явилась поворотным пунктом в истории развития иранской классической музыки, следует более подробно остановиться на некоторых фактах их биографии.

Отец этих двух выдающихся музыкантов, будучи известным таристом, не успел передать свои знания сыновьям: умер, когда те были ещё детьми. Поэтому роли учителей в жизни Абдоллы и Хосейнголи сыграли сначала их старший брат **Мирза Хасан**, а когда тот скончался — **Ага Голамхосейн**, племянник А. А. Фарахани⁴⁷. Последний был так же знаменитым исполнителем на *таре* и взял детей дяди (Абдоллу и Хосейнголи) на воспитание. Для того чтобы запомнить его репертуар, братья должны были слушать за дверью, как тот репетирует, и, буквально, «красть мелодии» [103, с. 9].

Мирза Абдолла не только набирался у него знаний об иранской классической музыке, но и повышал своё техническое мастерство до тех пор, пока его не стали считать выдающимся артистом своего времени. В это время началась педагогическая жизнь Мирзы Абдоллы: он основал музыкальную школу и воспитал многих учеников. Прославленный музыкант приложил все усилия, чтобы сохранить национальную музыку Ирана; результатом можно считать тот факт, что почти все современные исполнители находятся под его влиянием.

⁴⁷ После смерти А. А. Фарахани Ага Голамхосейн женился на вдове, благодаря чему стал приходиться сыновьям Фарахани не только двоюродным братом, но и отчимом. У Голамхосейна также был сын Ага Реза Хан, обучавшийся игре на *таре* сначала у своего отца, затем у Мирзы Абдоллы и Мирзы Хосейнголи.

Известно, что Мирза Абдолла организовал традиционный репертуар иранской классической музыки (*радиф*), используя различные источники. Некоторые мелодии он перенял от отца, другие от двоюродного брата, остальные — от знатоков классического жанра *дастгаха*, среди которых — сетарист Сейед Ахмад, а также известный музыкант Сейед Хасан, у которого он интересовался аутентичностью определённых мелодий, прежде чем поместить их в свою коллекцию [82].

Сохранилось несколько аудиозаписей исполнения Абдоллы, но в наиболее полном виде его *радиф* донесли многочисленные ученики этого мастера: Эсмаил Гахрамани, Аболхасан Саба, Монтазем-ол-Хокама, Мехди Солхи и другие. Даже родной и двоюродный братья Мирзы Абдоллы (Мирза Хосейнголи и Ага Реза Хан) некоторое время были его учениками [там же].

Дети Мирзы Абдоллы (дочери **Моулуд** и **Молук** и сыновья **Джавад** и **Ахмад**) пошли по стопам отца, изучая его *радиф*. Лишь младшему сыну не довелось перенять опыт отца непосредственно из его уст: **Ахмад Эбади** овладевал *радифом* и игрой на *сетаре* под руководством старшей сестры **Моулуд**. Впоследствии А. Эбади стали считать выдающимся мастером, отмечая уникальный стиль его игры и искусство импровизации. В 1992 году, когда его не стало, говорили, что ушёл из жизни последний представитель «династии искусства».

Родной брат Абдоллы **Мирза Хосейнголи**, также известный тарист и создатель собственного *радифа*, был современником четырёх Султанов династии Каджаров. Как и старший брат, он был придворным музыкантом и считался в то время главой исполнительской группы. Благодаря тому, что этот музыкант обладал блестящей техникой игры и воспитал множество учеников, его по сей день называют основателем школы игры на *таре*. Сообщается также, что М. Хосейнголи женился на певице Сакине (родственнице известного музыканта Сантур Хана), которая прекрасно владела *таром* и оказала сильное влияние на творчество мужа.

Мастер давал концерты в Париже, где сделал несколько аудиозаписей; недолго находился в Стамбуле, выступая в иранском посольстве. А в списке его учеников такие видные имена, как Голамхосейн Дарвиш, Арфаолмолк Гилани, Алинаги Вазири, Мортеза Нэйдауд, Юсеф Форутан и Муса Мааруфи, многие из которых впоследствии стали основателями собственных, самобытных по стилю профессиональных школ.

Сыновья Мирзы Хосейнголи, трое братьев **Шахнази** (**Али Акбар**, **Абдолхосейн**, **Мохаммад Хасан**) так или иначе были связаны с музыкальным искусством. Однако наибольших успехов на этом поприще добился Али Акбар Шахнази, который, наряду с отцом и дядей, стал выдающимся музыкантом эпохи⁴⁸.

В результате изучения истории возникновения исследуемого феномена выяснилось, что создание *радифа* в качестве дидактического материала и обширного свода тем, предназначенного для использования многими музыкантами, было радикальным поступком для музыкантского сообщества того времени. Большинство мастеров тратили годы на запоминание репертуара своей традиции и хранили его в памяти в качестве индивидуального интеллектуального достояния. Объединение этих персональных опытов в единый свод было на тот момент нестандартным шагом и не всеми приветствовалось.

Среди вероятных причин возникновения *радифа* выделяются следующие. Во-первых, это необходимость преобразования системы классификации музыкального репертуара. Известно, что к концу XIX века некоторые звуковые структуры вышли из употребления, понадобилась новая систематика, приближенная к реальной практике. В названный период существовало несколько различных интерпретаций компоновки мелодических моделей в крупные системы, однако именно Мирзе Абдолле приписывается современная кодификация классической музыки и создание концепции семи *дастгахов* и пяти *авазов* [164].

⁴⁸ См.: Приложение III — схема процесса передачи *радифа* в семье Фарахани. Цит. по: ([154, с. 92]).

Во-вторых, это потребность в сохранении обширного национального наследия и облегчении процесса обучения. Так как в каджарский период происходили серьёзные изменения, связанные с трансформацией репертуара, мастера иранской классической музыки, дабы не потерять накопленный веками материал, стали предпринимать шаги к его собиранию, сохранению и упорядочиванию в единой «базе данных». Наряду с этим назрела проблема структурирования педагогического процесса, поскольку трансляция традиции, по-видимому, являлась довольно сложным процессом: запоминание огромного количества мелодических моделей большинству учеников давалось непосильным трудом, в результате «выживали» лишь самые способные. В качестве решения выступил *ради́ф*, ставший одновременно незаменимой моделью во время обучения и «информационным экстрактом» традиции, вмещающим теоретические и практические основы иранской классической музыки в наиболее концентрированном и лаконичном виде.

В-третьих, это влияние западной системы музыкального мышления. Как отмечают многие исследователи, контакты с западными музыкантами, участвовавшие в эпоху вестернизации страны, также могли подтолкнуть иранских музыкантов на создание *ради́фа* [103]. Вероятно, идея «фиксированного репертуара», свойственная западной музыке, реализовалась в виде *ради́фа*, который явился большой когерентной и унифицированной системой [110].

Таким образом, предпосылками создания *ради́фа* можно считать изменения, произошедшие в культурной, политической и социальной жизни страны. Идея *ради́фа*, как говорилось, родилась в музыкантском сообществе Тегерана, куда с середины XIX века стали активно съезжаться лучшие мастера Ирана, и восходит к творчеству членов семьи Фарахани — основоположников тегеранской исполнительской школы. Примечательно, что концепция *ради́фа* довольно быстро была воспринята другими иранскими музыкантами, творческие пути которых пересекались с деятельностью представителей «династии искусства» либо их последователей. Так, стали появляться

многочисленные интерпретации *радифов*, которые в совокупности представляют собой остов иранской классической музыки.

1.4. Классификация *радифов*

Специфика феномена *радифа* заключается в том, что сегодня этот свод мелодико-ритмических моделей функционирует в виде множества разнообразных версий, создание которых приписывается выдающимся исполнителям, последователям представителей династии Фарахани. По этой причине все варианты *радифа* в той или иной степени отличаются друг от друга внутренней компоновкой и порядком расположения мелодико-ритмических моделей, стилем их изложения. Исследование проблемы множественности *радифа* в иранской классической музыке показало, что существует несколько разновидностей *радифов*, которые можно сгруппировать по некоторым существенным признакам и критериям:

I. по исполнительским особенностям:

- *радиф* вокальный (رديف آوازی *рэди́ф-э авази* — *ради́ф-э авази́*) — предназначен для певцов и отличается тем, что к каждой его мелодической модели *гуше* подобран соответствующий (в мелодическом, метроритмическом, психоэмоциональном плане) поэтический текст;
- *радиф* инструментальный (رديف سازی *рэди́ф-э сази* — *ради́ф-э сази́*) — адресован инструменталистам. Он более объёмный, по сравнению с вокальным, так как дополнительно к мелодическим моделям вокального *радифа*, в него входят музыкальные фрагменты, свойственные исключительно инструментальной традиции (такие как Рэнг, Чахармэзраб, Баст-э Нэгар и др.).

В свою очередь, инструментальные *радифы* учитывают специфику того или иного музыкального инструмента и, следовательно, подразделяются на:

- *радифы* для струнно-плекторных инструментов (*тара, сетара, уда*);
- *радифы* для струнно-смычковых инструментов (*каманче, европейской скрипки*);
- *радифы* для струнно-ударного инструмента (*сантура*);
- *радифы* для духового инструмента (*нэя*).

Вместе с тем на практике оказывается так, что чётких рекомендаций относительно использования определённого *радифа* лишь для одного

инструмента не имеется: так, *ради́ф* для *сантура* может применяться и для скрипки, а *ради́ф* для скрипки часто применяется для *нэя*⁴⁹;

II. по принадлежности к локальной исполнительской школе:

• *ради́фы* представителей тегеранской школы (к примеру, инструментальные *ради́фы* Мирзы Абдоллы и Мирзы Хосейнголи, вокальный *ради́ф* Абдоллы Давами);

• *ради́фы* представителей исфаханской школы (например, инструментальный *ради́ф* Хасана Касаи) [110];

• *ради́фы* представителей тебризской школы (в частности, вокальный *ради́ф* Аболхасана Эгбал Азара)⁵⁰;

III. по принадлежности к школе определённого мастера: например, *ради́ф* школы Мирзы Абдоллы включает *ради́ф* этого мастера в версиях Нурали Боруманда, Аболхасана Сабы и Махдиголи Хедайата⁵¹;

IV. по предназначению:

• «преподавательский *ради́ф*» (ردیف مدرسی *ради́ф-э модärrэси* — *ради́ф-э модärrэси*) [110, с. 36] или «учебный *ради́ф*» (ردیف مشقی *ради́ф-э ма́шги* — *ради́ф-э ма́шги*) [130, с. 38];

⁴⁹ Согласно информации иранского исполнителя Ашкана Рахбара, с которым автор беседовала 11 апреля 2012 года.

Даже известный мастер Нурали Боруманд, как сообщил автору японский этномузыколог Г. Цугэ, часто на одном занятии собирал учеников-исполнителей на различных музыкальных инструментах.

⁵⁰ Г. Б. к. Шамилли, ссылаясь на мнение М. Киани, упоминает ещё об одной исполнительской школе, которую можно считать ответвлением тегеранской — ширазской (сведения почерпнуты из источника [72, с. 254]). Иранский исследователь Сейед Мохаммад Мусави замечает, что, несмотря на то, что вокальные исполнительские школы отличаются отношением к принципам использования и технике *тахри́ра*, выбору поэзии, перед учёными возникают серьёзные сложности при классификации вокальных стилей в Иране. Во-первых, это связано с тем, что некоторые музыканты, как, например, представители тебризской школы Аболхасан Эгбал Азар и исфаханской школы Адиб Хансари и Сейед Хосейн Тахерзаде, часть своей жизни провели в Тегеране, общаясь с исполнителями тегеранской школы. Во-вторых, около восьмидесяти-девяноста лет назад в стране стали очень популярны музыкальные программы, вещаемые по радио, что не могло не отразиться на исполнительском стиле вокалистов: уменьшилось количество *тахри́ров* и их доля в распеваемой поэзии, протяжённость *тахри́ров* заметно сократилась, более предпочтительным стал низкий регистр голосов. Кроме того, по сравнению с прошлым, заметно утратился интерес к «соловьиному» *тахри́ру* (*тахри́р-э болболи*), для которого характерно задействование грудного и головного резонаторов. В это время, в связи со значительным влиянием популярной музыки и, как следствие, упрощением музыкального языка, певцы больше сосредотачивались не на стилевых отличиях, а на поэзии и технических вопросах, связанных с произнесением этой поэзии. Однако в прошлом мастера понимали вокальное пение гораздо шире: они использовали голосовые связки в качестве самостоятельного музыкального инструмента, независимо от слова [163].

⁵¹ Важно учитывать, что в некоторых *ради́фах* обнаруживается синтез особенностей различных исполнительских школ, поэтому классификация по последним двум признакам иногда носит условный характер.

•исполнительский *ради́ф* (ردیف مجلسی ради́ф-э ма́джлеси — *ради́ф-э маджлеси*⁵²).

Первый в большинстве случаев представляет собой набор исполняющихся по отдельности *гуше* каждого из *дастгахов* и *авазов* и используется, главным образом, для обучения. В то время как второй «применяется не только для преподавания и трактуется гораздо свободнее, больше отражая исполнительскую специфику»⁵³ [110, с. 36].

V. по степени сложности:

•*ради́ф* для учеников начального уровня (например, «Элементарный *ради́ф*» Фарамарза Пайвара для *сантура*, «Элементарный *ради́ф*» Мусы Мааруфи для *тара* и *сетара* в версии Хосейна Ализаде);

•*ради́ф* для учеников продвинутого уровня («*Ради́ф* высшего уровня» Али Акбара Шахнази, «*Ради́ф* высшего уровня» Фарамарза Пайвара);

VI. по тесситуре:

•*ради́ф* низкой настройки (ردیف راست کوک ра́ди́ф-э раст кук — *ради́ф-э раст кук*: *ради́ф* правой настройки);

•*ради́ф* высокой настройки (ردیف چپ کوک ра́ди́ф-э ча́п кук — *ради́ф-э чап кук*: *ради́ф* левой настройки).

Наименования «правая» и «левая» указывают на области струнно-ударного инструмента *сантура*, которые задействуются при игре: более низкий регистр, свойственный мужским голосам, располагается с правой стороны этого инструмента, соответственно, более высокий регистр, присущий женским и высоким мужским голосам, занимает левую часть *сантура*. Отсюда и названия — *ради́фы* правой и левой (то есть низкой и высокой) настроек.

⁵² Слово «*маджлэс*» в персидском языке имеет несколько значений: собрание, приём, парламент и другие. *Маджлесом* часто называли небольшие собрания представителей интеллектуальной элиты, где исполнялась классическая музыка, декламировалась поэзия, обсуждались актуальные социальные, культурные, политические проблемы. То есть словосочетание «*ради́ф-э маджлеси*» можно перевести, как «*ради́ф* для *маджлеса*».

⁵³ К примеру, Саид Хормози и Юсеф Форутан, известные музыканты и ученики Хосейнголи и Абдоллы, осуществили звукозаписи своих *ради́фов*, которые считаются образцами исполнительских *ради́фов*. И мастер Нурали Боруманд полагал, что трактует *ради́ф* в исполнительском стиле, что подтверждают несколько фрагментов звукозаписей его версии исполнительского *ради́фа*. Однако в обучающих целях и по просьбе многих своих друзей он предпочёл также сделать звукозапись преподавательской версии *ради́фа* [110].

Возможно, такие определения возникли из-за того, что в отличие от других музыкальных инструментов, которые задействуются в ансамблях иранской классической музыки и могут перестраиваться даже в процессе исполнения, настройка *сантура* во время выступления, как правило, не меняется, поскольку считается довольно сложным и кропотливым занятием. В нотных публикациях *ради́фа* обычно не встречается указаний на низкую настройку, поскольку она считается общепринятой, в отличие от высокой, используемой реже.

В качестве примера можно назвать «*Ради́ф* высокой настройки» известного сантуриста Фарамарза Пайвара, а также его сборник метрических пьес *тишдарама́дов* и *рэнгов*⁵⁴, где все они помещены в два раздела, озаглавленные «Низкая настройка» и «Высокая настройка» [121]. Частный случай — *дастгах* Шур высокой настройки в исполнении Мирзы Абдоллы [110].

VII. по способу передачи:

- без использования нотной записи — «*ради́ф* устный» (رديف شفاهی *ра́диф-э ша́фаһи* — *ради́ф-э шафахи́*);

- с использованием нотной записи — «*ради́ф* записанный» (رديف مکتوب *ра́диф-э ма́ктуб* — *ради́ф-э макту́б*) [154, с. 97]. Имеется в виду два вида *ради́фов*: *ради́ф*, передающийся только в устной форме, и *ради́ф*, зафиксированный целиком или фрагментарно посредством нотной записи и транслируемый в таком виде ученикам. К примеру, известный сантурист А. Саба нередко пользовался нотной записью на своих уроках, хотя по традиции *ради́ф* передавался в устной форме.

VIII. по времени создания:

- старинный *ради́ф*;
- современный *ради́ф*.

Классификация *ради́фов* по времени их создания фигурирует в работе Б. Неттла и К. М. Бабираки. Учёные разделяют *ради́фы* на две группы: более

⁵⁴ Подробнее о *тишдарамаде* и *рэнге* — в третьей главе.

древние («older radifs») и современные *радифы* («modern radifs»). К первой группе они относят *радифы* конца XIX века–1930-х годов (Мирзы Абдоллы, М. Хедайата, А. Сабы). Ко второй — *радифы* более позднего времени (М. Мааруфи, Н. Боруманда, М. Карими) [84]. Г. Цугэ также полагает, что к «ранним *радифам*» («early radif-ha») относятся *радифы* школы Мирзы Абдоллы⁵⁵ [105].

Как показал анализ музыкальной ткани различных *радифов*, в более поздних версиях под влиянием западной культуры значительно возросло количество *гуше*, обладающих регулярным метром. Если в ранних *радифах* Абдоллы и Хосейнголи основной корпус составляют *гуше*, отличающиеся отсутствием регулярного метра, то в *радифах*, созданных исполнителями следующего поколения, которые были хорошо знакомы с европейской нотацией и западными музыкальными жанрами и формами, проявляются черты нового музыкального языка⁵⁶.

Примечательно, что каждый вид *радифа* включает мелодико-ритмические модели, структурированные в соответствии с определёнными исполнительскими или педагогическими потребностями, и, таким образом, охватывает отдельную область репертуара иранской классической музыки. В совокупности все версии *радифа* составляют «костяк» данной традиции, и существование такого большого количества различных формульных сводов свидетельствует о многообразии и богатстве этого слоя музыкальной культуры Ирана.

⁵⁵ Это подтверждается тем, что названные Б. Неттлом и К. М. Бабираки *радифы* М. Хедайата и А. Сабы относятся к *радифам* школы Мирзы Абдоллы.

⁵⁶ Подробнее об этом см. Главу 3.

1.5. Радифдан — знаток радифа

Разнообразные версии *радифов*, как правило, носят имена своих создателей — выдающихся музыкантов и хранителей традиции. Только истинные знатоки *радифа* (перс. رديفدان *рәдифдан* — *радифда́н*) обладают исключительными способностями, такими как уникальная память, тонкий слух, развитая творческая интуиция, являются носителями духовных ценностей и имеют неодолимую потребность в передаче своего опыта последующему поколению. Прежде чем заслужить титул «*радифдан*», они проходят долгий путь «посвящения» в древнейшую традицию, преодолевая несколько уровней освоения *радифа*: элементарный, средний, продвинутый⁵⁷.

Память знатока *радифа* вмещает огромный объём информации, которая в любой момент может быть воспроизведена. Наиболее ранние *радифы* включают до пятисот мелодико-ритмических моделей *гуше*, при этом их создатели хранят в памяти и порядок расположения мелодий в циклических композициях, и их мелодические, метроритмические и психоэмоциональные особенности. Дабы обширный звуковой материал оставался в памяти долгое время, были разработаны мнемотехники, основанные на образной, эмоциональной, сенсорной, слуховой видах памяти.

Слух иранского музыканта способен улавливать тончайшие нюансы. Мастер хорошо различает и умело использует «гибкие» интервалы, то есть интервалы, которые в зависимости от ряда условий могут несколько расширяться или сужаться так, что возникают микротоновые вариации ступеней звукоряда⁵⁸. Кроме того, *радифдан* активно импровизирует со звуком, используя всё многообразие тембровых возможностей музыкального

⁵⁷ В целом, такая многоступенчатая система образования имеет большое значение для преподавательской практики. К примеру, выдающийся музыкант Голамхосейн Дарвиш Хан организовывал свои классы согласно вышеперечисленным уровням сложности, при этом окончание всех трёх занимало приблизительно десять лет. На педагогической деятельности Г. Дарвиш Хана отразилась его приверженность к суфизму: неспроста этому музыканту дали прозвища «Дарвиш» (то есть последователь суфизма) и «Йа Пир Джан» (букв. «О, дорогой старец» или «О, древняя душа»; здесь используется игра слов, смысл которых может варьироваться). В зависимости от достигнутого уровня он дарил своим студентам-выпускникам медали из меди, серебра или золота, на которых была изображена эмблема суфийского «Общества Братства»: два скрещённых топорика (*табарзин*) и чаша для подаяний (*кяшкуль*). Однако за всё время лишь около двадцати студентам удалось завершить полный курс обучения и получить золотые медали [88].

⁵⁸ Подробнее об этом — в следующей главе.

инструмента: апеллирует к различным настройкам, задействует разные регистры, применяет всевозможные приёмы звукоизвлечения.

С целью развития слуховой памяти многие учителя применяли на занятиях способ обучения «за дверью», когда ученик должен был вслушиваться в игру других музыкантов, находящихся в соседней комнате, и запоминать обширный мелодический материал, а через некоторое время ему предлагалось повторить услышанное. Уникальный пример — способности прославленного тариста Лотфоллы Маджда (1917–1978). Не имея возможности посещать уроки каких-либо музыкантов, он самостоятельно освоил принципы игры на *таре* и основы иранской классической музыки посредством регулярных прослушиваний записей с фонографа и попыток воспроизведения их на своём инструменте [98].

Помимо неординарной памяти и удивительного слуха знатока *радифа* отличает богатый духовный опыт, которым он обладает. *Радифдан*, по мнению М. Киани, — это «тот, кто имеет нравственное превосходство» и «исполняет музыку чрезвычайно красиво, чувственно и вдохновенно» [155, с. 62]. Его слушатель прекрасно осознаёт, что музыка *радифа* переполнена духовной красотой, и, «слушающий его погружается в мышление и образы этой музыки, становясь единомышленником исполнителя» [там же, с. 62]. Иными словами, процесс передачи звуковой информации от учителя ученику неотделим от процесса передачи духовного опыта. Неслучайно до недавнего времени была широко распространена практика поселения ученика в доме учителя, где воспитанник в течение длительного времени «перенимал» не столько музыкальные знания, сколько образ жизни своего наставника.

Настоящего мастера характеризует и развитая творческая интуиция. На основе имеющихся в его арсенале художественных средств *радифдан* реализует собственные идеи и выражает своё отношение к действительности. В иранской классической музыке ценится не буквальное воспроизведение заученных мелодических моделей, а способность генерирования свежих идей путём варьирования традиционных образов. В частности, Х. Ализаде считает,

что хороший музыкант в Иране — это тот, кто всегда хранит в памяти *радиф*; однако ошибочно разделять всех исполнителей на «хранителей» и «творческих личностей», так как исполнитель должен сочетать в себе два эти качества⁵⁹. Также Мохаммад Реза Шаджарьян причисляет себя к числу свободных художников, но подчёркивает, что мыслит на основе *радифа*⁶⁰.

Радифдан чувствует ответственность за продолжение традиции и, значит, испытывает потребность в передаче своего опыта. Великие мастера, такие как Мирза Абдолла и Мирза Хосейнголи, воспитали множество учеников, дабы продолжить дело своего отца. Впоследствии многие их преемники сами стали знатоками *радифа* и даже создали собственные версии *радифа*. Таким образом непрерывно работает механизм сохранения и трансляции многовекового музыкального материала, а также обновления традиции.

Итак, подведём итоги данной главы, отметив наиболее существенные моменты:

1. *Радиф* является уникальным феноменом иранской классической музыки, объединившей черты различных слоёв музыкальной культуры страны и характеризующейся специфическими унифицированными нормами музыкального мышления.

2. *Радиф* представляет собой свод мелодико-ритмических моделей иранской классической музыки, которые характеризуют богатство данной традиции. В узком смысле — это порядок расположения мелодико-ритмических моделей внутри исполняемой в данный момент циклической композиции *дастгаха* или *аваза*.

3. *Радиф* выполняет функцию модели для исполнения иранской классической музыки, поскольку его мелодико-ритмическим материалом и композиционными принципами пользуются музыканты в процессе

⁵⁹ Интервью Х. Ализаде «23» августа 2011 года. Режим доступа: http://www.bbc.co.uk/persian/arts/2011/08/110823_l41_music_alizadeh_interview.shtml

⁶⁰ Интервью в видеопрезентации на сайте ЮНЕСКО. Режим доступа: <http://www.unesco.org/culture/ich/RL/00279>

звукореализации циклической формы *дастгаха* или *аваза*. Кроме того *ради́ф* служит моделью для обучения, являясь важным звеном в механизме сохранения и передачи традиции.

4. Возникновение идеи *ради́фа* на определённом этапе развития иранской классической музыки было обусловлено рядом причин, в том числе культурно-общественными изменениями. И в процессе организации и трансляции *ради́фа* огромное значение имела деятельность музыкантов династии Фарахани, к которой принадлежат Мирза Абдолла и Мирза Хосейнголи, создатели наиболее ранних, дошедших до нас, *ради́фов*.

5. *Ради́ф* как свод мелодико-ритмических моделей существует в виде множества версий, созданных великими мастерами, и все *ради́фы* можно классифицировать по ряду критериев, характеризующих многообразие этого явления. Выявляются следующие разновидности *ради́фов*: вокальные и инструментальные; *ради́фы* представителей тегеранской, исфаханской, тебризской исполнительских школ; преподавательские и исполнительские; для учеников начального и продвинутого уровней; без использования и с использованием нотной записи; низкой и высокой настроек; старинные и современные.

6. Репертуар иранской классической музыки сохраняется и передаётся благодаря знатокам *ради́фа*, особо почитаемым в музыкантском сообществе. *Ради́фдан* обладает исключительными способностями, такими как уникальная память, тонкий слух, развитая творческая интуиция, а также является носителем и транслятором многовековой философии классического музыкального искусства Ирана.

ГЛАВА 2

УСТРОЙСТВО РАДИФА

Ввиду того, что возникновение *радифа*, как говорилось в предыдущей главе, было связано с процессом внедрения новой классификации иранской классической музыки, необходимо охарактеризовать устройство *радифа*. При этом важно учитывать, что данная традиция во многих аспектах кардинально отличается от европейской, поэтому её нельзя анализировать исключительно западным терминологическим языком. Хотя между этими музыкальными явлениями можно обнаружить некоторые точки соприкосновения, необходимо выработать новую терминологическую базу, опираясь на которую станет возможным адекватно оценить и передать суть иранской классики. Такая база уже в определённом объёме создана самими представителями данной культуры, поэтому в данной диссертации будет применён терминологический аппарат её носителей.

2.1. ДАСТГАХ И АВАЗ

В иранской классической музыке исторически сложилось семь больших (главных, первостепенных) систем *дастгахов* (Шур, Махур, Сэгах, Чахаргах, Нава́, Хомайу́н и Раст-Панджга́х) и пять меньших (побочных, второстепенных) — *авазов*, которые считаются ответвлениями *дастгахов* (Абу́ Ата́, Байа́т-э Торк, Афша́ри, Дашти́, Байа́т-э Эсфаха́н). Некоторые музыканты выделяют ещё один *аваз*, называемый Байа́т-э Корд или Ко́рд-э Байа́т. Эта классификация получила распространение в XIX веке и по сей день остаётся общепринятой, и, как правило, такая структура сохраняется во всех *радифах*.

Исследователи отмечают, что указанная классификация скорее всего была достижением Мирзы Абдоллы, о деятельности которого шла речь в I главе: таким образом, он систематизировал репертуар иранского классического искусства и передал его своим ученикам. В *радифе* Мирзы Абдоллы, как и в

большинстве *радифов* других музыкантов, все мелодико-ритмические модели (*гуше*) сгруппированы в семь *дастгахов* и пять/шесть *авазов*:

- *дастгах* Шур;
- *авазы*, входящие в *дастгах* Шур: Абу Ата, Байат-э Торк⁶¹, Афшари, Дашти (и Байат-э Корд);
- *дастгах* Сэгах;
- *дастгах* Чахаргах;
- *дастгах* Махур;
- *дастгах* Хомайун;
- *аваз*, входящий в *дастгах* Хомайун: Байат-э Эсфахан⁶²;
- *дастгах* Нава;
- *дастгах* Раст-Панджгах.

Сводная таблица *дастгахов* и *авазов* иранской классической музыки

<i>Дастгахи</i>	<i>Авазы</i>
Шур	1. Абу Ата 2. Байат-э Торк 3. Афшари 4. Дашти (5. Байат-э Корд)
Сэгах	-
Чахаргах	-
Махур	-
Хомайун	Байат-э Эсфахан
Нава	-
Раст-Панджгах	-

Остановимся подробнее на понятиях «*дастгах*» и «*аваз*». Слово «*дастгах*» широко употребляется в повседневной жизни, где имеет ряд значений, главным образом, связанных с понятием «система», если речь идёт о

⁶¹ Иногда именуется *авазом* Байат-э Зэнд, по имени династии Зэнд, правившей в Иране (1750–1794).

⁶² Или Эсфахан.

разного рода аппаратуре, техническом оборудовании или пространственной точке, в которых осуществляется собирание различных частей в единое целое. Согласно словарям, *дастгах* — это:

1. аппарат, прибор, машина; станок, агрегат; инструмент. Например, автоматический станок (دستگاه اتوماتیک дәстгах-э отоматик — *дастгáх-э отоматик*), телефонный аппарат (دستگاه تلفن дәстгах-э тэлефон — *дастгáх-э тэлефон*), огнетушитель (دستگاه خاموش کننده дәстгах-э хамуш конандэ — *дастгáх-э хамуш конандэ*), звукозаписывающий аппарат, магнитофон (دستگاه ضبط صوت дәстгах-э зăбт-э соўт — *дастгáх-э забт-э соўт*);

2. аппарат, система (физиологическое): нервная система (دستگاه اعصاب дәстгах-э асаб — *дастгáх-э асаб*), дыхательный аппарат (دستگاه تنفس дәстгах-э танаффос — *дастгáх-э танаффос*);

3. аппарат, устройство; система, структура. К примеру, государственный аппарат (دستگاه دولتی дәстгах-э доўлăти — *дастгáх-э доулати*);

4. богатство, роскошь; пышность, величие; власть (устаревшее) [42].

Слово «*дастгах*» состоит из двух частей, каждая из которых несёт собственную смысловую нагрузку. «*Даст*» (دست) имеет множество значений (не считая огромного количества вариантов, возникающих в случае сочетания с различными предлогами и глаголами); некоторые из них: рука, руки; кисть, кисти; сторона, направление; игра, партия (в шахматы, карты и т. п.); набор, комплект, гарнитур; вид, род, сорт; манера, образ действий, поведение (устаревшее) [там же]. «*Гах*» (گاه) используется в основном как второй компонент сложных слов в значении: 1) времени, например: вечером (شبانهگاه шабангах — *шабангáх*); 2) места, например: университет (دانشگاه данэшгах — *данэшгáх*), пастбище (چراگاه чăрагах — *чарагáх*), спальня (خوابگاه хабгах — *хабгáх*); а также в значении «трон», «престол» (устаревшее) [43]⁶³.

⁶³ Известно, что в пехлевийском языке слово «гах» использовалось в двух значениях: «гат» — молитвенное песнопение зороастрийцев (в священной книге огнепоклонников Авесте имеется часть «Гаты»), а также «время». Согласно зороастрийской религии, сутки делились на пять страж, или частей — гах, которым покровительствовали особые Главы, или Владыки, — Рату [53].

Термином «*дастгах*»⁶⁴ музыканты именуют ряд явлений иранской классической музыки, к примеру, положение руки на грифе инструмента или ладков струнного инструмента [82], что обусловлено смыслом двух компонентов слова «*дастгах*»: «*даст*» — рука и «*гах*» — место. Однако, это не единственное его значение. В свою очередь, слово «*аваз*» (букв. «напев», «мелодия», «пение») также имеет несколько взаимосвязанных смыслов. Под *авазом*, в целом, подразумевают вокальную музыку, пение (в таком значении слово обнаруживается ещё в древних персидских текстах). Этот же термин обозначает раздел циклической композиции иранской классической музыки, отличающийся отсутствием регулярной метрической пульсации, будь то вокальное или инструментальное исполнение. В остальных значениях понятия «*аваз*» и «*дастгах*» смыкаются.

Дастгах/аваз как ладовая система подразумевает наличие определённого звукоряда, системы соподчинённости между тонами этого звукоряда, а также свойственных данному ладу принципов модального развития: «Дастгах — это совокупность гуше, которая имеет внутреннюю логику и собственную ладовую характеристику» (Х. Фархат)⁶⁵; «коллекция мелодических моделей, называемых гуше, традиционно распределённых в двенадцать циклов⁶⁶ на основе их модальных характеристик» [82, с. 3]; «огромная коллекция мелодических типов (гуше) была классифицирована согласно своим модальным особенностям на 12 модальных систем» [100, с. 290]. То есть как в *радифе*, так и в исполнительском процессе *дастгах/аваз* подразумевает набор мелодико-ритмических моделей, объединённых и структурированных в соответствии с их ладовыми особенностями.

Существует и другое значение понятия «*дастгах/аваз*» — звуковая композиция, и в этом смысле оно не равнозначно *дастгаху/авазу*, существующему в *радифе*. Звуковая композиция строится не только на свode

⁶⁴ В трактатах по иранской музыке он стал фигурировать с XVI века, претерпевая, при этом, смысловую эволюцию (см. [72; 74]).

⁶⁵ Цит. по: ([72, с. 239]).

⁶⁶ *Дастгахов* и *авазов*.

мелодико-ритмических моделей *радифа*, авторы которых, как правило, неизвестны, но также включает произведения, написанные композиторами-исполнителями с конца XIX века до наших дней: это многочисленные образцы вокально-инструментальной композиции *тасниф* и таких инструментальных пьес, как *пишдарамад*, *рэнг*, *чахармэзrab*⁶⁷, созданные известными музыкантами. Таким образом, в концертном исполнении *дастгах/аваз* может выходить за рамки канонического материала *радифа*. Благодаря такому принципу звукореализации репертуар классической музыки постоянно увеличивается за счёт композиторской музыки, сочинённой, тем не менее, на основе *радифа*. Таким образом, иранская классика объединила музыку, которая по традиции не нотировалась, в то время как её правила создания подробно описывались в трактатах, и музыку новейшего времени, записанную частично или полностью нотацией европейского типа⁶⁸.

В процессе звукореализации форма *дастгеха/аваз* может значительно варьироваться: в зависимости от числа включённых компонентов процесс выстраивания композиции может растянуться от нескольких минут до нескольких часов⁶⁹. *Дастгах/аваз* озвучивается солистом-инструменталистом или группой музыкантов (певец или инструменталист и ансамбль, обычно включающий исполнителей на духовом, струнных и ударных инструментах). Обычно, если в составе группы участвует вокалист, он играет главную роль во время выступления.

В результате исследования выяснилось, что все значения понятий «*дастгах*» и «*аваз*» оказываются взаимосвязанными и подчинёнными одной

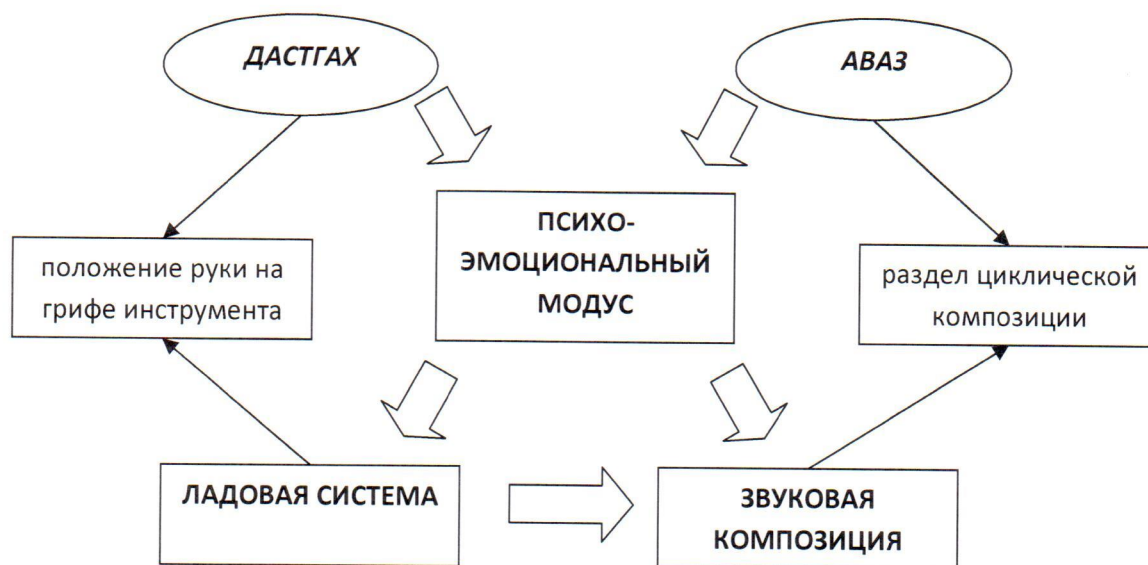
⁶⁷ Подробнее о *чахармэзrabe*, *рэнге* и *пишдарамаде* — в следующей главе. Образцы *таснифов* и *пишдарамадов* не включаются в структуру *радифа* (исключение — *радиф* А. А. Шахнази, о котором будет сказано далее), однако *чахармэзraby* и *рэнги* являются его неотъемлемой частью. По мнению иранского исследователя Д. Талаи (в отличие от точки зрения Ж. Дюринга), *рэнги* и *чахармэзraby* не относятся к типу *гуше*: они составляют лишь дополнение к основному корпусу *радифа* (из личной беседы с музыкантом, состоявшейся 16 апреля 2016 года). В свою очередь, *таснифы* и *пишдарамады* также не считаются таковыми, вероятно, из-за значительной доли заранее сочинённых фрагментов в их композиции.

⁶⁸ Музыканты по-разному реагируют на тенденции включать в композицию *дастгеха* строго зафиксированные в нотном тексте формы музыки: одни видят в этом идеи прогресса, другие оценивают как начало процесса умирания традиции.

⁶⁹ Как правило, сегодня исполнение одного *дастгеха* или *аваз* в стенах концертного зала занимает около 30–40 минут, хотя в прошлом иранская классическая музыка могла звучать часами на собраниях интеллектуальной элиты.

главной идее — звуореализации определённого психоэмоционального модуса. Таким образом, и лад, и звуковая композиция в циклической форме служат лишь средствами для «погружения» в некое «состояние» (перс. حال *хал* — *хал*), о котором так часто говорят носители традиции⁷⁰. Представим эту корреляционную систему в виде схемы.

Корреляционная система значений терминов «дастгах» и «аваз»



Иранская классическая музыка отражает мировоззрение иранского народа, является неотделимой частью его социокультурной жизни, воплощает его идеалы и морально-этические ценности. Известно, что музыкальный фонд, накопленный в течение столетий и сохранивший отпечаток древности, не мог остаться в том же виде, в каком он был, скажем, двести-триста лет назад. Постоянное обновление репертуара стирало из памяти музыкантов определённые пьесы: от многих мелодий сохранились лишь старинные названия, а их первоначальный интонационный облик, скорее всего, сильно изменился. К сожалению, нотированные образцы появились лишь в Средние века⁷¹, и остаётся лишь догадываться, какой могла бы быть музыка в те далёкие времена.

⁷⁰Подробнее о понятии «хал» см. в работах: [93; 74; 15].

⁷¹Традиция фиксации музыкальных фрагментов при помощи буквенной нотации на основе арабского алфавита (*абджад*) возникла, приблизительно, в IX в. н. э.

Несмотря на это, имеется много сведений о значении определённых мелодий, наименования которых встречаются по сей день в иранской классике; о том, где и при каких обстоятельствах их надобно исполнять и о воздействии конкретной музыки на психологическое и даже физическое состояние человека. Конечно, сегодня будет сложно обнаружить все названные указания и рекомендации в живой практике, но некоторые, как отмечают сами представители традиции, всё же имеют место в творчестве современных исполнителей.

2.2. Гуше

В процессе исторического развития теории иранской классической музыки в трактатной литературе расширялась её терминологическая база, при этом появлялись многообразные термины, использующиеся для обозначения новейших музыкальных явлений. Термин «гуше» впервые обнаруживается в персидских рукописях XVII века, где он используется в отношении определённой группы звуковых структур.

В персидско-русском словаре существуют следующие основные значения слова «гуше» (گوشه):

1. угол; уголок (например, گوشه اتاق гуше-йе отаг — *гуше́-йе отаг*; «угол комнаты»),
2. уголок, укромное место (например, گوشه خلوت гуше-йе хялвāt — *гуше́-йе халвāt*; «уединённое место») [43]⁷².

В музыке под «гуше» подразумевают типовые мелодико-ритмические модели, которые выстраивают циклическую композицию *дастгаха* или *аваза*, при этом в каждом исполнительском акте количество и порядок расположения

⁷²Кроме названных, слово «гуше» имеет и другие значения:

- намёк (разговорное);
- саркастическое, язвительное замечание.

Гуше используется также в качестве второго компонента сложных слов со значением «угольный», например:

- четырёхугольный (چهار گوشه чāһаргуше);
- намекать; делать саркастическое, язвительное замечание (گوشه زدن гуше зādān);
- любимый ребёнок, дорогое дитя; близкий, милый сердцу человек (گوشه جگر гуше-йе джегәр) [43].

гуше внутри *дастгаха/аваза* могут отличаться и варьироваться. К примеру, сравним количество *гуше* во всех *дастгахах* и *авазах*, опираясь на *радифы* известных иранских музыкантов: инструментальные (Мирзы Абдоллы, М. Хосейнголи, М. Мааруфи, А. Сабы) и вокальные (М. Карими и А. Давами):

Сравнительная таблица *гуше* в различных версиях *радифа*

Наименование <i>дастгаха/аваза</i>	<i>Радиф</i> Абдоллы ⁷³	<i>Радиф</i> Хосейнголи	<i>Радиф</i> Мааруфи	<i>Радиф</i> Сабы	<i>Радиф</i> Карими	<i>Радиф</i> Давами
<i>Дастгах</i> Шур	34	37	70	21	15	13
<i>Аваз</i> Абу Ата	10	19	21	11	9	6
<i>Аваз</i> Байат-э Торк	15	16	16	11	12	9
<i>Аваз</i> Афшари	4	13	20	9	9	4
<i>Аваз</i> Дашти	5	9	21	13	9	6
<i>Аваз</i> Корд-э Байат (Байат-э Корд)	8	11	–	–	–	4
<i>Дастгах</i> Сэгах	20	23	40	17	10	6
<i>Дастгах</i> Чахаргах	31	27	62	12	10	9
<i>Дастгах</i> Махур	44	42	58	24	33	17
<i>Дастгах</i> Хомайун	28	33	52	14	12	8
<i>Аваз</i> Байат-э Эсфahan	7	16	27	9	10	5
<i>Дастгах</i> Нава	21	24	36	18	14	15
<i>Дастгах</i> Раст- Панджгах	25	38	48	25	25	21
Всего <i>гуше</i>	222	306	471	184	168	111

Из таблицы видно, что в каждой версии *радифа* насчитывается различное количество *гуше*, что связано прежде всего с тем, что в инструментальные *радифы*, наряду с *гуше*, предназначенными для вокалистов, вошли также мелодико-ритмические модели и пьесы, свойственные только инструментальной традиции (в частности, *Чахармэзrab*, *Рэнг*, *Бастэ нэгар*),

⁷³ В версии Н. Боруманда [100].

поэтому инструментальные версии более крупные, по сравнению с вокальными. Кроме того, количество *гуше* в *радифе* в целом и в определённом *дастгахе/авазе*, в частности, зависит от объёма памяти музыканта.

Так как основной корпус мелодий иранской классической музыки по традиции переходил от учителя к ученику, во многих *гуше* можно выявить древние корни. Некоторые названия *гуше* обнаруживаются в древних книгах или классической поэзии (например, Рэнг-е Осул и Джамэ даран), но зачастую невозможно представить себе, как звучали эти мелодии в те далёкие времена, так как они никак не были зафиксированы. Так или иначе, названия *гуше* отразили мировоззрение иранского народа, его историю и философско-религиозные взгляды.

Ж. Дюринг предполагает, что одни *гуше*, возможно, были остатками древних классических систем или композиций, идеально соответствующих структурам древних ладов; другие — старинными пьесами, заимствованными из фольклора. При этом были добавлены небольшие пьесы и инструментальные мотивы и адаптированы к уже употребляемым ладам; а «некоторые пьесы были транспонированы в различные лады или различные ритмы» [100, с. 290].

Другой исследователь иранской классики Д. Талаи также утверждает, что истоки *гуше* различны: «Некоторые из них, такие как Дарамад, имеют прежде всего модальное значение, остальные происходят из музыкальной практики. Некоторые виды *гуше* выделяются благодаря своим специфическим мелодиям. Их источниками могут быть фольклор и популярная музыка, религиозные действия (такие как тазийе), суфийская поэзия и пение, музыкальные ассоциации с героизмом, например, описание сцен сражения из “Шах-наме” Фирдоуси⁷⁴, обычно читающихся в кофейнях Ирана, или традиционный спорт Зурхане, сопровождаемый музыкой» [103, с. 9–10].

Г. Б. Шамилли замечает, что жанровые истоки мелодий *дастгаха* многообразны, он вобрал в себя «практически все слои традиционной музыки (мусики-е махалли) Ирана» [75, с. 11]: трудовую музыку (мусики-е кар) —

⁷⁴Абулкасим Фирдоуси — иранский поэт середины X–первой четверти XI века.

земледельческие песни (кешаварсази), рыболовецкие песни (махигири), ковроткацкие песни (калибафи); обрядовую музыку (мусики-е айанхо-и номаиш); детский фольклор (мусики-е кудак) — колыбельные песни (лалайи); городской фольклор (мусики-е амийане) — лирические песни (таране, тасниф); лечебную музыку (мусики-е дармани); гимнастическую музыку (мусики-е зурхане); танцевальную музыку (мусики-е ракс), а также, непосредственно, классическую музыку (мусики-е дастгах); панегирическую музыку (низамихони); музыку дарвишей (мусики-е ханегахи); религиозную музыку (мусики-е масхаби); траурные плачи (тази`йе, ноухе, модахи)⁷⁵.

Таким образом, термин «*гуше*» обозначает раздел или часть, по которой идентифицируется *дастгах/аваз*, при этом все *гуше*, входящие в тот или иной *дастгах/аваз*, обладают неповторимыми ладовыми, метроритмическими характеристиками и определённым психоэмоциональным модусом. На основе этих особенностей исследователи создают различные классификации *гуше*.

Ж. Дюринг в зависимости от наименования выявляет *гуше*, которые:

1. содержат имена композитора или лица, передавшего пьесу; например, *гуше* Садри, Молла Нази, Мехди Зарраби, Рак-э Абдолла и т. д.,
2. происходят от названия какой-либо местности, например, *гуше* Шуштари, Гилаки,
3. используют название поэтического произведения, например, *гуше* Лэйли-о-Маджнун⁷⁶,
4. указывают на форму (*гуше* Дарамад — интродукция),
5. указывают на жанр (*гуше* Нагмэ — песня),
6. указывают на функцию в циклической композиции (*гуше* Форуд — завершение) [100].

По классификации Ш. Моназзами все *гуше* подразделяются на четыре группы согласно наименованиям:

⁷⁵ Кроме того, исчезнувшие жанры: музыку для охоты (мусики-е шекар) и хвалебную музыку (мусики-е тоусафи). Сведения почерпнуты из книги [75].

⁷⁶ *Лейли и Маджнун* — распространённая на Востоке легенда, на основе которой выдающийся поэт XIII в. Низами Ганджави создал поэму, ставшую классикой персидской литературы.

1. *гуше*, носящие названия местностей: Бахтийари, Азербайджани, Гилаки, Лазги, Туси, Араг, Мовараоннахр, Нэйшабурак, Ашураванд;

2. *гуше*, имеющие наименования любовных *дастанов*⁷⁷: Лэйли-о Маджнун, Хосроу ва Ширин⁷⁸;

3. *гуше*, указывающие на животных и птиц: Чакавак (букв. «Жаворонок»), Бал-э кабутар («Крыло голубя»), Парванэ («Бабочка», «Мотылёк»), Занг-е шотор («Колокольчик верблюда»), Зангуле («Бубенчик», «Колокольчик»; колокольчик, который вешают на шею козе);

4. *гуше*, чьи названия связаны с различными чувствами человека, его поведением и чертами характера: Дэлкаш («Привлекательный», «Восхитительный», «Приятный»), Бидад («Насилие», «Угнетение»), Мэхрабани («Любезность», «Доброта», «Милосердие»), Керэшмэ («Кокетство», «Подмигивание»), Рухавза («Живительный», «Бодрящий»), Суз-о-годаз («Жжение и горение», «Горе и страдание»), Гамангиз («Горестный», «Печальный»), Хазин («Грустный», «Жалобный», «Унылый»), Муйе («Плач», «Причитание», «Оплакивание»)⁷⁹, Маглуб («Побеждённый», «Покорённый»), Нахиб («Крик», «Вопль», «Рыдание»)⁸⁰.

Другая классификация создана Х. Ализаде, выдающимся музыкантом-практиком. Он различает четыре типа *гуше*:

1. ритмические *гуше*: упорядоченные ритмически стабильные пьесы, например, *гуше* Чахарпарэ (*дастгах* Махур), Хэджаз (*аваз* Абу Ата);

2. *гуше*, именованные по местности: они происходят из различных регионов, мест и городов, например, *гуше* Шуштари, Бахтийари (оба в *дастгахе* Хомайун), *гуше* Араг (в *дастгахах* Махур, Нава и в *авазе* Афшари) и т. д.;

⁷⁷ *Дастан* – поэма, рассказ.

⁷⁸ Хосров и Ширин — название лирической поэмы Низами Ганджави о любви сасанидского шаха Хосрова к девушке Ширин.

⁷⁹ По словам Ш. Моназзамы, Муйе и Сармуйе — жанры плачей по умершим у лоров и курдов (народов, проживающих на территории Ирана).

⁸⁰ Из личной беседы с музыкантом 4 апреля 2009 года.

3. *гуше*, названные личными именами: эти *гуше* в действительности были сочинены мастерами прошлого и записаны под их именами, например, *гуше* Насир-Хани, Садег-Хани, Малек Хосэйн и т. д.;

4. описательные *гуше*: используются для передачи настроений, чувств и переживаний, например, *гуше* Талабангиз («Радость»), Мэхрабани («Доброта») и т. д. [143].

Х. Асади разработал свою типологию, в которой выделяются три типа *гуше* на основе их определяющих качеств — метроритмических, модальных или мелодических. В действительности, все эти свойства имеются в каждой мелодии, но можно выявить одно из них или комбинацию из двух или трёх особенностей, которые характеризуют индивидуальность мелодико-ритмической модели:

1. «модальные *гуше* представляют основной (в их числе *гуше* Дарамад), побочный и/или транспонированный лады;

2. метроритмические *гуше* могут быть подразделены на три категории:

– те, которые основаны на поэтическом метре аруза⁸¹;

– те, которые отличаются метрической пульсацией;

– те, которые не основаны ни на поэтическом метре, ни на метрической пульсации, но отличаются характерным гибким ритмом;

3. мелодические *гуше* — это такие *гуше*, которые узнаются по своим особым мелодическим рисункам, даже если они демонстрируются в различных ладах» [82, с. 3].

Также к этой классификации, как утверждает Х. Асади, можно добавить ещё один тип *гуше*: в определённой ситуации свойство данной разновидности *гуше* реализуется посредством комбинации мелодических и ритмических особенностей на различных уровнях, отсюда и название — смешанные *гуше* [там же].

⁸¹ *Аруз* — квантитативная система стихосложения, основанная на комбинациях долгих и кратких слогов и получившая широкое распространение в арабской, персидской и тюркоязычной поэзии.

В ходе исследования выяснилось, что *гуше* различаются по значению в циклической форме: выделяются более и менее важные. Если первые, более крупные и сложные по устройству, образуют каркас любой исполнительской версии, то вторые, иногда называемые *тэкке* (تکه — тэкке: кусок, ломтик, клочок)⁸², представляют собой «небольшие музыкальные фрагменты, которые присутствуют, как минимум, в двух *дастгах*⁸³ и могут перемещаться из одного *дастга* в другой или вовсе изыматься из его конструкции» [150, с. 46]. К виду *тэкке* Х. Фархат относит, в частности, такие небольшие *гуше*, как Нагмэ, Зангуле, Бастэ нэгар, а также Керэшмэ и Джамэ даран⁸⁴. Однако Б. Неттл ставит под сомнение принадлежность двух последних к категории *тэкке* из-за крупных размеров *гуше* Джамэ даран и присутствием *гуше* Керэшмэ практически в каждом цикле. Вместе с тем, Б. Неттл соглашается с Х. Фархатом в том, что большие *гуше*, служащие «остовом» *дастга*, нельзя именовать термином «*тэкке*».

М. Р. Азадефар разделяет *гуше* по метрическим характеристикам на три группы: с фиксированным метром, со свободным метром и с эластичным. При этом он выделяет в каждой группе три типа *гуше*: 1) *гуше*, ритмическая структура которых напрямую связана с иранскими поэтическими формулами, 2) *гуше*, ритмическая структура которых демонстрирует сходство с древними ритмическими циклами, 3) *гуше*, не имеющие никакой связи с поэтическими формулами или ритмическими циклами» [83].

Более полная классификация *гуше* по различным параметрам предлагается Г. Б. Шамилли.

1. «По метроритмическим параметрам:

- *гуше* с упорядоченным метром, к которым принадлежит тип, называемый *керешме*⁸⁵ (или *шер*), встречающийся почти в каждом *дастга*х и

⁸²В транслитерации Г. Б. к. Шамилли — *теке*.

⁸³Х. Фархат именует все двенадцать систем иранской классической музыки *дастга*хами.

⁸⁴По сути, *гуше* типа *тэкке* являются «кочующими» (термин вводится впервые в данной диссертации), а большие *гуше*, часто называемые представителями традиции «*шах-гуше*» (то есть «крупными *гуше*») и образующие фундамент циклической композиции, в предлагаемом исследовании именуются основными. Подробнее об этих двух типах мелодических моделей будет сказано далее.

⁸⁵В диссертации используется другая транскрипция — Керэшмэ.

авазе в неизменном размере 3/8; сюда же относится тип *гуше*, именуемый *чахармезраб*⁸⁶ в инструментальных радифах;

- *гуше* с неупорядоченным метром, к которым принадлежит основной корпус мелодий;
- *гуше* со смешанным метром — мелодии, начавшиеся с упорядоченного метра и утратившие его в процессе деривации.

2. По поэтическому тексту:

- мелодии, распеваемые на арузный поэтический метр;
- мелодии, распеваемые на неарузный поэтический метр;
- распеваемые на смешанный метр.

3. По местоположению в структуре *дастгаха*:

- тип *дарамад* репрезентирует основную звуковую структуру *дастгаха* в самом начале циклической формы;
- тип *форуд*, в большинстве случаев является частью сложных мелодических структур и звучит в заключительной части;
- тип *теке*, имеющий собственные названия в тексте *дастгаха*, но отличается малой формой.

4. По названиям:

В частности, уstad М. Кийани классифицирует собственные названия *гуше* в зависимости от их указания на:

1. различные географические и исторические области Ирана;
2. имена героев или известных музыкантов;
3. объекты природы;
4. душевные состояния;
5. суфийские понятия;
6. персонажи классической литературы» [72, с. 247–248].

Таким образом, было рассмотрено понятие «*гуше*» и различные его классификации, предложенные в научной литературе. Далее остановимся более

⁸⁶ В транслитерации, представленной в данной работе и опирающейся на словарь под редакцией Ю. Н. Рубинчика — *чахармэзраб*.

детально на сходствах и отличиях внутренней структуры *радифов*, созданных известными мастерами.

2.3. Классификация *дастгахов* и *авазов* в *радифе*

Кодификация иранской классической музыки в её современном виде, как говорилось ранее, приписывается выдающемуся исполнителю на *таре* и *сетаре* Мирзе Абдолле (1843–1918) [164]. Его *радиф* представляет собой собрание мелодических моделей, скомпонованных в двенадцать крупных и малых систем. Крупных систем, называемых *дастгахами*, — семь: Шур, Махур, Нава, Сэгах, Чахаргах, Раст-Панджгах, Хомайун. Малые системы, или меньшие *дастгахи*⁸⁷, являются зависимыми или производными от крупных и именуются *авазами*. Пять *авазов* системы Мирзы Абдоллы следующие: производные от *дастгаха* Шур — Абу Ата, Байат-э Торк, Дашти, Афшари; производный от *дастгаха* Хомайун — Байат-э Эсфахан.

Считается, что данная классификация является перегруппировкой более древней системы двенадцати *макамов*, впервые обозначенной в трактате начала XIV века «Дуррат ат-Тадж» («Жемчужина короны») Кутб ад-Дина Ширази. Прежде чем система *макамов* преобразовалась в *радиф*, она прошла долгий путь эволюции примерно с середины сафавидского периода до конца каджарского⁸⁸.

С точки зрения иранского исследователя Х. Асади, изучившего данный вопрос посредством исследования музыкальных трактатов, процесс трансформации можно разделить на четыре основных этапа. На первом этапе термин «*дастгах*» выявляется в качестве потенциального сочинения в рамках модели системы *макамов*. На этой стадии, которая относится к середине сафавидского периода, вероятно, слово «*дастгах*» использовалось в отношении особенностей циклической формы и последовательности фрагментов в многочисленных ладах и *макамах*. Одновременно с распространением системы

⁸⁷Меньший *дастгах* — دستگاه کوچکتر дәстгаһ-э кучектәр, *дастгах-э кучектәр* [164].

⁸⁸Сафавидский (сефевидский) период — 1501–1722 годы, каджарский — 1781–1925.

макамов термин «*дастгах*» уже стал фигурировать в качестве определённого принципа сочинения, в результате чего была образована модель «четырёх крупнейших *дастгахов*».

На втором этапе, примерно совпадающем со временем Фатх Али Шаха Каджара⁸⁹, возникла система двенадцати *дастгахов*, ставшая фундаментом всей музыкальной системы того времени. На третьем этапе, который приходится на конец каджарского периода, новая система двенадцати *дастгахов* претерпевает существенные внутренние изменения: постепенно из *дастгахов* выделяются две группы звуковых структур — главные и второстепенные (побочные, производные). В период этого разделения возникло, как минимум, две трактовки: система двух групп по шесть основных и производных *дастгахов* (6+6) и система семи основных и пяти производных *дастгахов* (7+5).

Наконец, на четвёртом этапе преобразования, связанном со временем Насреддин Шаха⁹⁰ и творчеством семьи его придворного музыканта Али Акбара Фарахани, репертуар иранской классической музыки был упорядочен и кодифицирован. На этой заключительной стадии *дастгахи* были организованы в *радиф* следующим образом: «на основе своих мелодических и ладовых особенностей различные мелодии в виде определённой последовательности были распределены в первичные (*дастгахи*) и вторичные (*авазы*) комплексы» [110, с. 58]⁹¹.

Несмотря на то, что «система Мирзы Абдоллы из семи *дастгахов* и пяти *авазов* является общепризнанной» [103, с. 8], по сей день дискуссия относительно количества *дастгахов* и *авазов* остаётся актуальной. К примеру, существуют споры вокруг Байат-э Корд, который одни музыканты считают «ответвлением» *дастгаха* Шур и, соответственно, самостоятельным *авазом*, а другие воспринимают его как крупное *гуше* *дастгаха* Шур и указывают на сходство ладовых систем и настроения Байат-э Корд и *аваза* Дашти [150; 145; 103].

⁸⁹ Годы жизни Фатх Али Шаха — 1771–1834.

⁹⁰ Годы жизни Насреддин Шаха — 1831–1896.

⁹¹ Схема преобразования системы *макамов* в систему *радифа* представлена в Приложении IV. Цит. по: ([110, с. 59]).

По мнению Ж. Дюринга, из-за кажущейся простоты современные исполнители всё реже обращаются к *авазу* Байат-э Корд, и поэтому считается, что он относится исключительно к древней традиции. Хотя, возможно, «благодаря своей грустной, а порой мягкой и светлой музыке он мог бы посоперничать с неясностью и неопределённостью характера *дастгаха* Шур или *аваз* Дашти» [134, с. 160–161].

В имеющихся в авторском арсенале изданиях Байат-э Корд (или Корд-э Байат) в виде отдельного *аваз* присутствует во всех версиях *радифа* Мирзы Абдоллы (см.: [100; 165; 167; 168]), а также в *радифе* М. Хосейнголи [128] и А. Давами [151]. В *радифах* А. А. Фарахани [72, с. 263–264], М. Мааруфи [162] и А. Сабы [139] отдельные *гуше* Байат-э Корд включены в *дастгах* Шур, а в *радифе* М. Карими [155] этот *аваз* и его *гуше* не выявлены.

Наличие в версиях *радифа* Мирзы Абдоллы независимого *аваз* *Байат-э Корд* объяснил известный японский этномузыколог Г. Цугэ, изучавший иранскую классическую музыку в классе Нурали Боруманда. По его словам, система Абдоллы — это 7+5, а не 7+6, последняя интерпретация возникла позже в трактовках его учеников⁹². Действительно, в версии Н. Боруманда *радиф* Абдоллы объединяет шесть *авазов*, вместо пяти, но его вариант Корд-э Байат, как указывает Ж. Дюринг, оказывается очень близок версии Хаджи Ага Мохаммада Ирани, с которым контактировал музыкант [100].

Вообще, разночтение в количестве *авазов* (меньших, второстепенных, побочных *дастгахов*), особенно производных от *дастгаха* Шур, существовало и в период формирования *радифа*. В частности, Х. Мейсами указывает на то, что на этапе кодификации классической музыки не было единства мнений ни относительно терминов, применяемых для обозначения меньших *дастгахов*, ни относительно их количества. Так, в разных исполнительских вариантах *дастгах* Шур включал четыре, пять или семь побочных *дастгахов*, хотя в наиболее распространённой версии этого *дастгаха*, всё-таки, насчитывалось четыре [164].

⁹²Из личной беседы с Г. Цугэ, состоявшейся 23 октября 2012 года.

Выяснилось, что в период формирования *ради́фа* подчёркивалось разграничение функций крупных и малых систем: «Авазы/гуше в дастгахе разделялись на две группы — основные и побочные. Основные авазы и гуше создавали фундамент каждого дастгаха. Побочные авазы служили, главным образом, для мораккабхани⁹³ или образовывали меньшие дастгахи. В различных версиях [*ради́фа*] Мирзы Абдоллы можно обнаружить различия в местоположении частей и их количестве» [там же, с. 64].

Вероятно, в эпоху зарождения идеи *ради́фа* некоторые разделы крупных *дастгахов* (как, например, Байат-э Корд, о котором шла речь выше), претендовали на роль основных, но, скорее всего, не вписывались в двенадцатисоставную систему. По мнению Ж. Дюринга, подобно тому, как Байат-э Корд в некоторых *ради́фах* отделяется от *дастгаха* Шур, на практике встречаются и другие крупные составляющие *дастгахов*⁹⁴, которые могли бы обрести независимость. Это, к примеру, такие *гуше*, как Шуштари в *дастгахе* Хомайун, Забол в Сэгах, Мохалеф в Чахаргах, Дэлкаш в Махур. Таким образом, система из двенадцати *дастгахов/авазов* расширилась бы до шестнадцати-семнадцати. Однако, из-за глубокого символического значения числа 12, по всей видимости, этого не произошло⁹⁵ [100].

К примерам таких «нестандартных» *ради́фов*, где некоторые из названных *гуше* наделяются статусом *аваза*, относятся:

- вокальный *ради́ф оста́да*⁹⁶ Эсмаила Мехрташа в версии Мохаммада Монташери, дополненный *авазом* Шуштари-Мансури, и, таким образом, охватывающий шесть *авазов*⁹⁷;
- вокальный *ради́ф* Эбрахими Бузари, в который включено семь *дастгахов* и такие *авазы*, как Абу Ата, Байат-э Торк, Афшари, Байат-э Эсфахан

⁹³ *Мораккабхани́* — исполнительский приём перехода из одного *дастгаха* или *аваза* в другой. Подробнее об этом явлении будет сказано в заключительной главе.

⁹⁴ То есть *шах-гуше*, о которых шла речь в предыдущем разделе.

⁹⁵ К примеру, дюжина ассоциируется с двенадцатью имамами, почитаемыми в шиитском обществе, или системой двенадцати *макамов* Кутб ад-Дина Ширази (XIV в.).

⁹⁶ *Оста́д* — мастер.

⁹⁷ Mahoor Institute of Culture and Art [сайт] // Режим доступа: <http://www.mahoor.com/cd/Pedagogical-Works/Vocal-Radif-of-Ostad-Esma-il-Mehrtash-719.aspx>

и Рохаб, при этом *аваз* Дашти представлен в качестве раздела Байат-э Торк, а *аваз* Байат-э Корд отсутствует⁹⁸;

- инструментальный *ради́ф* Мирзы Абдоллы в версии Мехрдада Тараби, где за счёт добавления *аваз*а Рохаб общее количество *авазов* увеличилось до семи [165].

В процессе исследования было обнаружено, что фигурирующие в перечисленных *ради́фах* названия тех больших *гуше*, которые потенциально могли бы отделиться от крупных *дастгахов* современной системы, встречались в качестве независимых звуковых структур в старинных трактатах начиная с IX в. н. э. Вероятно, причина кроется в том, что каждая мелодическая модель *ради́фа* (и, скорее всего, любой другой более древней системы классификации иранского классического музыкального репертуара), по сути, представляет собой автономную звуковую структуру, заключающую возможности ладового и мелодико-ритмического развития, а также вмещающую определённый философский контекст.

Существуют споры и по поводу статуса *дастгахов* Нава и Раст-Панджгах. Основываясь на сходствах в звукорядах, иранский музыкант Алинаги Вазири (1887–1979), получивший дополнительное музыкальное образование в Париже и Берлине и освоивший западную теорию музыки, гармонию и полифонию, полагал, что *дастгах* Нава является ответвлением *дастгаха* Шур, а *дастгахи* Раст-Панджгах и Махур — идентичны⁹⁹.

Таким образом, А. Вазири выделяет в иранской музыке не семь, а пять *дастгахов*: Шур, Махур, Хомайун, Сэгах и Чахаргах, аргументируя свою точку зрения сходством звукорядных структур: «Необходимо развести [понятия] дастгах и аваз, чтобы способ соотношения ступеней его [*дастгаха*] гаммы и интервалы не были сходны с другой гаммой. Например, когда мы говорим “дастгах Махур”, имеем в виду ключ к различным мелодиям, которые

⁹⁸ Там же // Режим доступа: <http://www.mahoor.com/cd/Pedagogical-Works/Vocal-Radif--Ebrahim-Buzari-747.aspx>

⁹⁹ Для сравнения нотные примеры звукорядов и ладовых функций главных ладов названных *дастгахов* будут приведены ниже.

образованы мажорной¹⁰⁰ гаммой. И если у Раст-Панджгах имеются те же гамма и интервалы, его не следует называть дастгахом» [170, с. 96]¹⁰¹.

Примечательно, что система пяти *дастгахов*, предложенная А. Вазири, обнаруживается в «*Радифе* высшего уровня» Али Акбара Шахнази (1897–1984). Известно, что творческое мышление А. А. Шахнази со временем претерпело серьёзные изменения. В юности музыкант ориентировался на искусство своего отца Мирзы Хосейнголи и дяди Мирзы Абдоллы, о чём свидетельствуют аудиозаписи и издание *радифа* М. Хосейнголи в собственной версии [128]. Со временем исполнительский стиль А. А. Шахнази трансформировался и приобрёл новые черты. «*Радиф* высшего уровня» доказывает существенность этих преобразований: он «содержит пять дастгахов (Шур, Махур, Сэгах, Чахаргах, Хомайун) и пять авазов (Абу Ата, Дашти, Байат-э Торк, Афшари и Байат-э Эсфахан). В итоге, был издан “Высший уровень Нава и Раст-Панджгах”, который, в действительности, является тем же, что классический радиф Хосейнголи. Все ученики остада Шахнази информируют о том, что высший уровень не включает дастгахи Нава и Раст-Панджгах» [138, с. 9]. Сам А. А. Шахнази прямо утверждал, что «организовал пять дастгахов в артистической [т. е. исполнительской]¹⁰² — А. К.] манере и назвал их “высшим уровнем”» [там же, с. 9]. Вместе с тем, многие современные иранские музыканты убеждены в том, что все *дастгахи* имеют серьёзные отличия в

¹⁰⁰ Обратим внимание, что А. Вазири в своих трудах часто прибегает к европейским аналогам. Но сегодня применение зарубежных терминов в отношении явлений иранской музыки пересматривается. В действительности, звукоряд Махура совпадает со звукорядом мажора лишь частично и, скорее всего, с точки зрения звукоряда Махур ближе звукоряду обиходного лада.

¹⁰¹ Полагая, что система А. Вазири была обусловлена тенденциями его времени, Х. Фархат заявляет, что в классификации *дастгахов* нельзя ориентироваться лишь на звукорядную структуру ладов. Необходимо прежде всего учитывать отличия мелодических моделей, свойственных тому или иному *дастгаху*. А так как каждый *дастгах* в иранской классической музыке характеризуется его собственными мелодическими моделями, все двенадцать систем имеют независимость. В связи с этим, Х. Фархат не считает верным дифференциацию на главные и побочные системы и не приемлет классификацию на *дастгахи* и *авазы*, а полагает, что каждая система достойна называться *дастгахом*. Таким образом, по классификации Х. Фархата, в иранской классической музыке имеется только 12 *дастгахов* [150].

¹⁰² См.: «исполнительский *радиф*» в разделе «Классификация *радифов*» 1 главы.

психоэмоциональном плане, а также кардинально различаются в ладовом отношении, поэтому и Раст-Панджгах, и Нава достойны «суверенности»¹⁰³.

По мнению Г. Цугэ, все современные версии *радифов* происходят от одного корня — *радифа* XIX века Мирзы Абдоллы, который был организован на базе обучающего материала его отца, Али Акбара Фарахани, а затем передан Абдоллой множеству учеников. Таким образом, все интерпретации *радифа* в XX веке, по сути, являются развитием формы Мирзы Абдоллы. При этом «современные варианты отличаются меньшей кодифицированностью и более неформальной манерой, чем ранние»¹⁰⁴.

Связь с оригинальной формой Мирзы Абдоллы прослеживается и в порядке следования *дастгахов* и *авазов* в различных *радифах*: «Дастгах Шур и его “ответвления”, как правило, появляются первыми, тогда как Нава и Раст-Панджгах — последними. Байат-э Эсфахан, следует за Хомайун. Но порядок в середине радифа может варьироваться, кроме того, что Сэгах и Чахаргах располагаются всегда рядом, а затем появляется Махур» [101, с. 27]. Такой порядок наблюдается в *радифах* Мирзы Абдоллы в версии Н. Боруманда, *радифе* М. Хосейнголи, М. Мааруфи, М. Карими, А. Давами: Шур, Абу Ата, Байат-э Торк, Афшари, Дашти, (Байат-э Корд), Махур, Сэгах, Чахаргах, Хомайун, Байат-э Эсфахан, Нава, Раст-Панджгах.

Иной подход демонстрируют *радифы* А. Сабы, Х. Касаи и *радиф* А. А. Шахнази, о котором шла речь выше. Так, *радиф* А. Сабы начинается не с Шур, а с Сэгах: Сэгах, Шур, Байат-э Торк, Абу Ата, Афшари, Дашти, Хомайун, Байат-э Эсфахан, Чахаргах, Махур.

А *радиф* Х. Касаи открывается Махур, вследствие чего вырисовывается другая структура: Махур, Шур, Байат-э Торк, Абу Ата, Афшари, Дашти, Сэгах, Чахаргах, Раст-Панджгах, Хомайун, Байат-э Эсфахан, Нава.

¹⁰³ Сравнительная таблица, демонстрирующая классификации *дастгахов* и *авазов* в некоторых вариантах *радифа*, представлена в Приложении V.

¹⁰⁴ Цит. по: ([101, с. 6]). В указанном издании, размещённом в электронном виде, нумерация страниц может отличаться от книжного оригинала.

О порядке следования *дастгахов* и *авазов* в *радифе* Мирзы Абдоллы (в версии Н. Боруманда) Ж. Дюринг говорит так: «Начинают изучение радифа, по традиции, с дастгаха Шур и его ответвлений, так как это важнейший дастгах иранской музыки, а завершают дастгахами Махур и Раст-Панджгах. Хотя другие начинают обучение с дастгаха Махур, а иные — с Чахаргах. Порядок дастгахов и авазов в этом издании следующий: после Шур расположены его ответвления в порядке их наиболее выделяющихся нот: ля *корон*¹⁰⁵ в Афшари, си бемоль в Байат-э Торк, до в Афшари, ре в Дашти и Корд-э Байат. Естественно, что дастгах Сэгах следует за ответвлениями дастгаха Шур, так как интервалы Сэгах такие же, как у Шур. Также ясно, что Чахаргах должен быть после Сэгах, так как его гуше такие же, как и в Сэгах, только их интервалы несколько отличаются. В порядке расположения остальных дастгахов не нужно искать особых причин» [100, с. 13]. В более древних *радифах*, как замечает Б. Неттл, порядок *дастгахов* и *авазов* определяется по критерию важности, ценности материала для культуры, поэтому специфически «иранское» помещается раньше [101].

2.4. Основные и «кочующие» гуше

Каждая версия *радифа* отличается порядком расположения и количеством входящих в него *гуше*. В связи с тем, что отбор и компоновка мелодических моделей осуществляются составителем не только на основе строгих канонических норм, но во многом базируются на личном исполнительском опыте, у каждого выдающегося мастера существует свой вариант *радифа*. На фоне множественности трактовок *радифа* обнаруживаются два типа *гуше*, свойственные всем версиям — это основные (или центральные, главные) *гуше* и «кочующие» *гуше*.

Основные мелодические модели *гуше* служат «скелетом» формы, формируя «базовый порядок»¹⁰⁶, характерный для того или иного

¹⁰⁵ *Корон* — знак, введённый А.Вазири, означающий понижение приблизительно на четверть тона (полубемоль — ♭).

¹⁰⁶ «The basic order» [101].

дастгаха/аваза. Этот порядок практически в неизменном виде фигурирует в различных исполнительских вариантах. В частности, в *дастгахе* Чахаргах «Дарамад — всегда первый, Забол обычно второй. Хэсар и Мохалеф почти всегда появляются вместе. Маглуб всегда следует после Мохалеф, а Мансури — после Маглуб» [101, с. 65]. Такую последовательность из шести *гуше*, характерную для Чахаргах, Б. Неттл считает фундаментом всех исполнительских версий этого *дастгаха*. Сопоставив варианты одного *дастгаха* или *аваза*, представленные в нескольких *радифах*, можно выявить не только общие *гуше*, которые используются в различных версиях, но и выяснить, каким образом музыканты выстраивают собственную композицию того или иного *дастгаха* или *аваза* в процессе исполнения.

Предлагаем сравнительную таблицу *аваза* Дашти в нескольких *радифах*, где общие *гуше* (и метрические композиции — *рэнг*, *чахармэзrab*), встречающиеся в разных *радифах*, по возможности оставлены на одном уровне:

Сравнительная таблица структуры *аваза* Дашти в нескольких версиях *радифа*

Радиф М. Абдоллы	Радиф М. Хосейнголи	Радиф А. Сабы	Радиф А. Давами
		Чахармэзrab	
Дарамад	Дарамад-э аввал	Аваз-э Дашти (Дарамад-э аввал)	Дарамад
	Дарамад-э доввом		
	Дарамад-э сэввом	Хаджийани	
	Дарамад-э чахаром		
	Ошшаг	Ошшаг	
Оудж		Дарамад-э Оудж	
Бидэгани	Чахармэзrab	Чахармэзrab-э Ошшаг	
		Чупани (Даштэстани)	Даштэстани
Хаджийани			Хаджийани
		Гилаки	
		Гамангиз	Гамангиз

Оудж			Оудж
		Даштэстани (Чупани)	
		Маснави	Гибеки
		Дэйламан	
		Бэ йад гозаштэ	

В данной таблице очевидно несколько особенностей:

1. количество и порядок следования разделов в *авазе* Дашти в представленных версиях *ради́фа* различен;
2. в зависимости от плана исполнителя складывается индивидуальная конструкция целого. К примеру, из трёх инструментальных *ради́фов* (Мирзы Абдоллы, М. Хосейнголи и А. Сабы) выделяется *ради́ф* для *сантура* в версии А. Сабы.

Начальным *гуше аваз* Дашти в трёх версиях (Абдоллы, Хосейнголи и Давами) является Дарамад («Вступление»), отличающийся отсутствием регулярного метра:

Дарамад (*аваз* Дашти *ради́фа* Мирзы Абдоллы)¹⁰⁷



Однако в варианте А. Сабы *аваз Дашти* открывает *Чахармэзrab* — виртуозная пьеса с регулярным метром (в данном случае 6/16):

¹⁰⁷ Цит. по: ([100, с. 87]). Среди ключевых знаков — ля *корон* (ля полубемоль).

Чахармэзrab (аваз Дашти радифа А. Сабы)¹⁰⁸



В целом, в *радифе* А. Сабы обнаруживается больше фрагментов, отличающихся регулярным метром, чем в других представленных версиях. Это обусловлено особенностями мышления музыканта, о чём более подробно будет изложено в следующей главе. Так, в *радифах* Мирзы Абдоллы и М. Хосейнголи большинство *гуше* характеризуется аметричностью или зависимостью от поэтического метра, часто не имеющего явной акцентной регулярности:

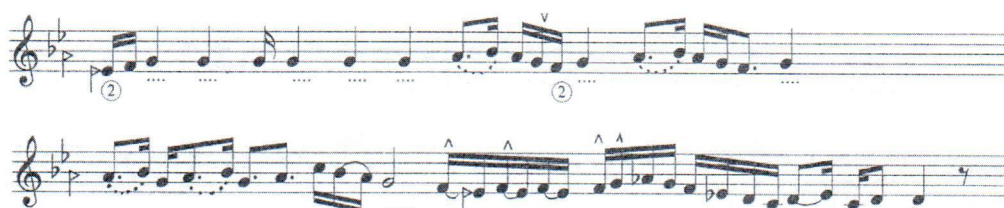
Гуше Бидэгани (аваз Дашти радифа Мирзы Абдоллы)¹⁰⁹



Гуше Хаджийани (аваз Дашти радифа Мирзы Абдоллы)¹¹⁰



Гуше Оудж (аваз Дашти радифа Мирзы Абдоллы)¹¹¹



¹⁰⁸ Цит. по: ([139, с. 79]).

¹⁰⁹ Цит. по: ([100, с. 88]).

¹¹⁰ Цит. по: ([там же, с. 89]).

¹¹¹ Цит. по: ([там же, с. 90]).

В варианте А. Сабы три фрагмента из тринадцати характеризуются регулярным метром (*Чахармэзраб*, *Чахармэзраб-э* Ошшаг, Бэ йад гозаштэ), что придаёт этому варианту *аваза* Дашти бóльшую динамичность и более яркий контраст между разделами.

Ссылаясь на опыт музыканта Ш. Моназзами, обозначим главные *гуше* во всех *дастгах*ах и *авазах* иранской классической музыки:

- основные *гуше дастг*аха Шур: Дарамад, Керэшмэ, Зиркеш-э Салмак, Салмак, Маджлес афруз, Шахназ, Разави, Гэрэйли, Рэнг-е Шахр ашуб;
- основные *гуше аваза* Абу Ата: Рамкели, Дарамад, Хэджаз, Чахар парэ, Габри, Хосроу ва Ширин;
- основные *гуше аваза* Афшари: Дарамад, Бастэ нэгар, Гарай, Араг, Маснави;
- основные *гуше аваза* Дашти: Гилаки, Даштэстани, Ошшаг. А. Саба запечатлел в своём *радифе* новые *гуше* — Дэйламан и Чупани.
- основные *гуше аваза* Байат-э Торк: Дарамад, Фэйли, Рух-ол-арвах, Шекастэ, Шахаби, Мэхрабани;
- основные *гуше дастг*аха Сэгах: Дарамад, Забол, Мохалеф, Муйе, Маглуб;
- основные *гуше дастг*аха Чахаргах: Дарамад, Забол, Хэсар, Мохалеф, Маглуб, Мансури, Ходи, Пахлави, Раджас;
- основные *гуше дастг*аха Хомайун: Дарамад, Чакавак, Бидад, Бахтийари, Шуштари;
- основные *гуше аваза* Байат-э Эсфахан: Дарамад, Джамэ даран, Байат-э Радже, Суз-о-годаз;
- основные *гуше дастг*аха Махур: Дарамад, Керэшмэ, Дад, Дэлкаш, Шекастэ, Арак, Рак;
- основные *гуше дастг*аха Раст-Панджгах: Зангуле, Занг-е шотор, Панджгах, Сэпэхр, Нафир, Фаранг, Бал-э кабутаран, Рухавза;
- основные *гуше дастг*аха Нава: Керэшмэ, Гарданийе, Бусалик, Нэйриз, Нахофт, Гавэшт, Рэнг-е Настари, Рэнг-е Нава.

В результате сравнения различных источников выяснилось, что мнения музыкантов относительно основных *гуше* несколько отличаются. В частности, А. Вазири считает главными в *дастгахе* Шур следующие *гуше*: Шахназ, Нагмэ, Гараче, Гэрэйли, Салмак, Молла Нийази¹¹², Бозорг и Оззал. Знаменитый исполнитель также поясняет, что есть и другие *гуше*, но они либо не обладают индивидуальностью, либо используются также в других *дастгахах* (как, например, *гуше* Рохаб, Хосэйни, Масихи) [170]. А Х. Фархат относит к важнейшим *гуше* того же *дастгаха* такие мелодические модели, как Салмак, Молла Нази, Голриз, Бозорг, Хара, Гаджар, Оззал, Шахназ, Гараче, Хосэйни, Байат-э Корд и Гэрэйли [150]. Таким образом, Х. Фархат считает основными те же *гуше*, которые перечисляет А. Вазири (за исключением *Нагмэ*), но дополняет список тремя другими — Голриз, Хара и Гаджар.

Важно, что в композиции *дастгаха/аваза* как в системе *радифа*, так и в процессе звукореализации, выделяется роль отдельных *гуше* в качестве начальных и конечных фрагментов. К примеру, в *дастгахе* Чахаргах в различных вариантах *радифа*, как правило, *гуше* Дарамад и Забол появляются в начале, *Хэсар* и *Мохалеф* ассоциируются с завершением, кроме того, наблюдается тенденция заканчивать цикл *гуше* Мансури [101].

В каждой версии *радифа* обнаруживаются *гуше*, которые встречаются в нескольких *дастгахах* и *авазах*, при этом, как правило, они сохраняют свой мелодико-ритмический остов, изменяясь только в звуковысотном отношении. Современные иранские исследователи именуют их «блуждающими *гуше*» (Х. Фархат [150, с. 173]), «общими *гуше*» (Х. Ализаде [144, с. 25] и Б. Неттл, К. М. Бабираки [84, с. 54] или «гибкими мелодиями» (Д. Талаи [103, с. 11]). В данной работе они будут именоваться «кочующими» *гуше*.

В зависимости от того, по какой отличительной особенности идентифицируется музыкальная индивидуальность *гуше* (к примеру, по специфике мелодического движения или ритмического рисунка), происходит и его трансформация в структуре того или иного *дастгаха* или *аваза*. К примеру,

¹¹² Вероятно, в тексте опечатка (см. [170, с. 109], правильный вариант — Нази.

фундаментом *гуше* Керэшмэ является поэтическая ритмоформула *Mojtas-i mosamman-i takhbūn*, которую схематично можно обозначить так:

∪ – ∪ – | ∪ ∪ – – || ∪ – ∪ – | ∪ ∪ – – ||¹¹³

В различных *дастгах* и *авазах*, где встречается это *гуше*, возникают многообразные варианты мелодической линии, при этом ритмический костяк остаётся практически неизменным¹¹⁴.

Выяснилось, что такой тип «кочующих» мелодико-ритмических моделей, составляющих значительную часть *ради́фа*, весьма распространён в различных слоях музыкальной культуры Ирана и относится, главным образом, к неметризованным мелодиям, в которых музыкальный ритм подчинён поэтическому. В этих мелодиях, как полагает Д. Талаи, длинные и краткие слоги декламируются или распеваются в довольно свободной ритмической манере, и исполнители пользуются подобными гибкими мелодиями в различных ситуациях, каждый раз используя различный поэтический текст. Однако многочисленные варианты одной мелодии не считаются импровизацией, а воспринимаются как часть этнической или коллективной памяти одной мелодии. И эта коллективная память включает не только мелодию, но и поэзию, которая следует вместе с музыкой, а также исторический контекст [103].

Благодаря использованию «кочующих» *гуше*, между *дастгхами/авазами* обнаруживаются множественные связи, что обеспечивает внутреннюю целостность *ради́фа*. Согласно подсчётам Х. Ализаде, в *ради́фе* Мирзы Абдоллы таких *гуше* насчитывается тридцать, некоторые из них встречаются лишь дважды во всем *ради́фе*, другие появляются многократно, иногда они сохраняют своё наименование в разных *дастгах/авазах*, иногда являются частью других *гуше* [144]¹¹⁵.

В результате исследования структурных особенностей *ради́фа* выяснилось, что основные и «кочующие» *гуше* выполняют важные функции в

¹¹³ Цит. по: ([83, с. 185]). Дужка означает краткий слог, тире — долгий.

¹¹⁴ Примеры данного *гуше* в различных *ради́фах* будут представлены в разделе, посвящённом метроритмическим особенностям.

¹¹⁵ Полный список «кочующих» *гуше* в *ради́фе* Абдоллы — в Приложении VI. Материал заимствован из аннотации к компакт-диску [144].

процессе модального развития. Прежде чем коснуться этой темы, кратко охарактеризуем ладовые и метроритмические особенности *гуше* в *радифе* иранской классической музыки.

2.5. Ладовые особенности

2.5.1. К понятию лада в иранской классической музыке

Понятия «*дастгах*» и «*аваз*», как отмечалось ранее, являются многозначными, одновременно относятся к нескольким взаимосвязанным феноменам, таким как ладовая система, звуковая композиция, психоэмоциональный модус, но не ограничиваются ими. Как известно, система *дастгахов* и *авазов*, присущая *радифу*, возникла вследствие реорганизации более древней системы *макамов*¹¹⁶. В свою очередь, понятие *макам* является одним из основополагающих в теории иранской классической музыки, тщательно разработанной в трактатах средневековых учёных. В русском языке, пожалуй, не найдётся полноценного синонима этого слова, так как одновременно оно обладает несколькими совершенно различными смыслами. О *макаме*, типологически связанном с терминами «*дастгах*» и «*аваз*», в трудах отечественных музыковедов написано немало (к примеру, см.: [15; 49; 72]), однако в рамках данной работы считаем необходимым кратко охарактеризовать данное понятие.

Слово «*макам*» (или *макама*) — древнеарабского происхождения, первоначально имело значение «собрания», «места собрания племени», кроме того, им именовали беседу, ведущуюся на племенных сходках¹¹⁷. К X веку этим термином стали именовать популярный в литературных кругах жанр плутовской новеллы, в XII веке получивший распространение и в Иране. В центре его — образ скитающегося поэтически одарённого бродяги,

¹¹⁶ Для транскрипции слова «*макам*» (مقام *māqām*) была принята общераспространённая в отечественной научной литературе версия со звуком «к».

¹¹⁷ Исследователь арабской литературы И. М. Фильштинский утверждает, что «после образования Халифата этим словом стали называть беседы в кругу халифов и эмиров, а также литературные собрания в кружках богатых и знатных меценатов» [58, с. 236]. А. Тамимдари, автор «Истории персидской литературы», указывает на то, что «макамами назывались известные речи, произнесённые проповедником в целях поучения и наставления с минбара или на различного рода собраниях, откуда, собственно, и пошло, видимо, выражение «говорить на собрании» (*маджлис гуфтан*), которое практически синонимично слову *макама*» [56, с. 106–107].

добывающего средства на существование хитростью, и, как известно, прототипом этого образа послужила «распространённая в Средние века в городах фигура нищего литератора, о плутовских проделках и остроумии которого ходило множество анекдотов» [56, с. 236]¹¹⁸.

Понятие «*макам*» — одно из первостепенных в суфизме (мистическом направлении ислама), означающее стоянку на Пути, который человек должен пройти для достижения Божественной гармонии. Путь суфия (последователя суфизма) состоит из нескольких этапов, которые проходятся последовательно. На одном из них верующий, нашедший себе учителя, начинает осваивать «все стадии изменения сознания (так называемые стоянки), после чего выходит из своей прежней сущности и ему открываются пространство и время духовного мира. Из наиболее значимых называют “стоянки” раскаяния (в прежнем неведении), богобоязненности, воздержания, добровольной бедности, терпения, удовлетворенности, упования на Бога. Состояние, которого достигает ученик после пребывания на всех “стоянках”, носит название *фана* (“исчезновение, гибель”). Это, с одной стороны, исчезновение границ между “я” и миром, с другой — исчезновение дистанции между физическим и духовным существом в человеке» [9, с. 104–105]¹¹⁹.

Таким образом, в повседневной жизни, в литературной и религиозной сферах *макам* имеет единый смысловой стержень — «остановка», «место пребывания», «состояние». В музыкальной теории и практике, не исключая иранскую классическую традицию, эта идея также нашла отражение.

В музыкально-энциклопедическом словаре «*макам* (араб. “местоположение, позиция”; в частности — положение пальца на грифе

¹¹⁸ Самые ранние *макамы*, дошедшие до нас, были созданы Бади аз-Заманом аль-Хамазани (970–1007), сочинившим, по его собственным словам, около 400 *макамов*, из которых сохранились только 51. Иранские авторы, писавшие *макамы*, заимствовали арабский стиль, но внесли оригинальное философско-мистическое содержание: их перу принадлежат *макамы*, касающиеся тем вдохновенности любовью (в разнообразных суфийских значениях), умопомешательства, странствия и суфизма.

¹¹⁹ Как поэтично высказывается А. А. Хисматулин, в состоянии *фана* «освободившийся от всех чувственных переживаний мистик превращается в пустую чашу, которая наполняется божественной любовью и преисполняется божественным знанием» [61, с. 69]. *Фана* достигается переживанием экстатических эмоций, от которых, суфий, «испив их до дна», полностью освобождается.

струнного инструмента¹²⁰) — одно из основных понятий в арабской, турецкой и иранской музыке, обозначающее распространённый в этом регионе принцип музицирования и его отдельные проявления» [49, с. 349–350].

На основе арабской музыки здесь выделяются три главных значения термина:

1) «универсальный принцип развёртывания в арабской классической музыке, который включает такие аспекты, как модальная (звукорядная) организация, тип метроритмики (в ансамблевой музыке основанный на определённых ритмоформулах, в сольной — более свободный, речитативно-просодийный), психоэмоциональный модус, воплощаемый в мелодии-модели;

2) частное значение термина «макам» — лад с особой функциональной дифференциацией тонов;

3) жанр, обладающий общими устойчивыми структурными признаками, например “Макам-аль-ираки” (“иракский макам”) — вокально-инструментальная циклическая форма, основанная на ряде макамов-ладов (баяти, хиджаз и др.), возникшая в XVII веке и распространённая в Ираке, а также индивидуальное претворение жанра (“Макам Хиджаз” и т. п.)» [там же, с. 349–350].

В издании «The New Grove Dictionary» даются следующие определения термина «*maqām*», использующиеся «для обозначения двух контрастных модальных концепций: 1) тонально-мелодический тип и 2) циклический жанр» [91, с. 837]. В более узком значении *maqām* — это «отдельное место в главном звукоряде всех высот, имеющих в системе» [там же, с. 838].

По мнению С. Джонса, в значении тонально-мелодического типа существуют термины, аналогичные *maqām*. К ним относятся *naghma* («мелодия», «голос»), *tab‘* («характер», «эффект») и *gusheh* («угол», «пьеса»). *Naghma* используется в речи взаимозаменяемо со словом «*maqām*», но редко в публикуемых источниках в арабо-говорящих странах Восточного

¹²⁰ В этом значении понятие «макам» равноценно понятию «дастгах», которое также иногда подразумевает положение руки на грифе инструмента.

Средиземноморья. «*Tab*» — термин, традиционно используемый в Магрибе (Алжир, Ливия, Марокко и Тунис), свободно заменяется *maqām*. Термин «*gusheh*» распространён в Иране в качестве «обозначающего самостоятельные модальные единицы, организованные в 12 модальных “семей”, называемых *дастгахами* (организация, система)» [там же, с. 838].

Что касается примеров циклических *макамных* жанров, то к ним причисляют иранский *дастгах*, иракский *магам* (*магам ираги*), азербайджанский *мугам* или *мугам-дастгах*, *магом*, уйгурский *мугам*, турецкий *фасл*, восточно-средиземноморский *васла* и северно-африканскую *нубу*. Цикличность этих жанров, по словам С. Джонса, заключается в последовательном упорядоченном исполнении различных видов музыкальных единиц, сгруппированных вместе согласно их модальным характеристикам. Таким образом, подчёркивается значение принципа *макама* для разных уровней организации музыкальной ткани: как на уровне отдельно звучащего мотива, фразы, законченной пьесы, так и на уровне более крупном — архитектурном.

В иранской музыке термин «*макам*» стал употребляться с XIV века, впервые появившись в трактате «Дуррат ат-Тадж» («Жемчужина короны») Кутб ад-Дина Ширази¹²¹. В своём труде он называет словом «*макамат*» (мн. ч. от арабского «*макам*» — «стоянка, остановка») 12 звуковых структур, обозначенных ранее в трудах другого иранского учёного — Сафи ад-Дина `Абд ал-Му`мина ал-Урмави (?–ум. 1294). Таким образом, был введён новый термин, впоследствии ставший центральным в музыкальной теории и практике всего мусульманского Востока.

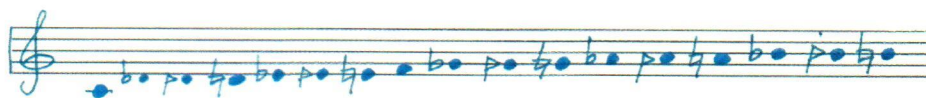
Понятие «*макамат*» пришло на смену «*шудуд*» (мн. ч. от араб. «*шадд*» — «настройка»), описанному в трактатах Сафи ад-Дина Урмави. Автор двух музыкальных научных трудов¹²², придворный каллиграф в Багдаде и прекрасный исполнитель на *уде*, он обобщил опыт музыкантов-практиков не

¹²¹ Махмуд ибн-Масуд Кутб-ад-Дин аш-Ширази (1236–1310 годы) — иранский учёный, обладавший энциклопедическими знаниями в различных областях — математике, астрономии, географии и др.

¹²² «Китаб ал-адвар» и «Рисала ал-шарафийя».

только своего времени, но и предыдущих столетий. Опираясь на пифагорейское учение о музыке, Сафи ад-Дин разработал собственную музыкально-теоретическую систему. В её основе — 17-ступенная звуковая шкала, визуально обозначенная в виде круга¹²³. Приведём её пример в расшифрованном виде:

17-ступенная звуковая шкала, выведенная Сафи ад-Дином Урмави



Используя эту шкалу путём соединения тетрахордов и пентахордов (*джинс*), учёный систематизировал 84 октавных звукорядных круга и выделил два типа звукорядных структур — 12 *шудуд* и 6 *авазат* (мн. ч. от перс. «аваз» — «песня», «пение»), которые имели собственные названия. Необходимо акцентировать внимание на том, что большинство из наименований звукорядов в трудах Сафи ад-Дина встречается в иранской литературе XI–XII вв. (например, в «Хосров и Ширин» Низами), соответственно, можно предположить, что они были распространены в Иране задолго до написания трактата.

В ходе многочисленных личных бесед с представителями иранской классической музыкальной традиции выяснилось, что в настоящее время *макамом*, как правило, называют лад определённого *дастгаха*. Эту идею подтверждает содержание книги Р. Халеги «Взгляд на иранскую музыку» [131], где после главы, посвящённой *дастгахам* иранской музыки, следуют разделы, рассматривающие ладовую основу каждого *дастгаха* и *авазы* в отдельности (например, مقام شور — *макам* Шур, مقام ماهور — *макам* Махур). Автор концентрируется на звукорядной структуре лада и её тетрахордной основе, на интервалах между тонами и возможности транспозиции звукоряда на различные высоты, при этом термин «*макам*» употребляется в качестве синонима термина «*дастгах*». Для примера приведём начальную фразу раздела «*Макам Шур*»: «*Макам Шур* — самый распространённый *дастгах* нашей музыки — обладает

¹²³ Подробнее об этом см.: [106, с. 20–21].

особой гаммой, не имеющей сходств с гаммами мажора и минора» [там же, с. 112].

Обратим внимание на то, что для объяснения вопросов звукоряда Р. Халеги весьма часто употребляет заимствованное из европейской терминологии слово «гамма» (گام гам — *гам*), которое, вероятно, пришло в теорию иранской музыки в первой четверти XX века благодаря усилиям А. Вазири, учителя Р. Халеги. Однако до внедрения термина «гамма», вероятно, в обиходе иранских исполнителей имелись иные термины арабского и персидского происхождения, обозначающие важнейшие музыкальные явления.

Например, в одной из глав упомянутого трактата «Жемчужина короны» Ширази¹²⁴, посвящённой значениям «бу`д» (интервал) и «джам» (звукоряд), раскрывается суть этих понятий в теории восточной музыки: «Соединение двух различающихся по высоте тонов образуют бу`д (интервал). Сочетание более двух и разных по высоте звуков в целой системе составляет так называемый джам (звукоряд). Когда перемещение тонов в джам`е происходит в соразмеренной форме, то его называют лахн (мелодия). В отличие от джам`а лахн имеет особые качественные свойства» [38, с. 298]. Далее автор подчёркивает, что звукоряды исполняются лишь в учебных целях: «При создании струнных инструментов, в том числе и инструмента уд, учёные-музыканты сначала определили поперечные ладки, на которых на основе установленной настройки извлекаются звуки звукорядов в джинс`ах и джам`ах с тем, чтобы они стали известными практически изучающему музыку» [там же, с. 300].

Опираясь на «Большую книгу о музыке» («Китабал-мусика ал-кабир») выдающегося учёного Востока Абу Насра Мухаммада аль-Фараби (870–950), этот ряд понятий можно несколько расширить:

1. «савт — “звук”, нагма — “звук, тон”;
2. бу`д — “интервал”;

¹²⁴ Глава «Наука о музыке» является частью раздела о математике трактата «Жемчина короны (служашая) для блеска порфиры».

3. джинс — “тетрахорд”, “интервальный род”;
4. джам` — “звукоряд”;
5. табака — “высотное положение”;
тамдид — “транспозиция”, “тон”;
6. тамзидж — “смещение”;
7. интикал — “переход”» [12, с. 68].

До того, как термин «макам» получил распространение в трактатной традиции, в иранских трудах были в употреблении различные термины, близкие по значению, среди них «рах» (راه «путь») и «пардэ/парда» (پردە «завеса», «покрыв»; «лад»; «тон»; «мотив»¹²⁵). Позже для обозначения звуковых структур возникли такие понятия, как «шудуд» (мн.ч. от араб. «шадд» — «музыкальный строй», «настройка») и «авазат/авазха/авазат» (мн. ч. от «аваз» — «песня, напев»)¹²⁶, «шуаб/шобат» (мн. ч. от араб. «шобе» — «отделение, отдел; ветвь, ответвление»¹²⁷, «таркибат» (от араб. «таркиб» — «состав», «структура», «строение», «конструкция», «соединение»)¹²⁸, «гушеха» (мн. ч. от перс. «гуше» — «уголок»)¹²⁹.

Важным фактом является то, что лады, которые используются сегодня в иранской классической музыке, произошли из названных звуковых структур: *парда*, *шуаб*, *таркибат* и др., а сами законы создания музыкальной материи, распространившиеся ещё несколько столетий назад и сформулированные в ирано-арабской трактатной традиции, до сих пор действуют в классических музыкальных жанрах Ближнего и Среднего Востока.

Макам как явление, отражающее систему миропонимания иранцев, проявившуюся в средневековых музыкальных трактатах, сравнивалось с

¹²⁵ Исследователь арабо-иранской средневековой модальной системы О. Райт сообщает, что «парда в употреблении музыкантов-практиков демонстрируется строением ограниченных серий нот, обычно основанных на главном консонирующем интервале, и поэтому его синонимом является джам, группа» [106, с. 168].

¹²⁶ К примеру, термин фигурирует в «Книге кругов» (*Китаб аль-адвар*) Сафи ад-дина Урмави (XIII в.).

¹²⁷ Этот термин, в частности, применяется в упомянутом выше трактате «Жемчужина короны» Кутб ад-Дина аш-Ширази (XIII–XIV вв.), в трактате «В разъяснение науки о мусики» Шамс ад-Дина Мухаммада ал-Амули (XIII–XIV вв.) и др.

¹²⁸ Часто встречается в трактатах турецких авторов: Ахмеда Шукруллаха оглы (XIV–XV вв.), Мухаммада ал-Ладики (XV–XVI вв.), Мирза-бека (XVII в.) и др.

¹²⁹ Впервые появляется в рукописях конца XVII в., например, в трактате «Красота Духа» Абд ал-Момина Джурджани.

многообразными объектами мышления, а именно с категориями пространства и времени, космосом и астрологией, геоклиматическими условиями и животным миром, религией и социальной культурой общества. На основе ряда трактатов Сафавидского периода, Г. Б. к. Шамилли выделяет 15 сегментов, «показывающих соотнесённость макама с созвездием, планетой, первоэлементом, временем года, месяцем, днём недели, временем суток, этносом, социальной стратой, животным/птицей, пророком, временем молитвы, частью света, климатом, определённым психоэмоциональным состоянием» [72, с. 220].

К примеру, *макам Нава* сопоставляется с эмоцией храбрости, зодиакальным знаком тельца, планетой Сатурном, представляет первоэлемент земли, по времени года относится к весне, к апрелю и маю, по дням недели — ко вторнику и субботе, соотносится с социальным статусом барышни или шута, по этносу — с румийцами (византийцами), с птицей соловьём, с пророком Даудом (библейским Давидом) [там же]. Напомним, что многие названные сегменты восходят к древним верованиям и космологическим представлениям иранцев.

И. Еолян отмечает, что такое большое значение образных ассоциаций и связи эстетических взглядов с разработанной системой образов и символов является универсальной особенностью музыки «высокой» традиции народов Ближнего и Среднего Востока: «На Востоке, как известно, тщательно разработаны ассоциативные связи музыкального темпа, временные категории, информативность цвета-колорита и т. п. Особая знаковая символика была в определённой мере связана с древними философскими учениями, с космологическими представлениями и понятиями о воздействии музыки на явления природы, на человека, его психические состояния и импульсы. В музыке она наиболее ярко проявилась в сложной, тщательно разработанной в теоретической науке образно-эмоциональной системе ладов-макамов. Макам для средневекового художника — это прежде всего образ, символ, сфера конкретных эмоциональных представлений» [16, с. 266].

В определённой степени понятие «макам» пересекается с английским «*mode*» (от лат. «*modus*» — «мера», «стандарт»; «способ», «метод»). По мнению Х.С. Пауэрса и Ф. Уайэринга, термин «*mode*» в западной музыкальной теории используется в трёх понятиях, связанных с термином «*modus*»:

1. «взаимоотношения между нотой длительностью лонга и бревис в позднее-средневековой нотации;
2. интервал в ранне-средневековой теории;
3. концепция, связывающая тип звукоряда и тип мелодии» [91, с. 776–779].

Наиболее существенным, на наш взгляд, является последнее представление о *mode*, как о теории взаимодействия звукоряда и типа мелодии¹³⁰. Вместе с тем, *mode* может быть определён и как концентрат музыкального стиля и картины мира определённого народа в конкретном географическом районе и историческом периоде; *mode* в этом значении базируется на художественных образах и символах и, как правило, зиждется на мифологических основах; «это верно для китайского *tyao*, индийского *gāg* и арабского *maqam*, отчасти подходит и для античной Греции (*harmonia*)» [там же, с. 797]. В названном издании перечисляются иностранные термины, для которых при переводе используется слово «*mode*». К ним относятся: «*ēchos*», использовавшийся в музыкальной теории средневековой Византийской Церкви для описания непосредственной модели, ставшей «*mode*» в теории грегорианского песнопения, из незападных специальных терминов — персидские «*dastgāh*» или «*āvāz*», «*pathet*» в индонезийской гамеланной музыке, японские «*chō*» и «*chōshi*» [там же].

¹³⁰ По мнению исследователей, важно различать *mode* как концепцию в истории и теории европейской музыки и *mode* как современную музыковедческую теорию, применяемую к незападной музыке. Как коренной термин в западной музыкальной теории «*mode*» употребляется в трёх различных последовательных исторических периодах: в грегорианском пении, в ренессансной полифонии и в тональной гармонической музыке XVII–XIX столетий [91].

Все три стадии европейской модальной теории выявляют два аспекта *mode*: системный и звукорядный, хотя обращается внимание и ещё на один — мелодические и мотивные особенности, называемые модальностью на некоторых этапах средневековой и ренессансной теории и практики. В XX веке в английском музыковедении употребление *mode* вышло далеко за рамки понимания этого термина в предыдущие столетия: мелодическому типу и мотивным особенностям сейчас уделяется такое же внимание, что и звукорядному типу. Эта концепция пришла в научную литературу в первой четверти XX века, впервые появившись в студии Ближнесредневековых музыкальных стилей и Восточно-христианской литургической музыки [там же].

Таким образом, ближнесредневосточное понятие «макам», как и иранское «дастгах/аваз», в некоторой степени оказывается близким понятию «mode», так как все три означают: 1) объективированное духовное (психоэмоциональное и ментальное) состояние, ищущее выхода в звуковом послании (реализуемое, проявляемое в конкретных звуковых построениях); 2) систему взаимоотношения музыкальных тонов, 3) определённую звукорядную структуру, 4) мелодическую модель, но не исчерпывается только этими значениями¹³¹.

Термин «макам», как и «дастгах/аваз», включает понятие «лад», возникшее в отечественном музыковедении, но не ограничивается им: если термин «лад» относится к звуковысотной согласованности и общеэстетической слаженности звучания, то термин «макам/дастгах/аваз» помимо этого обозначает также и принцип развёртывания музыкальной мысли, охватывая несколько аспектов: звукорядную организацию с дифференциацией тонов на главный/главные и побочные, особый тип метроритмики и соответствующий им психоэмоциональный модус. «Смысловая полифония» современных терминов «дастгах/аваз», как и более раннего термина «макам», заметна и в восприятии некоторых феноменов других древнейших музыкальных культур, к примеру, «в древнерусской музыкальной теории термин “лад”, действительно, не использовался, однако его содержание, как и в византийской теории, покрывалось более многозначным термином “глас” (греч. — $\tilde{\eta}$ χος, лат. *tonus*), дополнением к которому служили термины “попевка”, “кокиза”, обозначающие конкретное мелодическое наполнение “гласа”» [29, с. 348]. Итак, для обозначения системы взаимоотношения звуков, выражающейся в конкретной звукорядной структуре и отличающейся наличием тона-устоя (или центрального тона) и ряда зависимых от него тонов, будет использоваться распространённый в отечественной музыковедческой литературе термин «лад».

¹³¹ В русскоязычной литературе о понятии «макам» сказано довольно много: см., к примеру, труды Т. М. Джани-заде, Г. Б. Шамилли и др.

2.5.2. Звукоряд

Вопросы строения звукорядов и величины интервалов иранской классической музыки издавна интересовали учёных, и в современном музыкознании это одни из самых обсуждаемых тем. Сегодня можно выделить несколько теорий, выдвинутых известными музыкантами-практиками.

Одна из них возникла в 1920-е годы и представляет собой систему Алинаги Вазири, основанную на делении октавы на двадцать четыре четвертитона: это восходящий и нисходящий звукоряды, полученные путём деления полутонов европейской хроматической гаммы на две равные части [170]. Для обозначения микротоновых интервалов А. Вазири были введены знаки повышения и понижение звука на четверть тона (*кори*=полудиез $\sharp$ и *корон*=полубемоль $\flat$):

24-ступенная гамма А. Вазири¹³²

А. в восходящем направлении:



Б. в нисходящем направлении:



¹³² Цит. по: ([170, с. 87–88]). В нотном образце четвертитоны обозначены знаком «+», целый тон — словом «пардэ» (پرده), полутон — «ним пардэ» (نیم پرده).

Таким образом, А. Вазири полагает, что звукоряды иранской классической музыки можно выявить посредством искусственного деления полутонов звукоряда равномерно темперированного строя.

Другую теорию предложил Мехди Баркешли в 1940-е годы: его двадцатидвухтоновый звукоряд базируется на физических измерениях интервальных величин и демонстрирует сходства с пифагоровым строем. Утверждая, что звукорядный фундамент современной иранской музыки является таким же, каким его описывал Сафи ад-Дин Урмави около семисот лет назад, М. Баркешли выделяет четыре вида интервалов:

Лимма = 90 центов

Лимма + комма = 120 центов

Лимма + лимма = 180 центов

Лимма + лимма + комма = 204 цента

Учитывая, что величина полутона в равномерно темперированном строе равна 100 центам, а целого тона, соответственно, 200 центам, интервалы, обозначенные М. Баркешли, значительно отличаются от европейских: иранский целый тон — чуть больше европейского, полутон — чуть меньше, к тому же в иранской музыке имеются интервалы, которых нет в европейской музыке: «увеличенный» полутон (120 центов) и «уменьшённый» тон (180 центов) [162].

Хормоз Фархат, критикуя точки зрения А. Вазири и М. Баркешли, предлагает свой взгляд на теорию иранской классической музыки, акцентируя внимание на том, что вышеописанные теории были предложены музыкантами-теоретиками, он же, будучи исполнителем, желает обозначить звукоряд на основе реальной практики [150]. Так, изучив расположение ладков на струнно-щипковых инструментах *таре* и *сетаре*, а также аудиозаписи исполнения, он пришёл к выводу о существовании «гибких интервалов» (англ. «flexible intervals»).

По Х. Фархату, величина интервалов в 90 центов и 204 цента остаётся практически зафиксированной в различных ладах иранской классической

музыки, в то время как величина других характерных интервалов может колебаться: «меньший целый тон» — от 125 до 145 центов (в среднем, 135 центов), «большой целый тон» — от 150 до 170 центов (около 160 центов). Также есть другой интервал, величина которого составляет около 270 центов, но он используется в иранской музыке довольно редко.

Таким образом, согласно теории «гибких интервалов» Х. Фархата, пять интервалов иранской классической музыки представляют собой:

- 1) полутон или малую секунду (m) — 90 центов (относительно стабильно),
- 2) нейтральный меньший тон (n) — приблизительно 135 центов,
- 3) нейтральный больший тон (N) — приблизительно 160 центов,
- 4) целый тон или большую секунду (M) — 204 цента (относительно стабильно),
- 5) увеличенный целый тон (p) — приблизительно 270 центов¹³³.

Примечательно, что интервалы, величина которых составляет менее 90 центов, не встречаются в звукорядах иранской музыки. К примеру, «сочетание e и $e^{\flat}$ считается неприемлемым для мелодического движения» [там же, с. 40], и его появление возможно лишь в качестве орнаментации¹³⁴.

В подтверждение теории «гибких интервалов» Х. Фархата предлагаем сравнительную таблицу интервалов, выведенную Ж. Дюрингом и Д. Сафватом на основе сопоставления интервальных структур в процессе исполнения классической музыки известными мастерами, такими как Махмуд Карими (вокал), Мохаммад Мусави (*нэй* и *сетар*), Дариуш Сафват (*сетар*), Ахмад Эбади (*сетар*), азербайджанский тарист Малик Мансуров (ученик М. Хосейнголи), а также записей звукорядной шкалы *сетара* Хаджи Ага Мохаммада Ирани, осуществлённых Д. Сафватом. Как считает Ж. Дюринг, в

¹³³ Интервалы, подобные тем, которые называют иранские исследователи, перечислены в «Музыкальном словаре» выдающегося немецкого учёного Гуго Римана (1849–1919): к примеру, пифагорейская лимма или пифагорейская малая секунда (90,2 цента), большая лимма или большая малая секунда (133,2 цента), пифагорейская большая секунда или больший целый тон (203,9 центов) [62, с. 535–536].

¹³⁴ В Приложении VII представлена схема расположения ладов двух (из четырёх) струн *сетара* (g и $c^{\flat}$), демонстрирующая указанные М. Баркешли соотношения между звуками. Цит. по: ([142, с. 17]).

иранской музыке не так просто вычислить величину «нейтрального» тона, о котором говорили знаменитые иранские учёные аль-Фараби и Авиценна: его точная величина должна составлять 37 саваров (т. е. 148 центов), однако в действительности она варьируется. В данной таблице величины интервалов указаны в центах, в оригинале все цифры приведены в саварах: один савар приблизительно равен четырём центам, таким образом, чтобы получить центовую величину интервала, мы умножили исходное число на четыре¹³⁵.

2.5.3. Тетрахорд

Основой ладовой системы каждого *дастгаха/аваза* является тетрахорд (перс. دانگ данг — *данг*), то есть четырёхступенная ячейка в диапазоне чистой кварты. В этой особенности обнаруживается сходство с древнегреческой теорией музыки, в которой кварта считалась «первым консонансом», а тетрахорд служил базовой ладовой моделью¹³⁶. Общность Ирана и Греции в музыкально-культурном отношении определили близкое географическое расположение и историко-политические связи¹³⁷. Однако, если древнегреческая музыка в процессе своего исторического развития претерпела глобальные изменения и теоретические тезисы античных учёных почти канули в небытие, то в классической музыке Ирана эти законы построения музыкальных текстов до сих пор действуют¹³⁸.

¹³⁵ См.: Приложение VIII. Материал заимствован из издания [100, с. 331–332].

¹³⁶ Примечательно, что ещё в X веке знаменитый аль-Фараби описывал тетрахорд (джинс), как основной строительный элемент лада: «Подобно древнегреческому <...>, термин Джинс употребляется также в значении “интервального рода”. В “Большой книге музыки” представлен детальный анализ видов интервальных родов с использованием математических пропорций, их классификация и соподчинение по степени совершенства» [12, с. 71].

¹³⁷ В частности, в VI–IV вв. до н. э. мощная персидская династия Ахеменидов объединила огромную территорию от Инда до Нила, сплотив множество народностей: египтян, иудеев, финикийцев, вавилонян, греков и др. После завоевания Александром Македонским (начало IV в. до н.э.) Персия вошла в состав империи Селевкидов. В искусстве Ирана того времени очевидны греческие влияния, хотя они проникали и ранее.

¹³⁸ К слову, на общие истоки западной и восточной музыки указывает известный исследователь старинной музыки, представитель аутентичного движения Н. Арнонкур: «Западная музыка восходит своими корнями к культуре Востока. И практика инструментальной игры, и церковный хорал — одnogолосный, хоровой и сольный — пришли с Востока и лишь очень медленно превратились в то, что мы называем сейчас западной музыкой. Принципы вокальной техники восточных певцов были и по сей день остаются иными, нежели наши. <...> звучание человеческого голоса вплоть до рубежа XIV и XV веков мы можем себе представить таким, каково оно сегодня у турецких, египетских, а часто и у испанских народных певцов. Этот звук гортанный и назальный, обладает большим динамическим диапазоном» [3, с. 15–16]. Исследователи отмечают, что влияние восточной музыки на западную активно оказывалось и в эпоху Средневековья, в частности «длительное пребывание арабов в испанских землях привело к появлению лирических жанров, в

Главными интервалами в иранской музыке, как и в античной Греции, являются октава, квинта и кварта, чьи величины математически выражены 2:1, 3:2, 4:3. Большое значение этих интервалов обнаруживается в настройке музыкальных инструментов. Тетрахорд как звуковая структура со стабильными крайними звуками, образующими кварту, пожалуй, имеет главное значение для ладовой структуры. Это связано и с особенностями расположения ладков на *уде*, *таре* и *сетаре*, благодаря которым исполнитель может сыграть звуки в диапазоне кварты, не меняя позиции руки, при этом может варьировать высоты внутри этого интервала.

Д. Талаи пришёл к выводу о том, что в построении музыкальных текстов иранского *ради́фа* основную роль играют четыре тетрахорда: Чахаргах, Шур, Дашти и Махур. Свою точку зрения он демонстрирует, опираясь на центовую систему исчисления акустических интервалов, при которой октава равна 1200 центам, полутон — 100 центам, а кварта соответствует 500 [103]. Таким образом, четыре избранных тетрахорда в центовом эквиваленте будут выглядеть следующим образом:

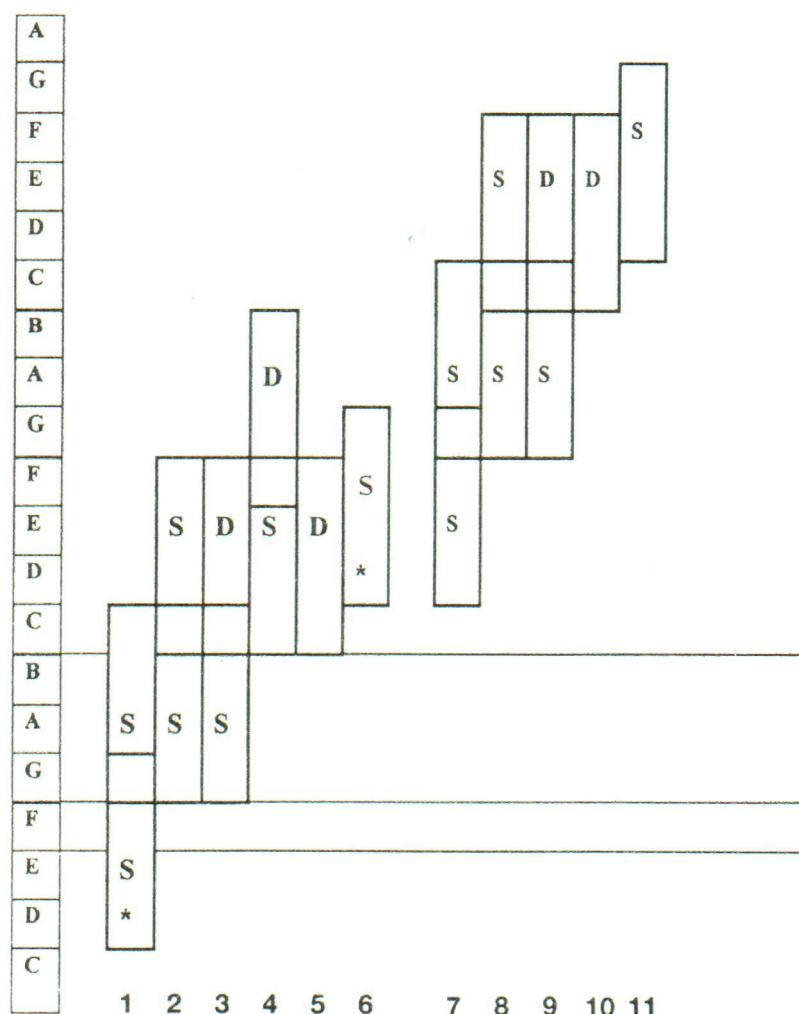
- 1) Чахаргах (в схемах обозначен буквой «С»): 140+240+120;
- 2) Шур (S): 140+140+220;
- 3) Дашти (D): 200+80+220;
- 4) Махур (M): 200+180+120.

Путём комбинирования двух тетрахордов образуются лады, которые иранские музыканты именуют термином «*ма́йе*» (مايه «ма́йе» — «источник», «причина»), при этом тетрахорды могут соединяться друг с другом секундовым интервальным промежутком или же без него, когда один, два и даже три звука объединяются; таким образом, тетрахорд может служить своеобразным «мостом» для «модуляции» из одного *ма́йе* в другое. Проанализировав *ради́ф* Мирзы Абдоллы, Д. Талаи обосновал тетрахордную концепцию ладового

которых переплелись традиционные арабские (ближневосточные) элементы с элементами местными. Это *мувашиш* и *заджал* — жанры, расцвет которых пришёлся на X—XII века» [28, с. 19].

строения всех *дастгахов* и *авазов*, схематично продемонстрировав наиболее важные в ладовом отношении *гуше*:

Ладовое строение *дастгаха* Шур радифа М. Абдоллы¹³⁹



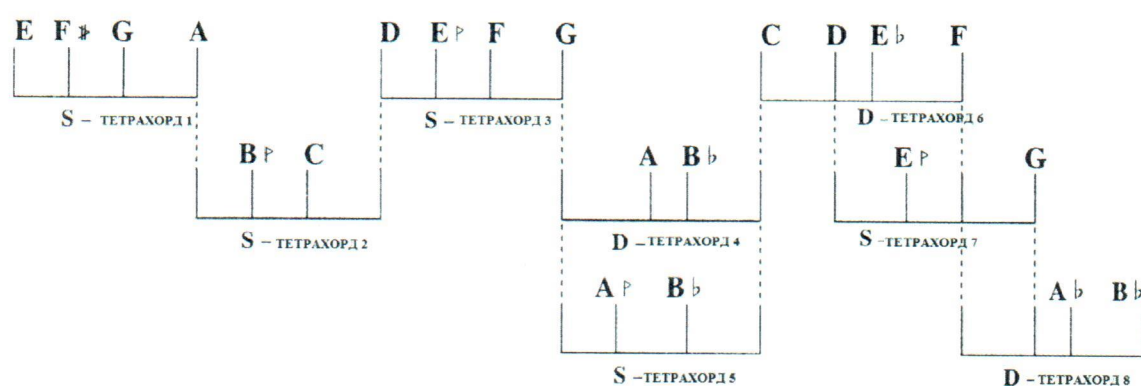
Пояснения к схеме:

- слева выписана звукорядная шкала, в пределах которой располагаются тетрахорды и звукоряды (*майе*);
- тетрахорды обозначены сокращённо: S — тетрахорд типа Шур, D — тетрахорд типа Дашти (их интервальное строение см. выше);
- под порядковыми числительными значатся следующие *гуше дастгаха* Шур: 1) Дарамад, 2) Оудж, 3) Салмак, 4) Бозорг, 5) и 6) Оззал, 7) Начало Шур-э паин дастэ, 8) и 9) Шахназ, Гараче и Разави, 10) и 11) Оудж в Шахр ашуб.

¹³⁹ Цит. по: ([103, с. 46]).

В распоряжении автора диссертации находилось одно из исследований, разрабатывающих тетрахордную систему *дастгахов* на примере вокального *радифа* А. Давами, проанализированного молодым учёным и музыкантом-практиком Нимой Ферейдуни. В качестве образца одного из возможных путей ладового анализа иранской классической музыки представим тетрахордную матрицу *дастгаха* Шур *радифа* А. Давами вышеназванного автора:

Тетрахордная матрица *дастгаха* Шур *радифа* А. Давами¹⁴⁰



Итак, тетрахорд является основной ячейкой звукорядных структур иранской классической музыки, наряду с этим в ладообразовании обнаруживается дифференцированное функциональное значение некоторых тонов.

2.5.4. Основные ладовые функции

Каждая мелодическая модель *гуше* обладает ладовой индивидуальностью, которая выявляется в использовании характерных интервалов и специфическом функциональном значении тонов звукоряда. Современные иранские исследователи выделяют пять основных ладовых функций: опорный тон *шахэд* (شاهد шахэд: свидетель), конечный тон *хатэмэ'* (خاتمه хатэмэ: заключение, завершение), тон временной остановки *ист* (ایست ист: остановка),

¹⁴⁰ Цит. по: ([151, с. 23]).

альтерационный тон *мотагаййёр* (متغر мотāгаййер: изменяющийся, переменный)¹⁴¹ и начальный тон *агаз* (آغاز агаз: начало)¹⁴².

Поскольку в отечественном музыковедении до настоящего времени не были представлены основные лады классической музыки Ирана вместе с функциональным значением тонов звукорядов, считаем необходимым восполнить этот пробел. Итак, на примере *гуше* Дармад обозначим главные лады иранской классической музыки каждого *дастгаха* и *аваза*, поскольку именно в этом *гуше* сконцентрированы специфические особенности основного¹⁴³ лада *дастгаха/аваза*, репрезентируется система функциональности тонов его звукоряда, а также главные мелодические формулы¹⁴⁴. Представленные ниже звукоряды в различных исполнительских ситуациях могут транспонироваться, как правило, на секунду выше или ниже (низкая настройка), хотя возможны транспозиции на кварту или квинту выше (высокая настройка)¹⁴⁵.

¹⁴¹ Тон, проявляющийся в двух различных микротоновых видах в одной фразе или разделе. Употребление этих двух различных микротоновых форм обуславливается либо восходящим и нисходящим мелодическим движением, либо свидетельствует о смене лада.

¹⁴² В трудах Г. Б. Шамилли используется иная транскрипция: *шахед* и *хатеме*. В данной работе мы опирались на вариант транскрипции, представленный в словаре Ю. А. Рубинчика [42; 43]. В этой связи необходимо подчеркнуть, что названный музыковед впервые поднимает проблему необходимости разработки аналитического аппарата для анализа иранской классической музыки (см. [70]). Так, Г. Б. Шамилли выявляет в мелодике *дастгаха* две разновидности тонального центра: временный тональный центр, «участвующий в развитии отдельно взятой мелодии (или группы мелодий)» [там же, с. 210–211], и постоянный, функция которого «состоит в установлении единого звуковысотного положения для всех мелодий нормативной структуры. Его невозможно мыслить в отрыве от заключительной мелодической синтагмы-*форуд*» [там же, с. 210–211]. Кроме того, исследовательница внедряет ещё одно важное понятие — тон-центр: если «понятие тонального центра связано с мелодической структурой в целом», то понятие тона-центра относится к организации «исключительно мелодической единицы — мотива» [там же, с. 210].

¹⁴³ Или главного, «материнского».

¹⁴⁴ Нижеследующие нотные примеры и комментарии к ним представлены на основе издания [145]. Заметим, что нотированные образцы порой значительно отличаются от тех, которые были опубликованы в русскоязычной литературе в советское время. В частности, в «Персидских теснифах» известный музыковед В. М. Беляев обнаруживает фригийский и лидийский лады в иранской музыке [4]. Эта точка зрения не находит подтверждения в практике.

¹⁴⁵ См. раздел «Классификация *радифов*» 1 главы.

I. Дастгах Шур:

Звукоряд и ладовые функции дастгаха Шур



Звукоряд Дарамада дастгаха Шур образуется двумя «слитными» тетракордами. Опорным тоном *шахэд* (Ш) и конечным тоном *хатэмэ* (Х) является IV ступень первого тетракорда (звук *g*). Переменный тон *мотагаййер* (М) — V ступень лада¹⁴⁶: звук *d*¹, который фигурирует в двух вариантах (бекар и *корон*¹⁴⁷). Имеются два начальных тона *агаз* (А): тот же, что *шахэд*, и звук на ступень ниже (*g* и *f*)¹⁴⁸.

Дастгах Шур обладает четырьмя *авазами* (ответвлениями, побочными дастгахами): Абу Ата, Байат-э Торк, Афшари, Дашти¹⁴⁹.

II. Аваз Абу Ата:

Звукоряд и ладовые функции аваза Абу-Ата



Ладовые системы всех *авазов* иранской классической музыки обладают двойственностью: с одной стороны, в них отражается принадлежность к тому или иному «материнскому» дастгаху, с другой — выявляется собственная индивидуальность. Среди ответвлений дастгаха Шур аваз Абу Ата больше других зависит от «материнского» дастгаха: его тон *хатэмэ* тот же, что у

¹⁴⁶ Здесь и далее ступени лада указываются относительно опорного тона *шахэд*.

¹⁴⁷ Напомним, знак «*корон*» означает понижение примерно на четверть тона.

¹⁴⁸ Дарамад указанного дастгаха представлен в Аудиоприложении № 8.

¹⁴⁹ В некоторых версиях *радифа*, как упоминалось выше, также выделяется аваз Байат-э Корд, ладовая система которого очень сходна с ладовой системой аваза Дашти.

дастгаха Шур (g^1). При этом в Абу Ата имеются два тона *шахэд*: один — выше на секунду¹⁵⁰ (*a koron¹*), а другой — на кварту (c^2). Оба они также являются тонами *агаз*. Тон временной остановки (*ист*) совпадает с нижним тоном *шахэд* (*a koron¹*)¹⁵¹.

III. Аваз Байат-э Торк:

Звукоряд и ладовые функции авазы Байат-э Торк



Звукоряд авазы Байат-э Торк образуется двумя соединёнными тетракордами. Тон *хатэмэ* и тоном *шахэд* является III ступень «материнского» лада Шур (b^1). В качестве второго тона *шахэд* также может выступать опорный тон *дастгаха* Шур (g^1)¹⁵², что связано с давней традицией завершать аваз Байат-э Торк (как и Абу Ата) в ладовой «сфере» *дастгаха* Шур. Вместе с тем, в современном исполнительском варианте этот аваз необязательно должен оканчиваться в ладовой системе Шур. Кроме названных ладовых функций, следует также выделить тон *ист* и тон *агаз*, которые расположены на секунду ниже тона *шахэд* Шур (f^1)¹⁵³.

Примечательно, что аваз Байат-э Торк имеет неоднозначный характер: с одной стороны, он связан с ладовой областью и настроением *дастгаха* Шур, с другой — с ладом и настроением *дастгаха* Махур, на что указывает схожесть интервалики и наличие некоторых специфических *гуше* в этом ладе (например, Фэйли, Шекастэ, Хосравани).

¹⁵⁰ Все ладовые функции авазов соотносятся с тоном *шахэд* «материнского» *дастгаха*; иными словами, когда мы говорим, что тон *шахэд* авазы Абу Ата располагается на секунду выше, имеем в виду то, что опорный тон авазы Абу Ата находится на секунду выше опорного тона *дастгаха* Шур.

¹⁵¹ См.: Аудиоприложение № 9.

¹⁵² В нотном примере этот звук подписан буквой «X» в скобках.

¹⁵³ См.: Аудиоприложение № 10.

IV. Аваз Афшари:

Звукоряд и ладовые функции *аваза* Афшари



Звукоряд *аваза* Афшари образуется тремя «переплетёнными» тетрахордами. Тон *шахэд* — квартой выше тона *шахэд дастгаха* Шур (c^2); при этом, последний также может выступать в качестве возможного опорного тона (g^1). Тонами *хатэмэ* могут быть опорный тон Шур и звуки секундой ниже и секундой выше (g^1 , f^1 , a *koron*¹): если Афшари исполняется как независимый *аваз*, его конечным тоном являются f^1 или a *koron*¹, если же как зависимый от Шур — завершается на g^1 . Тон *мотагаййер* *аваза* Афшари расположен квинтой выше (звук d^2 , который иногда становится бекаром, а иногда *корон*) и изменяется в зависимости от направления и области мелодического движения. Тоны *агаз* данного *аваза* — секундой ниже и квартой выше (f^1 и c^2)¹⁵⁴.

V. Аваз Дашти:

Звукоряд и ладовые функции *аваза* Дашти



Звукоряд *аваза* Дашти образуют два соединённых тетрахорда, при этом тоном *шахэд* является d^2 , а тоном *хатэмэ* выступает g^1 — опорный тон «материнского» лада Шур. Тон *мотагаййер* расположен квинтой выше: звук d^2 , который иногда становится бекаром, а иногда *корон*. Имеется два начальных тона: b^1 и иногда c^2 . В нотном примере также фигурирует так называемый

¹⁵⁴ См.: Аудиоприложение № 11.

«предконечный» тон *пишхатэмэ* (перс. پیش خاتمه пишхатэмэ), условно обозначенный «ПХ» — он подготавливает появление конечного тона посредством остановок и повторений¹⁵⁵.

VI. Дастгах Нава:

Звукоряд и ладовые функции дастгаха Нава



Звукоряд лада Нава основан на двух соединённых тетрахордах. Тонотом *шахэд* и тоном *хатэмэ* является IV ступень первого тетрахорда (g). Тон *ист* расположен на терцию ниже тона *шахэд* (e *koron*), тон *агаз* — на секунду ниже опорного (f).

VII. Дастгах Сэгах:

Звукоряд и ладовые функции дастгаха Сэгах



Звукоряд Сэгах, как и Нава, формируется из подобных и соединённых между собой тетрахордов, и, в результате, Сэгах оказывается сходен с Шур в плане звукорядной основы. *Шахэд* в ладе Сэгах — IV ступень первого тетрахорда (*a koron'*), этот же звук выполняет функцию тона *агаз* и тона *хатэмэ*. Характерная интонация этого лада, наиболее явно проявляющаяся в начальных и заключительных формулах (*форуд*), базируется на интервале нейтральной терции (*f'*-*a koron'*)¹⁵⁶.

¹⁵⁵ См.: Аудиоприложение № 12.

¹⁵⁶ См.: Аудиоприложение № 13.

VII. Дастгах Чахаргах:

Звукоряд и ладовые функции дастгаха Чахаргах



Нейтральная терция, идентифицирующая основной лад дастгаха Сэгах, также отличает мелодико-ритмические модели другого дастгаха иранской классической музыки — Чахаргах. Кроме того, сходство с Сэгах здесь обнаруживается и на уровне одинаковых наименований мелодических моделей *гуше* и даже порядка их расположения¹⁵⁷.

В основе звукоряда Чахаргах — два подобных тетрахорда. Тонами *шахэд* и *хатэмэ* лада является IV ступень первого тетрахорда (c^1), тон *агаз* расположен на терцию ниже (*a koron*).

IX. Дастгах Хомайун:

Звукоряд и ладовые функции дастгаха Хомайун



В звукоряде дастгаха Хомайун имеются два соединённых тетрахорда, один из которых совпадает с тетрахордом Шур, а другой — с тетрахордом Чахаргах. *Шахэд* лада — II ступень второго тетрахорда (*a koron*), тон *хатэмэ* расположен секундой ниже (*g*), два тона *агаз*: терцией и квартой ниже опорного тона (*f* и *e koron*). В последнее время под влиянием европейского гармонического минора некоторые исполнители внесли изменения в ладовую систему Хомайун. Эти модификации следующие: 1. звук *e koron* становится

¹⁵⁷ Отсутствие в представлении музыкантов обособленных мелодических моделей для каждого из названных дастгахов, вероятно, указывает на то, что в прошлом Чахаргах и Сэгах считались единым дастгахом, и в связи с изменением интервала между III и IV ступенями тетрахордов первоначального дастгаха, появились два самостоятельных дастгаха (см. подробнее: [145, с. 66]).

бекаром; 2. звук f выполняет роль конечного тона *хатэмэ*; 3. в восходящем движении первый звук нижнего тетрахорда изымается, и мелодия начинается со звука e или f .

Х. Аваз Байат-э Эсфахан:

Звукоряд и ладовые функции *аваза* Байат-э Эсфахан



Этот *аваз* считается производным от *дастгаха* Хомайун. Тон *шахэд* *аваза* Байат-э Эсфахан располагается на терцию выше относительно тона *шахэд* лада Хомайун (c^2). Здесь имеется два тона *хатэмэ*: на секунду ниже и на терцию выше *шахэда* Хомайун (g^1 и c^2), тон *ист* — тот же, что и тон *шахэд* Хомайун ($a\ koron^1$), *агаз* — на терцию выше (c^2).

Если *аваз* Байат-э Эсфахан исполняется в автономном виде, то завершается на своём тоне *шахэд* (c^2), если же возвращается в «материнский» лад Хомайун, то оканчивается тоном *хатэмэ* этого лада (g^1). В связи с тем, что III ступень первого тетрахорда *аваза* Байат-э Эсфахан несколько выше, чем $h\ koron^1$ (в нотном примере повышение обозначено знаком «+»), в современном исполнении под влиянием европейского гармонического минора зачастую заменяется звуком h^1 . Кроме того, в нынешнем виде этого *аваза* функцию тона временной остановки (*ист*), как и конечного тона *хатэмэ*, выполняет звук $a\ koron^1$.

XI. Дастгах Махур:

Звукоряд и ладовые функции дастгаха Махур



Звукоряд основного лада Махур также образован двумя соединёнными между собой тетрахордами. Тоны *шахэд*, *хатэмэ* и *агаз* совпадают — это IV ступень первого тетрахорда (c^I), тон *ист* располагается квинтой ниже (g).

XII. Дастгах Раст-Панджгах:

Звукоряд и ладовые функции дастгаха Раст-Панджгах



Как указано в нотном примере, звукоряд *дастгаха* Раст-Панджгах формируется из трёх тетрахордов, из которых первые два — «переплетённые». Имеются два тона *шахэд*: IV ступень первого тетрахорда и IV ступень второго тетрахорда (f и g); первый из них (f) одновременно выполняет функции тонов *хатэмэ* и *агаз*. С точки зрения интервального строения звукоряда лады Раст-Панджгах и Махур имеют сходства, однако с точки зрения характерных мелодико-ритмических формул они различны.

В действительности, ладовая система некоторых *гуше* Дарамад, описанных выше, является более сложной и дополнительно затрагивает другие тетрахорды (как, например, в *гуше* Дарамад *дастгаха* Махур), но в помещённых в данную работу нотных примерах даётся упрощённый вариант. Кроме того,

следует учесть, что высотное положение ладов *дастгахов/авазов* может изменяться в зависимости от различной исполнительской ситуации.

Таким образом, каждый из *дастгахов* и *авазов* иранской классической музыки представляет собой самостоятельную ладовую систему. Важно, что в различных интерпретациях *радифа* опорный тон *шахэд* является неизменным, как и конечный *хатэмэ* и переменный *мотагаййер*: практически во всех версиях *радифа* они совпадают. Вместе с тем, тон временной остановки (*ист*), по-видимому, изменяется в разнообразных исполнительских вариантах, в то время как начальный (*агаз*) отличается ещё большей вариантностью [82].

2.6. Метроритмические особенности

Иранский *дастгах*, входящий в систему музыкальной культуры Ближнего и Среднего Востока, обладает рядом особенностей, присущих *макамным* жанрам этого региона: «Становление формы макама определяется взаимодействием двух главных факторов — пространственного и временного, мера свободной или строгой организации которых имеет решающее значение для структуры произведения. Ладотональные (пространственные) элементы в макаде строго организованы, подчинены определённой системе. Временное же начало в макаде, связанное с его метроритмической организацией, напротив, не подчиняется каким-либо нормам и не может быть сведено к системе. Именно в этом и заключается самая яркая отличительная черта макама: свободная организация ритмико-временных структур и строго установленная организация ладотональных структур» [57, с. 415–416].

В разделе о *гуше* были приведены классификации мелодико-ритмических моделей иранской классической музыки по различным параметрам. В частности, называлась классификация М. Р. Азадефара, который разделяет *гуше* на три группы: с фиксированным метром, со свободным метром и с эластичным/гибким¹⁵⁸. При этом, в каждой группе исследователь обнаруживает

¹⁵⁸ Имеется в виду следующие виды *гуше*: с регулярным метром, нерегулярным метром, а также аметрические *гуше* или *гуше*, в которых сочетается регулярность и нерегулярность метра.

три типа *гуше*: 1) «*гуше*, ритмическая структура которых напрямую связана с иранскими поэтическими формулами, 2) *гуше*, ритмическая структура которых демонстрирует сходство с древними ритмическими циклами, 3) *гуше*, не имеющие никакой связи с поэтическими формулами или ритмическими циклами» [83, с. 213].

К примеру, *гуше* с фиксированным метром Гарби и Маджлес афруз демонстрируют сходства с древними ритмическими циклами Хафиф тагил и Мохаммас шагир, *гуше* Занг-е шотор-э гадим — с циклами Чахар зарб. В *гуше* Гэрэйли проявляется поэтическая ритмическая формула Бахр хаджаз, а *гуше* Фэйли, которое отличается эластичным метром, вовсе не обнаруживает сходств ни с древними ритмическими циклами, ни с поэтическими ритмоформулами [там же].

Сходную классификацию предлагает другой иранский учёный — Х. Асади. Он разделяет все *гуше радифа* по метроритмическим характеристикам на три категории:

- 1) те, которые основаны на классической поэтической системе стихосложения — *арузе*;
- 2) те, которые отличаются метрической пульсацией;
- 3) те, которые не основаны ни на поэтической системе, ни на метрической пульсации, но отличаются характерным гибким ритмом [82].

Остановимся подробнее на каждом виде, опираясь на *радиф* Мирзы Абдоллы. В предыдущих главах отмечалось о том, что ладовая система иранской музыки разрабатывалась в течение столетий в трактатах восточных учёных. Теории ритма также уделялось большое внимание, особенно в её связи с поэзией и законами стихосложения.

В «Большой книге музыки» аль-Фараби, как и в ряде других средневековых трактатов, музыкальный ритм рассматривался с позиции влияния на него поэтической системы стихосложения *аруд* (то же, что *аруз*) таким образом, что в музыке применяются те же термины и понятия, что и в словесном искусстве: начиная от наименований ритмических ударов,

разновидностей длительностей и заканчивая названиями поэтических жанров, обозначающих определённые ритмические размеры (Хазадж, Рамал, Хафифи, Сакил) [12]¹⁵⁹.

Теория ритма обозначалась аль-Фараби многозначным понятием «ика», которое можно определить следующим образом:

- 1) «метр как установленное число и соотношение долей-ударов в периоде;
- 2) ритмический модус как определённое сочетание периодов¹⁶⁰;
- 3) темп — скорость чередования основных метрических долей ритмического модуса, а также 4) способы структурного, агогического и динамико-артикуляционного видоизменения метроритмической основы» [там же, с. 93].

В арабской поэзии, оказавшей влияние на персидское стихосложение, для обозначения ритмов стиха используются различные модификации глагола «фа`ала» (فعل), при этом существуют определённые правила произношения слогов в зависимости от того, к какой категории они относятся — упрощённо: долгих или кратких. Иранские музыканты для обозначения данных ритмоформул использовали более простую слоговую систему (*тан*).

Примеры поэтических ритмов¹⁶¹

Вид глагола فعل	Ритмоформула		
فَعُولُن	фа`улун	та тан тан	∪ — — ¹⁶²
فَاعِلُن	фа`илун	тан та тан	— ∪ —
مَفَاعِيلُن	мафа`илун	та тан тан тан	∪ — — —
فَاعِلَاتُن	фа`илатун	тан та тан тан	— ∪ — —
مُسْتَفْعِلُن	мустаф`илун	тан тан та тан	— — ∪ —
مَفْعُولَات	маф`улату	тан тан тан та	— — — ∪

¹⁵⁹ В конце XVII—начале XVIII вв. молдавский принц Деметриус Кантемир, известный также под именем Али Уфки, жил в Стамбуле, где изучал турецкую музыкальную культуру и сохранил многие старинные мелодии, записав их европейской нотацией. Согласно нотным образцам Деметриуса Кантемира, большое количество ритмоформул, названных в средневековых музыкальных трактатах, находились в употреблении у турецких музыкантов XVII века, таким образом, можно предположить, что метроритмические основы, заложенные арабской системой стихосложения, как и сам арабский язык, были распространены на большой территории Ближнего и Среднего Востока [87].

¹⁶⁰ Метроритмические модусы в эпоху средневековья также именовались «усул» (мн. ч. от «асл» — корень).

¹⁶¹ Цит. по: ([108, с. 59]).

¹⁶² Прямая линия «—» означает долгий слог, дужка «∪» — краткий.

فعلاتن	фа`илатун	та та тан тан	∪ ∪ – –
مفاعلتن	мафа`илун	та тан та тан	∪ – ∪ –
مفاعلتن	муфа`алатун	та тан та та тан	∪ – ∪ ∪ –
متفاعلتن	мутафа`илун	та та тан та тан	∪ ∪ – ∪ –

Поэтические ритмоформулы могут соединяться друг с другом, образуя ритмические периоды, например, известный ритмический период, названный аль-Фараби «Сакил ар-рамал», может быть представлен следующим образом:

فعلن فعلن مفعولن مفعولن فعلن

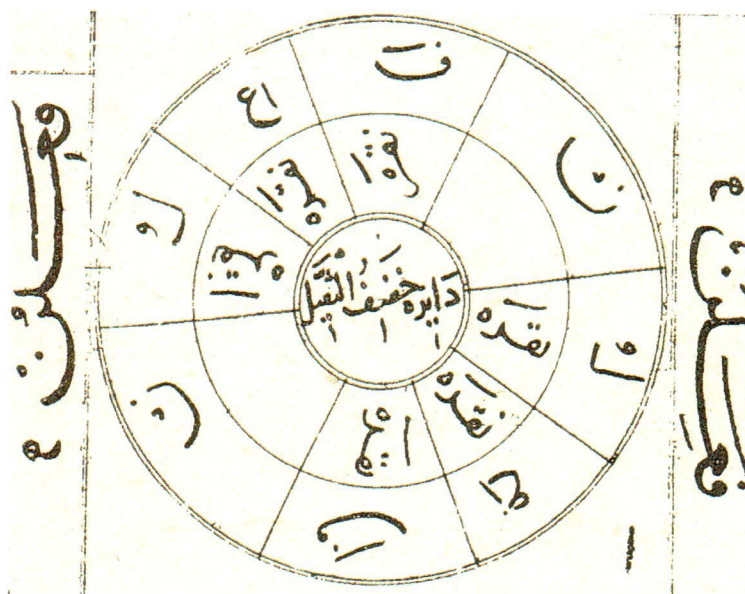
фа`алун фа`алун маф`улун маф`улун фа`алун

тананан – тананан – тан тан тан – тан тан тан – тананан

∪ ∪ – | ∪ ∪ – | – – – | – – – | ∪ ∪ –¹⁶³

Система ритмоформул нашла отражение в трактате выдающегося иранского учёного Сафи ад-Дина Урмави «Рисала ал-шарафийя», где ритмические периоды (*давр*) демонстрируются в виде кругов:

**Ритмический период Давр Хафиф ас-сакил
в трактате XIII в. «Рисала ал-шарафийя» Сафи ад-Дина Урмави¹⁶⁴**



¹⁶³ Цит. по: ([131, с. 83]).

¹⁶⁴ Цит. по: ([140, с. 191]).

Комментарии к рисунку: в центре обозначено название ритмического периода — Давр Хафиф ас-сакил (دايره خفيف ا لتقيل), в среднем круге отмечены доли (نقره), крайний круг изображает ритмоформулу слоговой нотацией — фа-э-лун (فعلن), за пределами круга в вертикальном виде (справа и слева) написано слово «фаэлун», означающее данный ритм. В расшифрованном виде этот ритмический период можно представить следующим образом¹⁶⁵:



В разделе, посвящённом «кочующим» *гуше*, подчёркивалось, что в *радифе* имеется ряд *гуше*, неоднократно появляющихся в различных *дастгах* и *авазах*. Среди таких было названо Керэшмэ, обнаруживающееся практически в каждом цикле. Характерной чертой Керэшмэ является его метроритмическая структура, основанная на системе *аруза*:

مفاعلات فعاتلن فعاتلن

мафа`илун фа`илатун мафа`илун фа`илат

∪ — ∪ — | ∪ ∪ — — | ∪ — ∪ — | ∪ ∪ —

Фрагмент *гуше* Керэшмэ (Дарамад-э сэввом). *Дастгах* Шур *радифа* Мирзы

Абдоллы¹⁶⁶



Кроме того, мелодический контур этого *гуше*, как правило, характеризуется поступенным движением и повторением звука на одной высоте, что ещё крепче связывает этот тип мелодико-ритмической модели с поэтической традицией¹⁶⁷.

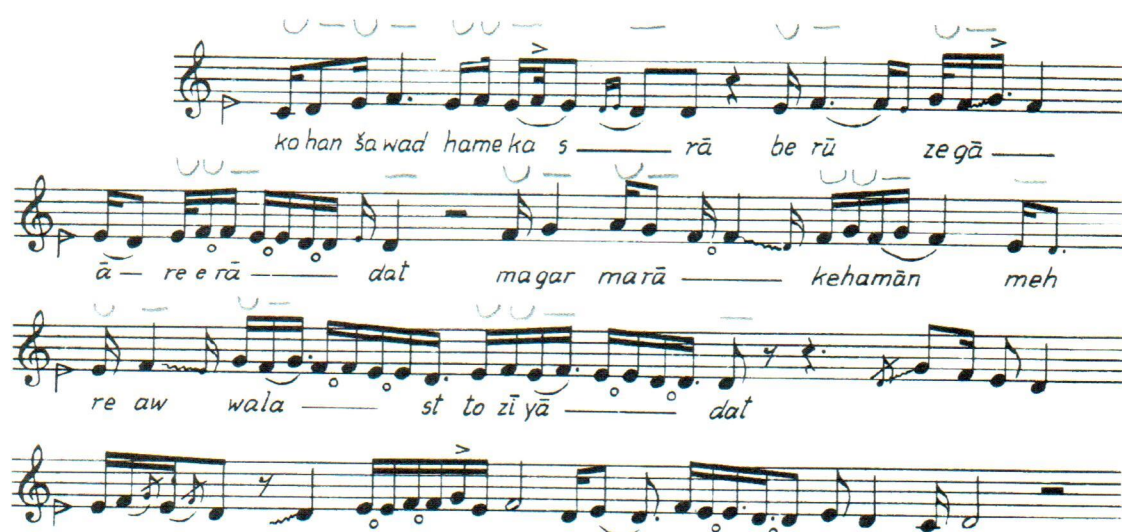
Для сравнения разберём Керэшмэ *дастгаха* Шур вокального *радифа* Махмуда Карими, где используется текст Саади (XIII в.), известного иранского поэта:

¹⁶⁵ Цит. по: ([131, с. 72]).

¹⁶⁶ Цит. по: ([100, с. 15]).

¹⁶⁷ См.: Аудиоприложение № 14.

Фрагмент *гуше* Керэшмэ *дастгаха* Шур радифа М. Карими¹⁶⁸



Четыре полустрочия поэтического текста укладываются в один *бейт* (две строки):

کهن شود همه کس را بروزگار ارادات مگر مرا که همان مهر اول است و زیادت

Ko-hān šā-wād hä-mä kās ra bē ru-zē-gar(ē) ē-ra-dāt

∪ — ∪ — | ∪ ∪ — — || ∪ — ∪ — | ∪ ∪ — ||

Mä-gär mä-ra ke hä-man mähr aw-wāl āst-to zi-yā-dāt

∪ — ∪ — | ∪ ∪ — — || ∪ — ∪ — | ∪ ∪ — ||

Соотнесём поэтический и музыкальный тексты данного примера, схематично обозначив полустрочия:

текст	a	b	a	b	a	b	a	b	—
музыка	a	b	a ₁	b ₁	c	d	a ₂	b ₂	e

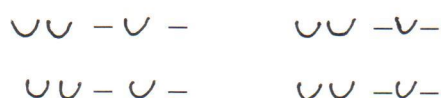
В результате исследования было выявлено, что, благодаря наличию своеобразного ритмического рисунка, Керэшмэ выявляется в девяти из двенадцати *дастгахов* и *авазов радифа* Мирзы Абдоллы, при этом мелодический контур этого *гуше* может значительно трансформироваться:

¹⁶⁸ Цит. по: ([155, с. 13]).

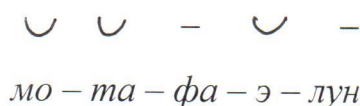
Фрагмент *гуше* Керэшмэ в *дастгахе* Махур *радифа* Мирзы Абдоллы¹⁶⁹



Другой пример *гуше*, который базируется на системе *аруза* — Чахар парэ. Его ритмоформулу, в основе которой — пятистопный размер, где каждое полустроение включает два кратких, один долгий, один краткий слоги, можно обозначить следующим образом:



Иранцы именуют такой ритм стопы «мотафаэлун» (متفاعلن), имеющего такую же ритмику:



Фрагмент *гуше* Чахар парэ *дастгаха* Махур *радифа* Мирзы Абдоллы¹⁷⁰



Такая ритмоформула сохраняется при появлении этого *гуше* во всех *дастахах* и *авазах*, например, в *авазе* Абу Ата, где каждое полустроение дополняется небольшой орнаментальной вставкой.

Фрагмент *гуше* Чахар парэ *авазы* Абу Ата *радифа* Мирзы Абдоллы¹⁷¹



¹⁶⁹ Цит. по: ([100, с. 155]).

¹⁷⁰ Цит. по: ([там же, с. 166]).

¹⁷¹ Цит. по: ([там же, с. 60]).

Характерной особенностью второго типа *гуше* является метрическая регулярность, к таковым относятся *Чахармэзrab* и *Рэнг*, а также другие некоторые *гуше*. Количество таких мелодико-ритмических моделей в инструментальных *радифах* несравнимо больше, чем в вокальных версиях. Так, в *дастгахе Шур радифа* Мирзы Абдоллы выявляются следующие *гуше*, отличающиеся регулярным метром: Маджлес афруз, Рэнг-е Осул, Гэрэйли, Рэнг-е Шахр ашуб.

Фрагмент *гуше* Маджлес афруз из *дастгаха Шур радифа* Мирзы Абдоллы¹⁷²



Наконец, третий тип *гуше* отличается гибким ритмом и поэтому, как правило, нотируется без тактовых черт. К таким *гуше* принадлежит основной корпус мелодий *радифа*, главное их значение — обрисовать лад (главный, побочный или транспонированный) с его характерной функциональностью тонов звукоряда и специфическими интервалами, а также связать различные лады друг с другом.

Фрагмент *гуше* Дарамад. Аваз Дашти радифа М. Карими¹⁷³



Как правило, *гуше*, характеризующиеся отсутствием регулярной метрической пульсации, служат основой раздела *аваз*¹⁷⁴ в циклической композиции. Здесь вокалист демонстрирует своё мастерство, умело пользуясь сложной техникой орнаментального расцвечивания мелодии *тахрир*. Важно, что «*тахрир*» всегда распевается на предпоследний долгий (или более краткий)

¹⁷² Цит. по: ([там же, с. 21]).

¹⁷³ Цит. по: ([155, с. 63]).

¹⁷⁴ Это понятие, напомним, рассматривалось в разделе 2.1. *Дастгах* и *аваз*.

слог полустипа и стиха» [105, с. 222]. При этом, «вся энергия, которая имеется в мелодии, фактически, выпускается в *тахрире*» [там же, с. 222].

В заключение отметим, что в иранской классической музыке метр и ритм играют очень важную роль, влияя на последовательность разделов-*гуше*. Это связано прежде всего с действием в *дастгахе/авазе* особого механизма — ритмическая нерегулярность = напряжение, ритмическая регулярность = расслабление: «Успокоение, наступающее вместе со звучанием метрической мелодии, — это всегда результат предшествующих длительных поисков Покоя, связанных с завоеванием и утверждением новой высоты в ползущей вверх деривационной “лестнице” дастгаха. Поток неметризованных мелодий-картинок с их длительной центрацией вокруг определённого тона всегда завершается Успокоением, восстановлением потерянного ритма-пульса» [72, с. 106].

Метр регулирует взаимоотношения музыкантов в ансамблевом исполнении *дастгаха/аваза*. Как правило, мелодии с гибким метром исполняются либо сольно, либо ансамблем по принципу имитационного развития музыкального материала: вокалист пропевает стихотворную строку, а инструменталист/инструменталисты «отвечают» ему, руководствуясь только что прозвучавшими интонациями. Мелодии, характеризующиеся регулярной метрической пульсацией, зачастую озвучиваются всей исполнительской группой, причём партия ударных инструментов строится, главным образом, на базовой ритмоформуле.

2.7. Принципы объединения циклической формы

Дастгах/аваз, относящийся к *макамным* жанрам, обладает особой логикой музыкального развития. Арабский композитор и автор книги о *макаме* Х. Х. Тума констатирует: «Макам — это форма, представленная специфической, строго фиксированной ладотональной структурой. Неповторимое своеобразие этой формы в том, что она строится не с помощью мотивов и их последующих преобразований — варьирования и развития, а с

помощью некоторого числа мелодических построений различной протяжённости, реализующих один или несколько сонорных планов в одновременности (в пространстве) и составляющих основу одной или нескольких фаз развития макама» [57, с. 418]. Под «сонорным планом» Тума подразумевает некое звуковое пространство ладово-организованных тонов, относящееся к структуре того или иного раздела *макама*.

Можно предположить, что в иранской классической музыке сонорный план представляет собой совокупность тонов, задействованных в отдельно взятом *гуше* или группе *гуше*. После того, как исчерпывается потенциал определённого «сонорного плана», вводится новый, который представляет собой другое ладовое образование, где происходит смена опорного тона или даже звукоряда, таким способом в циклическую форму *дастгаха/аваза* внедряются побочные и транспонированные лады. Некоторые исполнители достаточно долго развивают один «сонорный план», другие больше используют новые ладообразования — всё зависит от индивидуальных пристрастий и намерений музыканта.

Таким образом, в иранском *дастгахе/авазе* обнаруживается своеобразная форма, музыкально-драматургические особенности которой заключаются не в преобразовании мотивов, а в следовании ряда мелодических построений, являющихся определёнными фазами в развитии целого: «Ни в иранском *авазе-дастгахе*, ни в азербайджанском *мугам-дастгахе* нет ничего подобного тому, что называется вариантно-вариационным развитием, ибо в этих композициях нет темы или мотива, которые варьируются и подвергаются развитию. Дастгах — это ветвистое древо, где каждая веточка является уникальной мелодией, или жемчужное ожерелье со связанными в узелок концами, в котором каждый перл неповторим, как и все остальные» [72, с. 309]. Действительно, в *дастгахе* существует совершенно особый принцип объединения частей, когда в качестве основы музыкального развития выступает не тема или мотив, а звукоряд. Эта особенность характерна для монодийных культур, в которых господствует модальный способ звуковысотной организации.

Одну из самых значимых концепций о принципах объединения самостоятельных мелодико-ритмических моделей *гуше* в единую композицию выдвинул выдающийся иранский исследователь Хуман Асади, пришедший к мнению о том, что *дастгах* является мультимодальной циклической структурой [111]. Согласно концепции Х. Асади, *дастгах* — это «мультимодальный цикл или круг, собрание мелодических моделей, которые посредством ладовой основы организованы в одной структуре цикла или круга. Авазы также можно считать побочными или производными дастгхами, которые с точки зрения состояния лада почти аналогичны дастгхам, с той только разницей, что обычно они (*авазы* — А. К.) обладают более простой модальной структурой» [там же, с. 46].

Х. Асади выделяет несколько разновидностей ладов в иранской классической музыке и структуре *дастаха*:

I. основной лад¹⁷⁵ (مد مبنا мод-э мабна — *мод-э мабна́*): главный лад цикла или *дастгаха/аваза*, который характеризует его индивидуальность и концентрируется в *гуше* Дарамад. Дарамад каждого *дастгаха/аваза* представляет его основной лад: звукоряд, основные мелодические модели, функции ступеней и основные каденционные формулы (*форуд*)¹⁷⁶.

II. Первичные лады (مدهای اولیه модһа-йе әввәлийе — *модхә-йе аввалийе*): лады, в звукоряды которых вносятся некоторые изменения (относительно основного лада) и, следовательно, также модифицируются функции ступеней лада¹⁷⁷.

¹⁷⁵ Этот лад также называют «материнским» (مقام مادر ма́гам-э мадәр — *мага́м-э мада́р*) или «главным» (مقام اصلی ма́гам-э әсли — *мага́м-э асли́*) [158], а также «основным» (مقام پایه мод-э пайе — *мод-э пайе́*).

¹⁷⁶ Дарамад играет роль оси, к которой посредством «каденционной» формулы *форуд* возвращается ряд *гуше*, и таким образом «обеспечивается монолитность цикла» [145, с. 44]. В процессе анализа важно учитывать тот факт, что в большинстве случаев мелодико-ритмическая модель *гуше* представляет собой не одну формулу, а цепь микроформул, крепко соединённых между собой: в одних *гуше* их можно вычленить, в других сделать это довольно трудно, поскольку в такой ситуации стыки между микроформулами практически незаметны. Так происходит и с «каденционной» формулой *форуд*, которая зачастую «вливается» в общий мелодический поток.

¹⁷⁷ Пример — *гуше* Дэлкаш в *дастгахе* Махур, в котором меняются интервалика звукоряда и функциональные свойства ступеней основного лада. Х. Асади утверждает, что *гуше*, звучащие в области первичных ладов, являются ключевыми для совершения «модуляции» из одного *дастгаха/аваза* в другой [111]. Подробнее о принципах «модуляций» в иранской классической музыке и, в частности, о ладовых особенностях *гуше* Дэлкаш будет сказано в заключительной главе.

III. Вторичные лады (مدهای ثانویه модһа-йе санавиййе — *модха'-йе санавиййе*): лады, в которых сохраняются звукоряд и интервалика основного лада, но меняются функции ступеней¹⁷⁸. Согласно Х. Асади, вторичные лады сравнительно близки основному ладу, в то время как первичные (как в *гуше* Дэлкаш) — более далёкие по отношению к основному ладу.

IV. Транспонированные лады (مدهای انتقالی модһа-йе энтэғали — *модха'-йе энтэғали*): это лады, которые воспроизводят интервалику основного лада, но только на другой высоте¹⁷⁹. Х. Асади отмечает, что некоторые исследователи не считают транспонированные лады независимыми. Но с точки зрения носителей традиции, что более верно, эти лады имеют индивидуальность: часто они обладают собственными специфическими мелодическими оборотами и функциональные отношения между тонами их звукоряда могут отличаться от тех, которые характерны для основного лада.

Важнейшим средством, объединяющим циклическую композицию *дастгаха/аваза*, является *форуд* — «каденционное» (условно) завершение *гуше*. Эта мелодико-ритмическая формула имеет цементирующее значение в цикле: она характеризует особенности основного лада *дастгаха*, закрепляя его опорный тон (*шахэд*) и, тем самым, поддерживая главное психоэмоциональное состояние. Важно, что «каденционная» формула *форуд* может быть двух видов: 1. непосредственно, «*форуд дастгаха*»¹⁸⁰ — мелодическая формула, возвращающая основной лад, то есть лад Дарамада, и 2. «модуляционный *форуд*»¹⁸¹ — «каденция», с помощью которой происходит закрепление нового лада (чаще всего первичного).

Доказывая, что *дастгах* является мультимодальным циклом, Х. Асади выделяет три категории *гуше*:

1) модальные *гуше*: *гуше*, характеризующие различные ладовые области (основную/первичную/второстепенную/транспонированную) в

¹⁷⁸ К примеру, в *гуше* Дад *дастгаха* Махур опорный тон (*шахэд*) и тон временной остановки (*ист*) располагаются на тон выше относительно этих ладовых функций в *гуше* Дарамад того же *дастгаха*.

¹⁷⁹ Например, *гуше* Хэсар в *дастгахе* Чахаргах, в действительности, представляет тот же основной лад, но только воспроизведённый на квинту выше.

¹⁸⁰ Перс. فرود دستگاهی *форуд-э дәстгаһи* — *форуд-э дастгахи*.

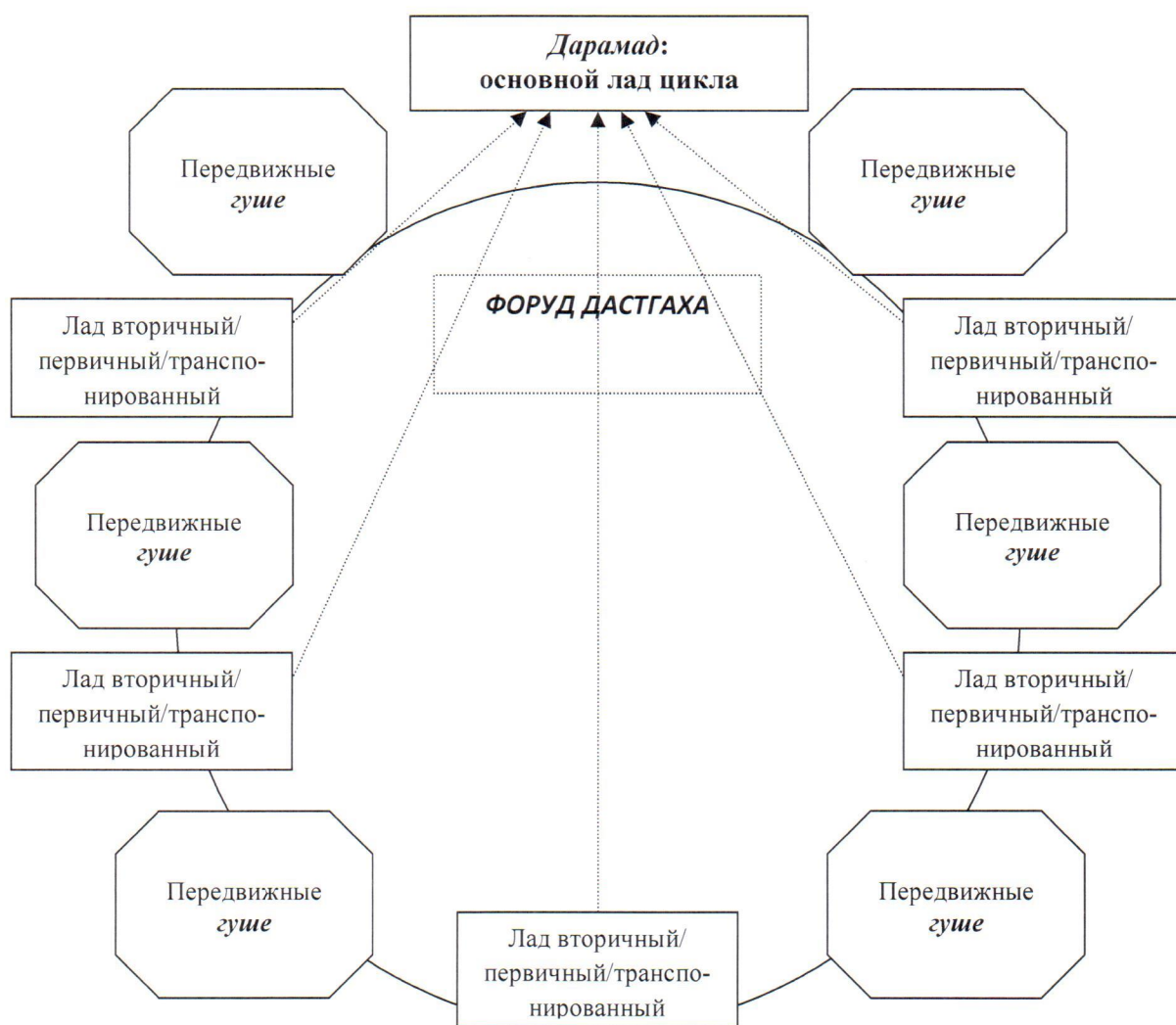
¹⁸¹ Перс. فرود مدگردن *форуд-э модгәрдән* — *форуд-э модгардән*.

структуре каждого *дастгаха/аваза*, как, например, Дарамады и другие модальные *гуше*;

2) ритмические *гуше*: *гуше*, чья индивидуальность характеризуется ритмическими особенностями;

3) мелодические *гуше*: *гуше* или фигуры, обладающие специфическим мелодическим движением или видом мелодии, которые характеризуют их индивидуальность.

Модальные *гуше* являются стабильными и формируют фундамент или «скелет» каждого *дастгаха* или *аваза*. В то время как другие категории *гуше* (различные ритмические и мелодические виды), в действительности, являются «передвижными», так как их можно исполнять в различных модальных ситуациях, иными словами, «передвижные» *гуше* можно «облачать» в различные лады. Таким образом, структура *дастгаха* как мультимодального цикла представляется следующим образом:



Сопоставив точку зрения Б. Неттла с концепцией Х. Асади, приходим к выводу о том, что учёные по-разному подходят к проблеме изучения структуры *радифа*. Х. Асади акцентирует внимание на ладовых особенностях мелодических моделей *гуше* в *радифе* и их влиянии на процесс созидания циклической композиции в рамках исполнительского акта. В свою очередь, Б. Неттл полагается на метод сравнения компоновки *гуше* в различных интерпретациях *радифа* и выявляет их сходства и отличия. Вместе с тем, становится очевидным, что два типа мелодических моделей *гуше*, рассмотренные в данной главе и являющиеся фундаментом любого *радифа*,

¹⁸² Цит. по: ([111, с. 53]).

выполняют различные функции в процессе звукореализации циклической композиции. Основные *гуше* образуют костяк всех исполнительских версий *радифа*, так как они необходимы для идентификации ладовой индивидуальности того или иного *дастгаха* или *аваза*. В свою очередь, «кочующие» *гуше* в рамках модального развития играют второстепенную роль и поэтому могут изыматься из структуры *дастгаха/аваза*.

Обобщим сказанное во второй главе, отметив наиболее важные моменты:

1. *Радиф* иранской классической музыки является комплексом больших и малых систем, именуемых *дастгахами* и *авазами*. Термины «*дастгах*» и «*аваз*» обладают несколькими взаимосвязанными значениями, среди которых: ладовая система, звуковая композиция, психоэмоциональное состояние. В различных версиях *радифа* обнаруживаются сходства и отличия в количестве и порядке расположения *дастгахов* и *авазов*.

2. Строительным материалом *дастгаха/аваза* являются мелодико-ритмические модели *гуше*, многообразные по музыкальному и образному содержанию. Существуют два типа *гуше*, проявляющиеся во всех вариантах *радифа* и служащие фундаментом процесса звукореализации циклической композиции: основные, образующие остов всех исполнительских интерпретаций, и «кочующие» (термин введён впервые), которые неоднократно появляются в различных *дастгахах* и *авазах радифа*, меняясь в ладовом отношении, но сохраняя свои отличительные особенности мелодического движения и/или метроритмический облик.

3. К ладовым особенностям иранской классической музыки, проявляющимся в *радифе*, относятся: 1) понимание лада как психоэмоционального состояния, реализующегося, как минимум, в определённой звукорядной структуре и мелодической модели, а также в восприятии циклической композиции как выстроенного ряда мелодических фрагментов, выражающих различные состояния и экспрессии; 2) наличие «гибких» интервалов в звукоряде, отличающихся от интервалов

темперированного строя; 3) тетрахордная структура звукоряда; 4) расположение мелодико-ритмических моделей *гуше* в циклической композиции *дастгаха/аваза* в соответствии с их ладовой и функциональной спецификой.

4. Метроритмические особенности сводятся, к главным образом, к зависимости музыкального ритма от поэтического в большинстве *гуше* иранской классической музыки, а также дифференциации *гуше* по характеру метрической пульсации.

5. *Дастгах/аваз* представляет собой мультимодальную циклическую структуру, в которой выявляются основной (главный) лад и несколько побочных и/или транспонированных ладов. Объединение различных по ладовому содержанию *гуше* внутри одного *дастгаха/аваза* происходит за счёт использования «каденционной» формулы *форуд*, возвращающей основной лад и главное психоэмоциональное состояние *дастгаха/аваза*.

ГЛАВА 3

РАДИФ КАК ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ

Каждая версия *ради́фа* уникальна и является индивидуальным проектом своего создателя. Логика классификации музыкального репертуара, принцип распределения и порядок мелодико-ритмических моделей *гуше* внутри каждого *дастгаха* или *аваза*, с одной стороны, неразрывно связаны с традицией, с другой — характеризуют как личные предпочтения музыканта, так и диапазон его знаний, а также указывают на принадлежность определённой исполнительской школе.

Как правило, на протяжении жизни музыканты обучаются не у одного, а у нескольких учителей, поэтому «лучшие мастера часто владеют двумя (или даже более) *ради́фами* целиком или фрагментарно» [94, с. 70]. Ж. Дюринг полагает, что существует только несколько авторитетных версий *ради́фов*, достаточно полных и оригинальных, выдающихся в техническом и эстетическом плане. К ним учёный причисляет прежде всего *ради́ф* для струнных щипковых инструментов Мирзы Абдоллы и вокальный *ради́ф* А. Давами, а также выделяет *ради́ф* для *тара* М. Хосейнголи, переданный А. А. Шахнази, *ради́ф* для *нэя* Найеба Асадоллы, сохранённый Х. Касаи, и малоизвестный вокальный *ради́ф* Ага Зиа, транслированный Х. Аскари. «Все другие репертуары, — замечает этномузыколог, — являются только интерпретациями одного из этих *ради́фов* или некоторых его частей, или же содержат выдающиеся и оригинальные фрагменты, вследствие чего они не образуют полного *ради́фа*» [там же, с. 70].

Иными словами, *ради́фы* практически никогда не передаются в неизменном виде: каждый выдающийся музыкант вкладывает в него собственное видение репертуара иранской классики, по своему усмотрению изымает мелодические модели или добавляет мелодии, которые он собирал (или сочинял, основываясь на законах *ради́фа*), на протяжении всей своей жизни. К примеру, Абдолла организовал свой *ради́ф*, используя различные

источники. Некоторые мелодии он перенял от отца, другие от двоюродного брата, остальные от знатоков классического жанра *дастгах*.

Ради́ф Мусы Мааруфи, считающийся самым объёмным и включающий 470 *гуше*, представляет собой компиляцию из нескольких *ради́фов*: Хосейнголи и Абдоллы, а также их учеников Голамхосейна Дарвиш Хана и Махди Солхи. Некоторые музыканты полагают, что этот *ради́ф* слишком крупный и «детальный», ведь многие его *гуше*, претендующие на независимость, в других вариантах предстают лишь фрагментами одной мелодической модели [101], в связи с этим *ради́ф* М. Мааруфи используют лишь частично.

Для сравнения, в *ради́фе* Мирзы Абдоллы имеется около 250 *гуше*, поэтому он является наиболее ясным и лаконичным, и, следовательно, с его помощью легко обучаться основам классической музыки. Эта особенность послужила одной из причин широкого распространения *ради́фа* Абдоллы в профессиональной среде. Вместе с тем выясняется, что *ради́ф* Абдоллы дошёл до нас не в «чистом» виде, а в «переосмысленном». Сегодня самой известной его интерпретацией является версия Нурали Боруманда. По мнению Г. Цугэ, классификация *ради́фа* Абдоллы из семи *дастгахов* и пяти *авазов* преобразилась в *ради́фе* Нурали Боруманда (в нём имеется шесть *авазов*) по причине того, что Боруманд перенял *ради́ф* Абдоллы не непосредственно от его создателя, а через его ученика Гахрамани¹⁸³. Хотя сам Н. Боруманд утверждает, что «все эти *ради́фы* [имея в виду себя и своего учителя — А. К.] являются *ради́фами* покойного Мирзы Абдоллы» [82, с. 16].

Примечательно, что существует другая версия *ради́фа* Мирзы Абдоллы, которую передал его ученик Махди Солхи, известный также под именем Монтазам ал-Хокама. Эту версию нотировал ученик М. Солхи Махдиголи Хедаят, в течение семи лет записывавший фрагменты этого *ради́фа*. Однако, в отличие от версии Н. Боруманда, названный вариант до сих пор не был издан и по сей день хранится в библиотеке Тегеранской консерватории. Вместе с тем,

¹⁸³ Из личной беседы с японским исследователем, состоявшейся 24 октября 2012 года в Москве.

версия М. Солхи в нотации М. Хедайата демонстрирует существенные отличия от версии Н. Боруманда [135].

В ходе исследования было обнаружено, что *ради́ф* как феномен иранской классической музыки продолжает развиваться под влиянием различных социально-культурных преобразований. Обновление *ради́фа* происходит, главным образом, за счёт:

1. введения новых мелодико-ритмических моделей;
2. переосмысления роли и трансформации формы пьес, характеризующихся регулярным метром.

Как замечает Д. Талаи, «процесс формирования *ради́фа* продолжается: в XX веке несколько новых *гуше* были добавлены к репертуару. К примеру, Аболхасан Саба, мастер *ради́фа*, композитор и влиятельный преподаватель персидской классической музыки нынешнего столетия, включил мелодии Каспийского региона, такие *гуше* как Дэйламан и Амири и мелодию из традиции дарвишей¹⁸⁴, называемую Садри. Махмуд Карими добавил Байат-э Шираз, вдохновлённый музыкой азербайджанского *мугама* с тем же названием, в Байат-э Эсфахан. В качестве раздела своего *ради́фа* Хасан Касаи, известный мастер игры на *нэе*, исполнял музыку, подобную *гуше* Хадаванди, которую он связывал со своим родным городом Исфаханом. Абдолла Давами, воодушевлённый *ради́фом* для *тара* и *сетара*, создал вокальную версию *дастгаха* Растпанджгах для своего *ради́фа*» [103, с. 10].

На примере трёх версий, которые организовали выдающиеся представители традиции Аболхасан Саба, Али Акбар Шахнази и Хасан Касаи, рассмотрим, каким образом в каждом из названных *ради́фов* реализуется обновлённый и трансформированный вариант свода мелодико-ритмических моделей иранской классической музыки и воплощается индивидуальный замысел составителя.

¹⁸⁴ Дарвиши (дервиши) — последователи мистического течения ислама, именуемого суфизмом. В целом, в иранской классической музыке обнаруживаются множественные связи с музыкальными традициями суфиев, о чём упоминалось в 1 главе.

Ради́ф Аболхасана Сабы (1902–1957) — яркий пример интерпретации, отражающей собственный взгляд музыканта на исполнительскую традицию. А. Саба, в течение двенадцати лет обучавшийся у Мирзы Абдоллы и записавший нотами его *ради́ф* [139], внёс серьёзные изменения в структуру *ради́фа* своего учителя. По словам ученика А. Сабы Фарамарза Пайвара, мастер «настолько был обременён верным звукоизвлечением и хорошим исполнением дастгахов и авазов иранской музыки, что не обращал внимания на упоминание названий гуше и тэкке; поэтому часто гуше помещены в его курсы [имеется в виду его *ради́ф* для *сантура* — А. К.] в сокращённом виде, без упоминания их названий, и в одном-двух случаях даже названия перепутаны. Например, [гуше] Шах Хатаи, которое отмечено в [дастгахе] Сэгах, является [гуше] Ходи, а также Пахлави, в действительности — Раджаз. Поэтому я, — продолжает Ф. Пайвар, — постарался найти названия записанных в этих курсах гуше и расположить их на своих местах, дабы исполнитель, который в будущем обратится к другим книгам, чтобы дополнить свои знания о музыкальном ради́фе, не остался неосведомлённым об этих гуше» [там же, с. 6]. Таким образом, становится очевидным, что *ради́ф* Сабы — образец исполнительского *ради́фа*, так как он ориентирован на процесс исполнения, а не обучения, и преподносит мелодические модели *гуше* в довольно свободной манере, по сравнению с более древними версиями.

А. Саба дополнил свой *ради́ф* новыми *гуше*, ранее не встречавшимися ни в одной интерпретации. Будучи директором музыкальной школы в г. Реште в 1929–1931 годы, музыкант осуществил несколько поездок в города и деревни провинций Гилян и Мазандеран, расположенных у Каспийского моря, где собирал фольклорные песни. Некоторые из них он использовал в качестве основы для своих скрипичных композиций, а также включил в свой *ради́ф*. Это мелодии Дэйламан, Зардэ малидже, Дар гафас, Кухэстани, Рагс-э чупи, Амири [96].

В результате исследования было выявлено, что наряду с введением нового мелодического материала в *ради́фе* А. Сабы демонстрируется

трансформированный вид пьесы *Чахармэзrab*. Традиционный *Чахармэзrab*, характерный для *радифов* XIX века, представлял собой, главным образом, фрагментарные пассажи, основанные на простых четырёхзвучных нисходящих мотивах, и выполнял функцию краткой ритмизованной интерлюдии между свободными в метрической плане импровизационными разделами *аваз* [96]. *Чахармэзrab*ы А. Сабы — более развёрнутые композиции, имеющие развитое мелодическое содержание, включающие модуляции в другие лады [там же] и обладающие большей ритмической энергией.

Сам термин «*чахармэзrab*» (چهارمضرب чāhar мэзrab; букв. «четыре плектра» или «четыре удара плектром») возник из разновидности метризованной пьесы, которую древние мастера Ирана исполняли на *таре*. *Чахармэзrab* начинается с приходящихся на разные струны инструмента четырёх ударов плектром (*мэзrab*), которые вырисовывают мелодико-ритмическую основу. Она занимает, как правило, один-два такта и служит фундаментом формы *Чахармэзrab*. Все последующие фразы, развивающие главную мелодико-ритмическую формулу, в конечном счёте, возвращаются к этой первоначальной основе [122].

Фрагмент *Чахармэзrab*-э Шур из *радифа* А. Сабы¹⁸⁵



Аболхасан Саба тщательно исследовал форму *Чахармэзrab*а и создал для него красивые мелодические формулы, на основе которых сочинил несколько ярких образцов для скрипки и *сантура*. При этом, на понимание формы пьесы *Чахармэзrab* и исполнительский стиль А. Сабы, в целом, значительное влияние

¹⁸⁵ Цит. по: ([139, с. 31]).

оказал известный музыкант Хабиб Самаи, с которым долгие годы он сотрудничал, в частности, принимая участие в музыкальных программах радио Ирана. Совместные выступления с Х. Самаи расширили знания А. Сабы в области исполнительского стиля на *сантуре*¹⁸⁶, а также относительно мелодического развития определённой основы в *Чахармэзрабе* [122].

В процессе анализа музыкальной ткани *радифа* А. Сабы было обнаружено, что многие основные *гуше дастгахов* и *авазов* дублируются *Чахармэзрабами*, а также другими метрическими пьесами (*Сэмэзраб*, *Домэзраб*, *Зарби*). Так, в *дастгахе* Шур обнаруживаются следующие пары *гуше*: *Чахармэзраб-э Шур* — *Дарамад-э Хара*¹⁸⁷, *Дарамад-э Шахназ* (*Дарамад-э Оудж*) — *Зарби-йе Шахназ* (*Домэзраб*), *Хосэйни* — *Зарби-йе Хосэйни*¹⁸⁸.

Примечательно, что такой же принцип парности (главное *гуше* — *Чахармэзраб* на его основе) прослеживается в «Начальном курсе *сантура*», созданном учеником А. Сабы Ф. Пайваром [119]. В издании Ф. Пайвара «Тридцать *чахамэзрабов* для *сантура*» также собраны *Чахармэзрабы* ключевых *гуше* каждого *дастгаха* и *аваза*. Музыкант иногда заимствует мелодические основы мастеров, к примеру, в *Чахармэзрабах* *Шекастэ-йе Торк* и *Ошшаг-э Дашти* использует материал *радифа* А. Сабы, а в *Чахармэзрабе* *Ошшаг-э Эсфахан* и *Чахармэзрабе* *Мохалеф-э Чахаргах* обращается к творениям Хабиба Самаи [122]¹⁸⁹. Таким образом, Ф. Пайвар, применяя принцип дублирования ключевых *гуше радифа* метризованными пьесами, продолжает традицию своего учителя¹⁹⁰.

Как известно, внедрение в лексику *радифа* большого количества мелодико-ритмических моделей, отличающихся стабильным метром, было обусловлено

¹⁸⁶ Сам Х. Самаи всегда рекомендовал своим ученикам сначала обращаться к А. Сабе, чтобы постигнуть основы и исполнительские принципы инструмента, а затем для совершенствования и исполнения некоторых фрагментов *радифа* приходить к нему самому [139].

¹⁸⁷ В *гуше* *Дарамад-э Хара* демонстрируются основные мелодические обороты и ладовые функции *дастгаха* Шур.

¹⁸⁸ Нотный текст пьесы *Чахармэзраб-э Шур* из *радифа* А. Сабы см. в Приложении IX (Пример № 1).

¹⁸⁹ Ф. Пайвар упоминает и Хосейна Техрани, прославленного исполнителя на ударном инструменте *томбаке*, который давал ему ценные советы в период работы над названным изданием.

¹⁹⁰ В Аудиоприложении № 15 представлен *Чахармэзраб дастгаха* Хомайун в исполнении Н. Боруманда (*тар*). См. также Аудиоприложение № 6.

влиянием Запада на музыкальную культуру Ирана. Если в ранних *радифах* Абдоллы и Хосейнголи основной корпус составляют *гуше*, характеризующиеся отсутствием регулярного метра, то в *радифах*, созданных исполнителями следующего поколения, хорошо знакомыми с европейской нотацией и западными музыкальными жанрами и формами, проявляются черты нового музыкального языка.

Выдающуюся роль в процессе эволюции музыкального репертуара иранской классики сыграли такие известные личности, как Алинаги Вазири, Рухолла Халеги, Рокнаддин Мохтари и многие другие. Но, пожалуй, одной из самых влиятельных фигур XX века можно считать **Голамхосейна Дарвиш Хана** (1872–1926). Этот искусный музыкант одновременно являлся знатоком *радифа*, хранителем традиции и композитором-новатором, внедрившим изменения в стиль исполнения, принципы композиции и конструкцию иранских музыкальных инструментов.

В детстве Дарвиш Хан получил образование в политехническом училище (*Дар ал-Фонун*), организованном по западному образцу, и участвовал в оркестре под управлением специально приглашённого французского композитора Альфреда Жан Батиста Лемера. Там юный музыкант играл на ударных инструментах и трубе и в то же время интересовался *сетаром* и *таром*. Так он попал в ряды учеников Мирзы Хосейнголи, а затем был представлен принцу Шоа-ал-Салтана, сыну Мозаффараддин Шаха [88]¹⁹¹.

Однако через некоторое время Г. Дарвиш Хан стал свободным художником: выступал на частных собраниях и руководил оркестром суфийского ордена *Анджоман-э оковват* (Общество братства), присоединился к которому сам. В то время оркестры с большим составом исполнителей считались новым веянием, идущим с Запада, как и публичные концерты, устраиваемые Обществом братства на открытом воздухе и вмещавшие широкую аудиторию из различных социальных слоёв. Кроме того, этот оркестр

¹⁹¹ Это произошло так. Однажды ночью Мирза Хосейнголи играл для принца и после начала определённого *дастгаха* попросил у того разрешения, чтобы его ученик завершил *дастгах*. Принц был настолько впечатлён тем исполнением, что пригласил Дарвиш Хана присоединиться к его свите музыкантов, в которую также входили такие знаменитые мастера, как Найеб Асадолла и Ага Джан [88].

был первой попыткой сочетания иранских и европейских музыкальных инструментов: вместо струнного смычкового *каманче* и струнно-ударного *сантура* в нём использовались скрипка и фортепиано. Вслед за оркестром *Анджоман-э оковват* стали появляться многие подобные крупные ансамбли, такие как «Оркестр Голха», «Оркестр национального радио и телевидения» и т. д. [133]¹⁹².

Введение больших оркестров, не вписывавшихся в нормы исполнения иранской классики, требовало внесения значительных изменений в репертуар. Так, во время концертной репетиции оркестра *Анджоман-э оковват* композитор Рокнаддин Мохтари представил новую метрическую вступительную пьесу *Пишдарамад*. И Р. Мохтари, и Дарвиш Хан сочинили много *пишдараматов*, но считается, что Дарвиш Хан популяризовал их, одновременно посредством исполнения и посредством обучения им своих студентов [88].

Пишдарамад (پیش درامد пишдäрамäд: «предшествующий дарамад»), введённый в композицию *дастгаха* Голамхосейном Дарвиш Ханом и Рокнаддином Мохтари, является своеобразной прелюдией к *гуше* Дарамад *дастгаха/аваза*. Как правило, его исполняет весь ансамбль в умеренном или медленном темпе или иногда солист-инструменталист под аккомпанемент ударного инструмента. Некоторые исследователи утверждают, что появление жанра *пишдарамад* было попыткой приблизить исполнение иранской классической музыки к канонам европейского концертного искусства с его ярким ансамблевым музицированием на больших сценах [72]¹⁹³.

В результате изучения различных интерпретаций *радифа* было обнаружено, что внедрение *пишдарамад* отличает новаторский во многих отношениях «*Радиф высшего уровня*» Али Акбара Шахнази (1897–1984), современника Г. Дарвиш Хана и сына М. Хосейнголи. Каждый *дастгах* и *аваз* данного *радифа* открывает эта пьеса, отличающаяся регулярным метром, в то

¹⁹² Подробнее об этом см.: [133, с. 90–92].

¹⁹³ См.: Аудиоприложение № 16.

время как другие *радифы* начинаются с *гуше* Дарамад (или Могаддамэ, т. е. «вступление»), в котором она отсутствует. Гораздо реже циклическая композиция открывается композицией *Чахармэзrab*, виртуозной пьесой с регулярным метром¹⁹⁴; исключением является более поздний *радиф* Аболхасана Сабы, о котором шла речь выше, где первым в циклах *дастгаха* и *аваза* почти всегда выступает *Чахармэзrab*.

Выяснилось, что основываясь на двух-, трёх- и четырёхдольном метрах¹⁹⁵, мелодия *пишдарамада* включает мелодические формулы некоторых наиболее важных (то есть основных, о которых шла речь в предыдущей главе) *гуше дастгаха/аваза* и обрисовывает будущий модуляционный план [113], поэтому его считают «макетом всей концертной композиции»¹⁹⁶. Так, *Пишдарамад дастгаха* Шур в *радифе* А. А. Шахнази состоит из нескольких фрагментов, обозначенных в нотном тексте: Дарамад — Оудж — Шахназ — Гараче — Разави — Хосэйни. Все они являются ключевыми *гуше дастгаха* Шур¹⁹⁷.

Радиф А. А. Шахнази, как и *радиф* А. Сабы, является новаторским в плане внутреннего устройства: разделы с регулярным метром здесь выступают на первый план, что, безусловно, указывает на влияние западной музыки. Кроме *пишдрамадов*, в этой версии много *чахармэзrabов*, размещённых внутри циклической формы, а также образцов пьесы *рэнг* (رنگ) рэнг: танец). Как правило, *рэнг* исполняется в размерах 2/4, 3/4 или 6/8 и обычно завершает *дастгах*. Этот жанр, ставший частью структуры *дастгаха* примерно в конце XVIII–XIX веков, пришёл в «высокую» традицию из народной музыки, утратив свою прикладную функцию и закрепившись в структуре определённых *дастгахов*, но сохранив при этом исконную форму и радостное настроение.

Согласно высказываниям представителя традиции Ш. Моназзами, главная особенность пьесы *рэнг* — пунктирный ритм, присутствие которого обязательно. Приведём нотный образец:

¹⁹⁴ К примеру, в *радифе* Абдоллы *чахармэзrabом* начинаются только *дастгахи* *Сэгах*, *Хомайун* и *Нава*, остальные *дастгахи* и *авазы* открываются *гуше* Дарамад.

¹⁹⁵ Х. Асади обнаруживает связь метрической основы *пишдарамада* с военной музыкой, с которой не понаслышке были знакомы создатели этого жанра: Р. Мохтари и Г. Дарвиш Хан.

¹⁹⁶ По мнению иранского музыканта Ш. Моназзами.

¹⁹⁷ Нотный текст этого *пишдарамада* см. в Приложении IX (Пример № 2).



В *дастгахах радифа* Мирзы Абдоллы пунктир обнаруживается во всех пьесах *рэнг*, но не всегда в начале композиции; иногда он возникает в последующих разделах, как, например, в *Рэнг-е Шахр ашуб дастгаха* Чахаргах, *Рэнг-е Харби дастгаха* Махур, *Рэнг-е Фарах в дастгахе* Хомайун.

Примечательно, что в структуре *авазов радифа* М. Абдоллы *рэнги* отсутствуют, в то время как в *радифе* А. А. Шахнази все *дастгахи* и *авазы*, кроме одного (Байат-э Торк), завершаются этим *гуше*. К слову, и *пишдарамад*, и *рэнг* удобно исполнять большими ансамблями, так как они характеризуются регулярным метром¹⁹⁹.

Помимо того, что *радиф* А. А. Шахнази отличается планом расположения *гуше* и обилием метрических пьес, эта версия характеризуется технической сложностью. Данный *радиф* отражает особенности исполнительской техники мастера, которую отличает частое использование продолжительных тремоло; применение разнообразных тремолирующих форм (رِيز — *риз*), различных по плавности, силе и полноте звука, а также по количеству ударов, приходящихся на единицу времени; применение многообразных динамических оттенков посредством воздействия правой руки на подставку под струны *тара*; использование ударов плектром по деревянному резонаторному корпусу *тара*; инновационная аппликатура; задействование одинаковых по высоте звуков на разных струнах *тара*; одновременное исполнение на двух струнах [99]; применение приёма глиссандирования и др. Таким образом, версия Али Акбара Шахнази представляет собой образец исполнительского *радифа*: эта интерпретация не претендует на полноту и целостность каждого *дастгаха* или

¹⁹⁸ Цит. по: ([100, с. 181]).

¹⁹⁹ В Приложении IX представлен *рэнг* из *авазы* Абу Ата *радифа* А. А. Шахнази (Пример № 3). Цит. по: ([138, с. 51]).

аваза, а служит, скорее всего, дополнением к каноническому *радифу* и рекомендацией для продвинутых исполнителей.

Другую уникальную версию *радифа* создал мастер игры на тростниковой флейте *нэй* **Хасан Касаи** (1928–2012). Если *радифы*, о которых шла речь выше, относятся к образцам тегеранской исполнительской школы, то версия Х. Касаи — яркий пример *радифа* исфаханской школы.

Выдающийся современный музыкант Мохаммад Реза Лотфи заявляет: «Тегеранская школа расстроена, и я сомневаюсь, что мы пока ещё сможем увидеть в этой школе хороших певцов, и по этой причине вся наша надежда на Исфахан» [156, страница не указана²⁰⁰]. Этот знаменитый исполнитель на *таре* и *сетаре* обозначил несколько существенных отличий между тегеранской и исфаханской исполнительскими школами. Наиболее важным из них является более тесная связь с поэзией, обнаруживающаяся в исфаханской традиции: «Исфаханская школа всегда обсуждалась, и многих из её остадов считают [представителями — А. К.] лучшей вокальной школы, а поющая литература, которая бытовала в Исфахане и Ширазе, наделяет большой значимостью вокальную музыку в этих областях» [там же, страница не указана].

Исфаханскую школу характеризует более внимательное, бережное отношение к поэтическому источнику, что отражается на нескольких уровнях:

— на уровне взаимоотношения метроритмической основы: «В тексте распевающейся поэзии в исфаханской школе всегда учитывается поэтический метр, и это и есть одна из характеристик пения Таджа²⁰¹, и этими метрами вам навязывают мощь и заставляют слушать; исфаханский аваз имеет подвижность, которая пробуждает человека» [156, страница не указана]. В тегеранской же школе музыкальные обороты «разрывают» метрические идиомы, имеющиеся в поэтическом тексте;

²⁰⁰ Здесь и далее даётся ссылка на электронный ресурс, в котором отсутствует нумерация страниц.

²⁰¹ Имеется в виду Джалаладдин Тадж Эсфахани (1903–1981) — выдающийся представитель исфаханской вокальной школы.

— на уровне принципа донесения смысла, заложенного в поэтическом первоисточнике: «Исфаханцы излагают поэзию ясно. Тахерзаде²⁰² в своём известном [*дастгахе*] Сэгах поёт три бейта, так как желает разъяснить весь предмет» [там же, страница не указана];

— на уровне своевременного использования паузы: «Молчание в исфаханской школе чрезвычайно красиво, так как воодушевляет слушателя слушать, и в нём [молчании — АК] создаёт страсть и желание, тогда как в Тегеранской школе — не так» [там же, страница не указана].

— на уровне использования техники *тахрира*, служащего для украшения поэтического оригинала: «В тегеранской школе, известной благодаря Давами, если вы захотите петь, вам запретят, пока вы не овладеете инструментами тахрира, так как в этой школе пришли к такому выводу, что когда гортань использует “а” [Ā], тахриры становятся более отчётливыми. “А” движется более удобно, и эти “а” и “ха” [هـ] узаконили; но когда этот же закон появляется в исфаханской школе, то, в соответствии с исфаханским стилем и вкусом, это считается утомительным, и здесь тахриры преподносят изящными и нежными» [156, страница не указана].

Как показало изучение музыкальной ткани *радифа* Х. Касаи, в этой версии обнаруживаются все названные черты исфаханской традиции. Кроме того, связь с поэзией в этой версии подтверждает и тот факт, что *радиф* для *нэя*, сам по себе, основан на вокальном *радифе*²⁰³, а последний напрямую отражает специфику используемого поэтического текста. Отметим ещё несколько важных особенностей *радифа* названного исфаханского музыканта:

1. как и в вокальном *радифе* М. Карими, почти во всех *дастгахах* и *авазах* *радифа* Х. Касаи встречается пара *гуше*: Дарамад — Шер, то есть «Вступление» — «Поэзия», указывающие на связь с вокальным *радифом*;

2. в *авазе* Байат-э Эсфахан *радифа* Х. Касаи имеется *гуше* Байат-э Шираз, которое впервые ввёл в свой *радиф* М. Карими:

²⁰² Сейед Хосейн Тахерзаде (1855–1955) — знаменитый вокалист.

²⁰³ Из личной беседы с иранским музыкантом Ашканом Рахбаром 10 октября 2012 года.

Фрагмент *гуше* Байат-э Шираз, *аваз* Байат-э Эсфахан

радифа М. Карими²⁰⁴



Более того, в версии Х. Касаи это *гуше* представлено в нескольких вариантах, которые отсутствуют в *радифе* М. Карими — Байат-э Шираз дар Ходжастэ, Байат-э Шираз дар Ошшаг²⁰⁵.

3. *гуше* Тахт-э Тагдис (или Кэйкавуси) и *гуше* Шах Хатаи встречаются изредка в других *радифах* (например, в *дастгахе* Нава вокальных *радифов* А. Давами и М. Карими, а также в *дастгахе* Сэгах инструментального *радифа* М. Абдоллы).

Фрагмент *гуше* Тахт-э Тагдис, *дастгах* Нава

радифа М. Карими²⁰⁶



Однако в *радифе* Х. Касаи эти *гуше*, которые имеют тесную взаимосвязь с поэтическим метром, появляются неоднократно (в *авазах* Байат-э Торк, Афшари, а также в *дастгахах* Сэгах, Чахаргах, Нава);

4. как отмечает Б. Неттл, традиция завершать *дастгах* пьесой *Рэнг* идёт от Мирзы Абдоллы и передаётся в последующие инструментальные *радифы*, а

²⁰⁴ Цит. по: ([155, с. 119]).

²⁰⁵ См.: Аудиоприложение № 17.

²⁰⁶ Цит. по: ([155, с. 218]). В нотном примере небольшие круги над нотами и под ними обозначают использование *таħриṛа*.

традиция завершать *дастгах гуше* Маснави характерна для вокального *радифа* М. Карими [101]. В *радифе* Х. Касаи обнаруживается слияние обеих традиций — инструментальной и вокальной. *Гуше* Маснави появляется ближе к концу *дастгаха/аваза*, а *гуше* и пьесы, характерные для инструментальной традиции и отличающиеся регулярным метром (*Рэнг*, *Зарби*, *Чахармэзrab*), обычно, завершают циклическую форму²⁰⁷:

- *дастгах* Махур: № 22 Маснави, № 23 *Рэнг*;
- *дастгах* Шур: № 27 Маснави, № 28 *Зарби*;
- *аваз* Байат-э Торк: № 24 Маснави, № 27 *Чахармэзrab*;
- *аваз* Абу Ата: № 19 Маснави, № 30 *Чахармэзrab*;
- *аваз* Афшари: № 12 Маснави, № 16 *Чахармэзrab*;
- *аваз* Дашти: № 13 Маснави;
- *дастгах* Сэгах: № 20 *Чахармэзrab*;
- *дастгах* Чахаргах: № 12 Маснави-йе Мохалеф, № 15 *Рэнг*;
- *дастгах* Раст-Панджгах: № 14 Маснави;
- *дастгах* Хомайун: № 19 Маснави, № 20 *Чахармэзrab*;
- *аваз* Байат-э Эсфахан: № 21 Маснави, № 22 *Чахармэзrab*;
- в *дастгахе* Нава эта тенденция не наблюдается;

5. кроме того, *гуше* Занг-е шотор-э гадим, которое впервые ввёл в свой инструментальный *радиф* А. Саба [83], дважды появляется в *радифе* Х. Касаи: в *дастгахах* Сэгах и Раст-Панджгах. И *гуше* Садри, внедрённое А. Сабой [103], также обнаруживается в *радифе* Х. Касаи (*аваз* Абу Ата). Таким образом, выявляется влияние инструментального *радифа* учителя Хасана Касаи, с которым он сотрудничал на протяжении многих лет;

6. к нововведениям также относятся несколько *гуше*, которые Х. Касаи сам поместил в свою версию *радифа*. Это *гуше* Шахнамэ-хани в *дастгахах* Махур и Хомайун, *гуше* Куч в *авазе* Дашти, *гуше* Дэльнаваз-э Шур в *дастгахе* Шур, а также *гуше* Нагмэ-йе Ноурузи (в *дастгахе* Чахаргах и *авазе* Байат-э

²⁰⁷ Далее указаны номера треков компакт-диска *радифа* Х. Касаи (см.: Дискография).

Эсфахан), создание которого приписывается Акбар Хану Ноурузи [154], у которого также обучался Касаи²⁰⁸;

7. новаторский исполнительский стиль Хасана Касаи, заметный в его *радифе* и повлиявший на исполнителей на *нэ* последующих поколений, имеет нижеперечисленные особенности:

- наличие множества звуковых оттенков, изящных и нововведённых;
- исполнение *дастгахов* и *авазов* на любых высотах, в высокой и низкой настройках²⁰⁹ за счёт использования различных по длине флейт. Вероятно, это было связано с тем, что Х. Касаи был первым, кто стал задействовать *нэй* в составах больших оркестров, в частности в Оркестр «Голха» («Цветы»), Оркестр исфаханского радио, Оркестр консерватории под управлением А. Сабы и др.;

- применение большого количества *чахармэзрабов*²¹⁰, *рэнгов* и *зарби*²¹¹.

Следовательно, в *радифе* Х. Касаи обнаруживается тесная связь с традициями его учителей, среди которых представители как исфаханской (вокальной и инструментальной), так и тегеранской исполнительских школ, а также выявляется значительное влияние новейших тенденций, связанных с интересом к крупным ансамблям и новому репертуару. Итак, в рамках данной главы мы рассмотрели, каким образом в каждом *радифе* ведётся диалог между традицией иранской классической музыки и индивидуальностью исполнителя, характеризуемой объёмом его знаний, направлением деятельности, особенностями техники владения инструментом, приверженностью к той или иной исполнительской школе.

Подведём итоги:

1. Каждая версия *радифа* является индивидуальным проектом своего создателя: составитель вкладывает в него собственное видение репертуара

²⁰⁸ Сам Хасан Касаи говорил, что его учителями были, как минимум, пятьдесят мастеров, среди которых такие известные музыканты, как Акбар Хан Ноурузи, Сейед Хосейн Тахерзаде, Али Ага Шахназ, Аболхасан Саба, Адиб Хансари, Тадж Эсфахани, Махди Наваи [154].

²⁰⁹ Об этих видах настройки было сказано в I главе.

²¹⁰ Х. Касаи стал первым музыкантом, который стал исполнять *чахармэзрабы* на духовом инструменте.

²¹¹ *Зарби* (букв. «ударный») — общее название типа *гуше*, характеризующихся регулярным метром.

иранской классической музыки. Выяснилось, что *ради́ф* — развивающийся феномен, при этом преобразования в его корпусе происходят, главным образом, посредством введения нового материала, а также за счёт переосмысления роли и трансформации формы разделов, отличающихся регулярным метром. В качестве примеров внедрения новых мелодико-ритмических моделей были рассмотрены *ради́ф* Аболхасана Сабы, в который были добавлены мелодии из фольклора Северного Ирана, и *ради́ф* Али Акбара Шахнази, где каждый *дастгах* и *аваз* открываются новаторской пьесой *Пишдарамад*, отсутствующей во всех других версиях *ради́фа*.

2. Выявлено, что в *ради́фах* А. Сабы и А. А. Шахнази заметно переосмысление роли и функции традиционных мелодико-ритмических моделей. В отличие от более ранних *ради́фов*, в которых бо́льшую часть составляют *гуше*, отличающиеся отсутствием метра или сочетанием регулярного и нерегулярного метров, в *ради́фах* названных исполнителей «центр тяжести» смещается на музыкальные фрагменты, характеризующиеся регулярным метром, заметно увеличиваются их количество и протяжённость.

3. Обнаружено, что по *ради́фу* можно охарактеризовать особенности исполнительского стиля музыканта, а также его принадлежность определённой школе. В качестве примера рассматривалась версия Хасана Касаи, являющаяся образцом *ради́фа* исфаханской школы, что проявляется в выборе и компоновке мелодико-ритмических моделей, а также стиле их изложения. Вместе с тем, в *ради́фе* Х. Касаи налицо влияние тегеранской школы, с представителями которой музыканта связывали творческие интересы и концертная деятельность: в *ради́фе* Х. Касаи заимствуются мелодико-ритмические модели *гуше* таких тегеранских мастеров, как А. Саба и М. Карими.

ГЛАВА 4

РАДИФ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ПРОЦЕССЕ

4.1. Принцип *бэдахэнавази*

При осмыслении *ради́фа* как явления иранской классической музыки возникает серьёзная проблема из области общей методологии познания: как анализировать музыку, которая меняется от исполнения к исполнению, даже если учитывать практику одного и того же музыканта. Нестабильными оказываются многие компоненты музыкальной ткани: на более мелком уровне — качество звука, приёмы орнаментации, на более крупном — модуляционный план, выбор и порядок разделов, общая драматургия развёртывания. Соответственно, появляется и огромный спектр возможностей в вариациях эмоционального, эстетически-философского плана композиции. Поэтому в ходе анализа подобного рода музыки, которая создаётся «здесь и сейчас» и никогда не будет повторена в том же виде, если только не при воспроизведении звукозаписи, необходимо обнаружить стабильные элементы. Иными словами, важно выявить, какая модель была взята музыкантом за основу и какие изменения он в неё привнёс. Этой моделью и является *ради́ф*, который изучают все представители иранской классической музыкальной традиции.

Специфика *ради́фа* заключается в том, что он не предназначен для дословного воспроизведения: *ради́ф* служит только идиоматико-логической моделью для исполнения иранской классической музыки, неизменно присутствующей в мышлении музыканта. Поэтому все *гуше*, представленные в *ради́фе*, никогда не исполняются буквально, если только не в рамках процесса преподавания; они являются базой, которой музыкант пользуется во время звукореализации собственного замысла циклической композиции. И этот характерный исполнительский принцип иранской классической музыки именуется *бэдахэнавази*²¹² и подразумевает экспромтное высказывание, не

²¹² Перс. بداهه نوازی *бэдахэна́вази*, буквально «экспромтное исполнение музыки».

выходящее за рамки системы канонов и разрабатывающее унаследованный формульный материал, собранный в *радифе*²¹³.

В сиюминутно создаваемой музыке индивидуальное самовыражение приветствуется больше, чем строгое следование модели. Это подтверждает высказывание сына Мирзы Абдоллы мастера Ахмада Эбади (1907–1992), который говорил, что настоящий музыкант исполняет ту музыку, которая наполняет его в определённый момент: «*Бэдахэнавази* — главное качество моей музыки; то есть, исполняя музыку, я передаю состояние, которое владеет моим разумом и духом в определённое мгновение времени. Передача [музыки аудитории — А. К.] откладывается до появления определённого “чувства исполнения”, которое, в свою очередь, зависит от настроения музыканта. Я — не грамзапись, передающая музыку всегда в одном виде и настроении»²¹⁴. А. Эбади добавляет, что иранская классическая музыка, которую он играет, сохранила то эмоциональное наполнение, которое было присуще ей в древности, хотя и сегодня она обогащается новыми ритмами и жанрами.

Г. Б. к. Шамилли полагает, что *бадиханавази* (или, в нашей транслитерации, *бэдахэнавази* *بداهه نوازی*) — «это принцип конструирования, в то время как канон — это управление, благодаря которому реализуется действие этого принципа. Бадиха — это извлечение (*истехрадж*) из памяти нужной мелодии в нужный момент и результат её удачного комбинирования с другими» [72, с. 308], «речь идёт именно об отсутствии предвидения

²¹³ Согласно классификации форм существования музыки, разработанной А. С. Мешковой, иранская классическая музыка в определённой мере могла бы соотноситься с формой *promptum* (с лат. «находящийся в полной готовности»), в которой одновременно сосуществуют импровизационные и композиционные компоненты (к ней автор причисляет жанры Средневековья, импровизируемые на *cantus firmus*, интаволяции и «пение над книгой» эпохи Возрождения, импровизирование в заданном жанре (например, фуги, ричеркара), практика игры по цифрованному басу и бестактовые прелюдии эпохи Барокко, импровизируемая каденция в сольном концерте классико-романтического периода). *Promptum* противопоставлен двум другим формам: *factum* (лат. «сделанный»), отличающемуся фиксацией результатов композиторского творчества в нотном тексте, и *impromptum* (лат. «неготовый»), в основе которой сам процесс звукотворчества, непосредственно протекающий во время музицирования [33]. В зависимости от той или иной ситуации исполнение циклической композиции *дастгах/аваза* может перейти в последнюю форму. То есть иранская классика совмещает в себе две формы музыкального воплощения: *impromptum* (особенно в сольном исполнении и в ансамблевых «импровизациях» разделов *аваз*) и *promptum* (к примеру, если речь идёт об исполнении заранее сочинённых разделов, но воспроизводимых не по записанному тексту, а по памяти и с элементами импровизации (в частности, это относится к вокально-инструментальной композиции *тасниф* и к инструментальным пьесам *чахармизраб*, *рэнг*, *тишдарамад*)).

²¹⁴ См. фрагмент интервью с музыкантом в аннотации к компакт-диску «The Improvisations of Ostad Ahmad Ebadi». Tehran: Mahoor Institute of Culture and Art, 2000. M.CD-58.

экспромтных эпизодов внутри целостной композиции, то есть об исполнении хорошо заученного и известного материала в условиях ситуативной неожиданности, о внезапном нарушении матричного синтаксиса-редифа [то есть *ради́фа* — А. К.], который незыблемо присутствует в сознании музыканта и о воплощении нового, неожиданного решения» [там же, с. 307].

Становится очевидным, что классическая музыка Ирана исполняется экспромтом, подчиняясь, при этом, строгим правилам и канонам. В этом специфическом свойстве нельзя не заметить сходства, к примеру, с принципами сочинения образцов поэтических или музыкальных жанров европейскими менестрелями: «Если средневековый менестрель-инструменталист в самых общих принципах своего выступления перед публикой подобен, например, сегодняшнему джазовому музыканту (сравнение прямолинейно, но зримо), то в сходной роли работает и поющий поэт, создатель эпоса. Как и всякая профессиональная импровизация, его искусство связано со сложной системой канонов, он разрабатывает унаследованный формульный фонд <...> Устность — это не только импровизация, а импровизация вовсе не означает что-то исключительно неканоническое, только случайное и не соотносимое с профессиональной ценностной шкалой, с мастерством. Здесь жёсткость элементов, заданных многовековой традицией, компенсируется предельной подвижностью в момент творчества на публике: всё стремительно создаётся вновь, хотя материал и методика прочно унаследованы и усвоены» [52, с. 11–12].

Формульность мышления, в целом, является особенностью древних музыкальных культур, для которых характерен устный способ сохранения и трансляции традиции, что подтверждается множеством примеров. В частности, музыковед Лев Оганесович Акопян обнаруживает формульность в средневековых армянских духовных песнопениях, называемых *шараканы*, и полагает, что «это замкнутый <...> микрокосм, складывающийся преимущественно из образцов, которые строго следуют изначально заданному формообразующему канону» [1, с. 9], поскольку мелодические структуры

«переходя из одного гимна в другой, сочетаясь со всё новыми и новыми словесными текстами, составляют корпус устойчивых мелодических формул канонической средневековой системы церковного восьмигласия» [там же, с. 9–10]²¹⁵.

Примечательно, что в русской музыкальной культуре существовали сборники формульного материала: певческие азбуки, перечисляющие знамена; кокизники (собрание «кокиз», то есть попевок); фитники (собрания мелизматических и невматических формул); азбуки новых роспевов XVI века, двоезнаменники [63]. Знаменательно, что возникновение указанных сводов было связано с осознанием изменчивости музыкального репертуара с течением времени и необходимости сохранения формульного фонда: «Причина, по которой появились письменная — чем далее, тем более подробная и разветвлённая — фиксация норм чтения крюков и их сочетаний, заключается в естественном развитии устной культуры, “цветение” которой сопровождается усложнением песнопений, разрастанием количества мелодических моделей, наконец, появлением феномена “авторских моделей” — индивидуальных роспевов, принадлежащих выдающимся мастерам. Всё это заставляло искать формы хранения информации в виде оптимальной письменной фиксации

²¹⁵ Выясняется, что формульность как отголосок архаического мышления обнаруживается не только в древних музыкальных культурах, но и в современном искусстве. О формульности мышления в русском фольклоре пишет выдающийся исследователь И. И. Земцовский: «Зонность и устность природы народной музыки связаны также со спецификой самой “механики” традиционного музыкального творчества и восприятия в фольклоре: народ запоминает, воспроизводит и творит не отдельные звуки, а всегда живые, стилистически органичные, всегда готовые к практическому применению “мотивы”, “попевки”, “интонационные комплексы” и т. п. Все они в его сознании выступают в виде формул. Музыкальная же формула — это то клише, которое существует лишь в виде неповторяющихся различных своих модификаций, — иначе говоря, вариантов одного типа» [20, с. 45]. Проблемы мелодических формул и типов мелодического движения, выявляемые в григорианских песнопениях, рассматриваются в докторской диссертации Ю. В. Москвы [37].

Известный современный композитор, философ, музыкальный теоретик В. И. Мартынов, исследуя возможности и границы композиторского творчества, призывает к замене принципа композиции на принцип бриколажа, характерный для традиционных культур, то есть техники «манипуляции интонационными или мелодико-ритмическими формулами-блоками. Формулы эти могут быть крайне разнообразны по мелодическому рисунку, но при всём отличии друг от друга сами по себе они должны представлять стабильные структуры, не допускающие внутреннего динамизма. В результате получается замкнутая система, внутри которой возможны лишь комбинационные перестановки формул» [32, с. 17]. А отечественный исследователь Т. В. Чередниченко обнаруживает, что «музыкальное исполнительство в современной художественной жизни представлено всеми своими исторически существовавшими формами» [68, с. 190], в том числе импровизационным музицированием, преобладающим в фольклоре и традиционной неевропейской профессиональной музыке. «Сегодняшняя исполнительская культура есть, таким образом, результат перемножения друг на друга традиций, сложившихся в предшествующем историческом развитии», — резюмирует автор [там же, с. 190].

песнопений; возникла необходимость дидактических руководств, способствующих сохранению традиции» [там же, с. 197].

Подобный принцип «консервации» информации реализовался и в *радифе*, с той лишь только разницей, что изначально *радиф* был организован не в письменной, а в устной форме, и лишь спустя приблизительно полвека он впервые был зафиксирован посредством западной нотации. При этом нотированный *радиф* не является равноценным аналогом устного *радифа*, так как та информация, которая исконно была заложена в устном *радифе*, не может быть адекватно передана и воспринята посредством музыкального текста, запечатлённого на бумаге или в аудиозаписи.

В ходе сопоставления ряда исполнительских версий *дастгахов* и *авазов* иранской классической музыки становится очевидным наличие стабильных и мобильных компонентов:

Стабильные компоненты	Мобильные компоненты
1. принципы развития музыкальной мысли на уровне определённой мелодии и на уровне всего цикла: а) звукорядная структура главного лада <i>дастгаха/аваза</i>, б) ритмические характеристики, относящиеся к тому или иному жанру, в) законы построения «модуляционного» плана, г) законы формообразования на всех уровнях музыкальной композиции; 2. эстетически-философские установки.	1. качество звука: а) вибрация, б) протяженность, в) динамика, г) способ звукоизвлечения; 2. приёмы орнаментации 3. «модуляционный» план: а) выбор «инструмента модуляции», б) выбор направления «модуляции»; 4. выбор разделов в циклической форме <i>дастгаха/аваза</i>: а) количество разделов, б) последовательность разделов; 5. драматургический план в циклической форме

Если стабильные элементы остаются неизменными практически в любом исполнительском варианте и жёстко регламентируются конкретной

исполнительской школой и, в более широком плане, конкретным исполнительским стилем, мобильные напрямую зависят от музыканта, поэтому возникает огромное множество различных версий звукореализации одного и того же *дастгаха* или *аваза*. Вместе с тем, на практике оказывается, что чётких границ между «стабильностью» и «мобильностью» компонентов музыкальной ткани не существует: одни исполнители позволяют себе больше свободы, другие — меньше.

Так, Ж. Дюринг полагает, что в исполнительской среде существуют три категории музыкантов. В первую входят те, для кого *радиф* представляет собой всю иранскую музыку, которая не терпит чьих-либо вмешательств, поэтому такие мастера, как А. Давами или М. Карими, исполняют *радиф* без изменений изо дня в день. Ко второй категории принадлежит большинство — это те, для кого *радиф* служит рекомендацией, неким «напутствием» для создания собственной музыки. В частности, для Н. Боруманда, как утверждает исследователь, *радиф* «не является завершённой формой иранской музыки, но составляет её неотъемлемую основу» [100, с. 295]. Наконец, к третьей категории относятся полагающие, что *радиф* является всего лишь способом изучения техники и развития музыкальной интуиции [там же].

Выдающийся современный мастер Хосейн Ализаде, которого можно причислить ко второму типу «по Дюрингу», считает, что в настоящее время музыкантское сообщество разделилось на две части: группу фанатиков, которая ревностно отстаивает старую традицию и резко критикует любое её изменение, и творческую группу, которая выступает за инновации в музыкальном языке, отзываясь на общественные события: «В иранской музыке появилось ошибочное мнение о том, что творец — это тот, кто не имеет корня, а тот, кто имеет корень — творцом не является <...> Хороший музыкант сначала должен освоить всю иранскую традицию, держать в памяти весь *радиф*. И во время *бэдахэнавази* он свободен в самовыражении, при этом, имеет полное знание традиции. Наша музыка немного введена в заблуждение относительно области *бэдахэнавази*, так как *радиф* — это лишь “грамматика языка”, он никогда не

повторяется в неизменном виде»²¹⁶. Таким образом, *бэдахэнавази* воплощает принцип диалога традиции и новаторства в иранской классической музыке.

4.2. *Мораккабнавази* — «модуляция» в иранской классической музыке

Итак, звукореализация иранской классической музыки осуществляется путём использования обширного формульного свода *радифа*, унаследованного от учителей посредством устной передачи. Полагаясь на глубокое знание мелодико-ритмических моделей и логики их следования в *радифе*, музыкант каждый раз волен воплощать собственный неповторимый замысел *дастгаха* или *аваза*.

Циклическая композиция может развёртываться двумя способами: 1) с использованием мелодико-ритмических моделей (*гуше*) только в рамках одной системы *дастгаха* или *аваза*, 2) с включением в композицию мелодико-ритмических моделей, относящихся к нескольким различным *дастгахам/авазам*. Второй вариант, о котором пойдёт речь в данном разделе, считается более сложным в плане воплощения и является показателем высшего профессионализма, так как требует от музыканта досконального владения музыкальной лексикой и принципами её классификации в *радифе*, а также и понимания функциональных и ладовых особенностей его мелодико-ритмических моделей. Этот специфический исполнительский принцип иранской классической музыки, именуемый *мораккабнавази* (مرکب موراککاب — *мораккаб*: составной, сложный, и نوازی نَواзи — *навази*: исполнение музыки; букв. «сложное/составное исполнение музыки») или *мораккабхани* (مرکب خوانی — *мораккăбхани*: «сложное/составное пение/декламирование»), подразумевает

²¹⁶ Интервью Х. Ализаде «23» августа 2011 года. Режим доступа: http://www.bbc.co.uk/persian/arts/2011/08/110823_141_music_alizadeh_interview.shtml

Сам Х. Ализаде получил фундаментальные знания иранской классической музыки от великих *остадов*, таких как А. А. Шахнази, Хушанг Зариф, Н. Буруманд, А. Давами. Сегодня творчество Х. Ализаде охватывает три направления: 1) сохранение *радифа* и трансляцию его новому поколению музыкантов с целью их основательного знакомства с иранской музыкой. Для этого он выпустил несколько компакт-дисков *радифов*, а также разработал собственную методику обучения игры на *таре* и *сетаре*, объединив принципы древней ритмослоговой системы и западную нотацию; 2) исполнительскую деятельность, развивающуюся в рамках сольных и ансамблевых выступлений по всему миру; 3) композиторское творчество — сочинение музыки, сочетающей восточные и западные принципы мышления. Так, в его произведениях лады, тембры, ритмы иранской классической музыки порой мастерски комбинируются с западными формами и жанрами.

создание циклической композиции с переходами между различными *дастгахами/авазами* и отличает искусство истинных мастеров.

Различным проблемам использования *радифа* в качестве идиоматико-логической модели иранской классической музыки было посвящено немало западных и российских публикаций. Однако выясняется, что принцип *мораккабнавази* упоминается в них лишь изредка, сведения об этом явлении будто находятся в тени более важных проблем. Вероятно, по этой причине К. Бабираки и Б. Неттл, серьёзно изучившие структуру *радифа* и обнаружившие многочисленные связи между различными *дастгахами* и *авазами*, почти не затрагивают тему *мораккабнавази* [84], как и Ж. Дюринг, сравнивший компоновку мелодических моделей *гуше* в различных версиях *радифа* и заметивший отличия в принципах их модуляционной структуры [100].

Иранские исследователи, которые зачастую сами являются известными исполнителями, на наш взгляд, больше внимания уделяют этой теме: указания на принцип *мораккабнавази* (хотя и довольно краткие) прослаивают работы таких видных музыковедов, как А. Вазири [170], Р. Халеги [131], Х. Фархат [150], Х. Асади [111]. Главным образом, учёные затрагивают проблему *мораккабнавази*, когда характеризуют ладовые и функциональные особенности мелодико-ритмических моделей *дастгахов* и *авазов*.

Несмотря на немалое количество трудов по иранской музыке, специальных работ, посвящённых феномену *мораккабнавази*, пока не существует. Сведения об этом важнейшем принципе, раскрывающем механизмы использования *радифа* в качестве идиоматико-логической модели в процессе звукореализации, приходится собирать по крупицам из различных источников, во многом опираясь на опыт представителей традиции. Таким образом, возникла задача рассмотреть принцип *мораккабнавази*, обозначив место его применения и технику осуществления, а также отметить наиболее популярные примеры использования *мораккабнавази* как в *радифах* некоторых мастеров, так и в исполнительской практике.

В рамках процесса созидания циклической композиции инструменталисты и вокалисты зачастую используют приём перехода от одного *дастгаха/аваза* к другому. Носители традиции иногда называют такие переходы модуляциями (перс. مدگردي *модгярди* — *модгарди*)²¹⁷. Однако этот термин, заимствованный из западной теории музыки, не отражает всей сути данного феномена. Если каждый *дастгах* и *аваз* является мультимодальной циклической структурой, представляющей собой группировку мелодико-ритмических моделей различной ладовой окраски [111], то «вплетение» в циклическую композицию разноладовых *гуше*, входящих в систему одного *дастгаха* или *аваза*, ещё не считается *мораккабнавази*. Этим термином именуется принцип звукореализации циклической композиции, который характеризуется охватом мелодико-ритмических моделей, относящихся к нескольким системам *дастгахов/авазов*. И такой принцип ассоциируется не только со сменой лада, но и с «модуляцией настроения», то есть переходом в иное психоэмоциональное состояние.

Исследование феномена *мораккабнавази* показало, что «модуляции» в иранской классической музыке осуществляются в различных направлениях:

1. из одного *дастгаха* в другой;
2. из *дастгаха* в родственный *аваз* или из *аваза* в родственный ему *дастгах*;
3. из одного *аваза* в другой *аваз*, оба из которых являются производными от одного *дастгаха*;
4. из *дастгаха* в неродственный *аваз* или в обратном направлении;
5. между неродственными *авазами*.

Анализ исполнительской практики доказывает, что переходы между *дастгахом* и родственными ему *авазами* являются наиболее естественными и распространёнными. Существенность связей между «материнским» *дастгахом* и его *авазами* подтверждают ранние *радифы* Мирзы Абдоллы и Мехдиголи

²¹⁷ К примеру, в работах Х. Асади.

Хедайата, в которых встречаются *гуше*, отсутствующие в более поздних версиях.

Б. Неттл и К. М. Бабираки выяснили, что количество и принцип компоновки *гуше* изменились с течением времени. Так, версии Мирзы Абдоллы и М. Хедайата можно считать уникальными образцами *радифов*, так как они включают большое число *гуше*, которых нет во всех последующих вариантах. Одни из этих *гуше* стали частью «ответвлений» *дастгаха* Шур (то есть *авазов* Абу Ата, Афшари, Байат-э Торк, Дашти), другие «вовсе исчезли из структуры более современных *радифов*» [84, с. 52–53]. Перегруппировка *гуше* в последующих *радифах*, как утверждают названные исследователи, произошла следующим образом:

I. *Гуше*, исключённые из *дастгаха* Шур *радифов* Мирзы Абдоллы:

- Байат-э Торк, Догах, Рух-ол-арвах, Гатар и Мэхрабани – все сегодня считаются частью *аваза* Байат-э Торк;

- Дашти, Хаджийани и Бидэгани — ныне являются *гуше аваза* Дашти;
- Афшари и Гараи — *гуше аваза* Афшари;
- Сайахи и Хэджаз — *гуше аваза* Абу-Ата;
- Гибеки и Гамангиз — теперь относятся к *авазам* Дашти и Абу-Ата.

II. *Гуше*, изъятые из *дастгаха* Шур *радифа* М. Хедайата:

- Байат-э Торк, Шекастэ, Гатар, Рух-ол-арвах и Мэхрабани — в настоящее время располагаются в структуре *аваза* Байат-э Торк;

- Хэджаз и Габри — сегодня *гуше аваза* Абу-Ата;
- Нахиб и Гараи — *гуше аваза* Афшари;
- Джамэ даран — *гуше авазов* Афшари и Байат-э Торк;
- Гамангиз и Гибеки — *гуше авазов* Дашти и Абу-Ата²¹⁸.

Предположительно, наименования *гуше дастгаха* Шур в *радифе* Мирзы Абдоллы и М. Хедайата, перечисленные Б. Неттлом и К. М. Бабираки, а также тот факт, что позднее эти *гуше* стали частью производных от Шур *авазов*, свидетельствуют о том, что в более ранних *радифах* связи между *дастгахом* и

²¹⁸ Сведения заимствованы из статьи [84, с. 52–53].

производными от него *авазами* были весьма значительны. И сегодня распространены два типа исполнения *авазов* — в независимом виде и в варианте, когда *аваз* завершается в ладовой системе «материнского» *дастгаха*²¹⁹.

В ходе исследования был выявлен механизм осуществления *мораккабнавази*. «Модуляция» происходит несколькими способами: посредством смены ладовых функций ступеней звукоряда, путём введения «переходного» *гуше* или при помощи замены «каденционной» формулы *форуд*. Приведём примеры.

1. «Модуляция» посредством смены ладовых функций. Два *дастгаха* иранской классической музыки, как известно, имеют производные (вторичные, побочные) системы, называемые *авазами* — это *дастгах* Шур, обладающий *авазами* Абу Ата, Байат-э Торк, Афшари, Дашти, и *дастгах* Хомаюн с его *авазом* Байат-э Эсфахан. Несмотря на то, что ладовые функции тонов и характерные мелодические обороты *дастгаха* и производных от него *авазов* различны, их ладовые системы объединяет родство звукорядов²²⁰. Поэтому для того, чтобы перейти, к примеру, из *дастгаха* Шур в *аваз* Байат-э Торк не требуется участие посредника: достаточно лишь сменить ладовые функции — тон-остановка (*ист*) в Байат-э Торк является опорным тоном (*шахэд*) *дастгаха* Шур. Аналогичным способом осуществляется «модуляция» из *дастгаха* Нава в *аваз* Афшари или из *аваза* Байат-э Торк в *дастгах* Махур, поскольку звукоряды основных ладов названных *дастгахов* и *авазов* очень близки.

2. «Модуляция» путём введения «переходного» *гуше*. Для обозначения *гуше*, выполняющего функцию посредника, в литературе используются различные термины: например, «связывающее» или «общее» [108, с. 103], «модуляционное» [84, с. 63]. А иранские музыканты часто применяют термин «*гуше-мост*» (перс. گوشه پل *гуше-йе пол* — *гуше́-йе пол*). Основными признаками «*гуше-моста*», на наш взгляд, являются, во-первых, наличие в его мелодии

²¹⁹ В первом случае, к примеру, *аваз* Байат-э Торк будет оканчиваться опорным тоном (*шахэд*) *аваза* Байат-э Торк (например, *b'*), а во втором — на тоне *шахэд дастгаха* Шур, к которому он относится (*g'*) [145].

²²⁰ См. нотные примеры из раздела 2.1.1.

общих звуков со звукорядами исходного и конечного ладов; во-вторых, принадлежность этой мелодической модели побочному (а не основному) ладу как первого, так и последнего *дастгаха/аваза*. При соблюдении обоих этих условий практически любое *гуше* может выполнить функцию «переходного» для совершения «модуляции».

Приведём примеры нескольких наиболее популярных «*гуше-мостов*», о которых автору удалось выяснить в ходе интервью с исполнителем на струнных щипковых инструментах (*тар* и *сетар*) Ашканом Рахбаром²²¹. Одним из самых распространённых «*гуше-мостов*» выступает *гуше* Дэлкаш, которое относится к *дастгаху* Махур, но принадлежит ладовой системе Шур и обрисовывает характерные интонации этого *дастгаха*²²².

Напомним звукоряды и ладовые функции *дастгахов* Махур и Шур:

Звукоряд и ладовые функции *дастгаха* Махур



Звукоряд и ладовые функции *дастгаха* Шур



В Приложении IX представлено *гуше* Дэлкаш из *дастгаха* Махур *ради*фа Мирзы Абдоллы²²³. Опорный и конечный тоны *гуше* Дэлкаш — g^1 ; имеются

²²¹ Беседа с музыкантом состоялась 11 апреля 2012 года.

²²² Р. Халеги также указывает на то, что *гуше* Дэлкаш может выполнять функцию посредника для перехода из *дастгаха* Махур в *дастгах* Шур и все производные от него *авазы*, а также в обратном направлении. Подробнее об этом см.: [131, с. 152–153].

²²³ Пример № 4. Цит. по: ([100, с. 159]).

несколько остановок на этом тоне, а использованный звукоряд практически полностью совпадает со звукорядом основного лада Шур. Это *гуше* очень удобно для «модуляции» в Шур, так как оно не только использует его лад, но и обрисовывает характерные интонации *дастгаха* Шур, сконцентрированные, в частности, в его *гуше* Дарамад-э аввал²²⁴.

Другие популярные примеры «*гуше-мостов*» — *гуше* Рак *дастгаха* Махур, которое позволяет перейти в *дастгахи* Чахаргах и Хомайун, или *гуше* Панджгах *дастгаха* Раст-Панджгах, служащее мостом к *дастгаху* Нава²²⁵.

3. «Модуляция» при помощи замены «каденционной» формулы *форуд*. Как известно, в каждом *дастгахе* или *авазе* имеется характерная формула *форуд*, присутствующая в заключение ряда мелодико-ритмических моделей *гуше* и идентифицирующая основной лад данного *дастгаха/аваза*. «Модуляции» могут происходить посредством внедрения «каденционной» формулы *форуд*, свойственной новому *дастгаху/авазу* и именуемой в диссертации «*форудом-мостом*». Так, в *дастгахе* Махур и в *авазе* Афшари имеется общее *гуше* Араг, которое может стать объединяющим Махур и Афшари, если исполнять его с различными формулами *форуд*.

В процессе исследования феномена *мораккабнавази* выяснилось, что каждый *ради́ф*, в котором систематизированы мелодические модели иранской классической музыки, является руководством по искусству *мораккабнавази*. Это подтверждается и мнением Ж. Дюринга о том, что в *ради́фе* содержатся сведения о классификации ладов и модуляций, их структуре и типичных особенностях [100].

Уникальным примером в этом плане является «*Ради́ф* продвинутого уровня» Али Акбара Шахнази. Музыкант обозначает множественные пути «модуляционных» переходов, поэтому устройство его *ради́фа* значительно отличается от всех доступных нам версий *ради́фа*. Характерной особенностью этого *ради́фа* является многократное внедрение «*гуше-мостов*» и «*форудов-*

²²⁴ См.: Аудиоприложение № 18.

²²⁵ *Дастгах* Раст-Панджгах, как отмечает А. Вазири, очень удобен для *мораккабхани*, так как в нём имеются *гуше*, характерные для всех *дастгахов* [170].

мостов» непосредственно в структуру *дастгахов* и *авазов*, что ставит этот *радиф* в исключительное положение среди других *радифов*, в которых возможности переходов между различными *дастгахами/авазами*, как правило, вуалируются.

Важно, что в *радифе* А. А. Шахнази функцию связки выполняют мелодико-ритмические модели и «каденционные» формулы, которые относятся преимущественно к ладовым системам *дастгаха* Шур и производным от него *авазам*. Некоторые принципиальные отличия версии А. А. Шахнази от других *радифов* заключаются в следующем:

1. *гуше Байат-э Торк*, принадлежащее ладовой системе *аваза* Байат-э Торк, вводится в *дастгах* Шур, а также *авазы* Абу Ата и Дашти; заметим, что все три названных *аваза* являются «ответвлениями» *дастгаха* Шур. То есть посредством «моста», которым выступает *гуше* Байат-э Торк, А. А. Шахнази предлагает осуществить один из наиболее излюбленных в исполнительской среде переходов — в «родственные» в плане звукоряда ладовые системы. Примечательно, что *гуше* Байат-э Торк не встречается ни в одном другом *радифе*, кроме наиболее ранних версий М. Абдоллы и М. Хедайата.

*Гуше Байат-э Торк из аваза Дашти, радиф А. А. Шахнази*²²⁶



2. *гуше Дэлкаш*, являющееся одним из главных *гуше дастгаха* Махур, внедряется в *аваз* Байат-э Торк. Таким образом появляется возможность «модулировать» из Байат-э Торк и в Махур, и в Шур, ведь *гуше* Дэлкаш, как уже обсуждалось выше, имеет двойственный характер: оно включено в структуру *дастгаха* Махур, но с точки зрения ладовых особенностей принадлежит системе *дастгаха* Шур;

²²⁶ Цит. по: ([138, с. 62]).

3. *гуше* **Абу Ата**²²⁷ дополняет *дастгах* Махур, «обнажая» связи с ладовыми комплексами *дастгаха* Шур и его пяти *авазов*;

4. *гуше* **Афшари** входит в *аваз* Байат-э Эсфахан и указывает на связь с *авазом* Афшари, производным от Шур;

5. *гуше* **Рохаб**, считающееся частью *дастгаха* Шур, также включено в *аваз* Байат-э Эсфахан;

— в *авазах* Байат-э Торк и Абу Ата появляется «*форуд*-мост», ведущий к *дастгаху* Шур.

Выяснилось, что в *радифе* А. А. Шахнази обнаруживается следующая закономерность: *дастгахи* и *авазы* «разбиваются» на так называемые строительные блоки²²⁸, что происходит благодаря использованию «каденционных» формул *форуд*, возвращающих основной лад после ряда *гуше* в побочных ладах. К примеру, в *аваз* Дашти А. А. Шахнази помещает целый «блок» из *аваза* Байат-э Торк: *Гуше* Байат-э Торк, *Чахармэзrab* и *Аваз-э* Торк. После чего следует «*форуд*-мост», возвращающий основной лад *аваза* Дашти. «Блок» из *аваза* Байт-э Торк (пара *гуше* Байат-э Торк — *Чахармэзrab-э* Байат-э Торк) также обнаруживаются в *авазе* Абу Ата и *дастгахе* Шур. Таким образом, *радиф* А. А. Шахнази отличает многократное использование «*гуше*-мостов» и «*форудов*-мостов» непосредственно в структуре *дастгахов* и *авазов*.

²²⁷ Это *гуше* встречается в *дастгахе* Шур некоторых *радифов*: более ранних — М. Абдоллы и М. Хедайата и более позднего — М. Мааруфи.

²²⁸ Раскрывая идею «строительных блоков» («building blocks»), М. Р. Азадефар утверждает, что связь между смежными *гуше* внутри *дастгаха* является спецификой мышления иранских музыкантов в процессе исполнения [83]. В качестве примера традиционного урока, где мастер учит студента мыслить комплексами *гуше*, М. Р. Азадефар приводит расшифровку аудиозаписи занятия Нурали Боруманада с одним из его учеников (1960–1970 годы, Тегеран):

«Боруманд: Было бы хорошо сегодня исполнить Шекастэ [модуляционное *гуше* *дастгаха* Махур]. Исполнением этого *гуше* завершается раздел Махур, затем [в ходе последующих занятий] мы перейдём к следующим разделам, которые включают Араг, Рак и другие. Ты можешь вспомнить, каким был *форуд* Махур, когда мы исполняли Азербайджани.

Затем Боруманд напомнил студенту *форуд* Азербайджани — предыдущего *гуше*, которому он его обучил, исполнив каденцию <...>. После он намекнул, что было бы неплохо продемонстрировать *Шекастэ*, показав студенту несколько импровизаций, основанных на этом *гуше*, и в течение нескольких минут он играл, не выходя за пределы Шекастэ <...>

Боруманд: Ты заметил *пардэ-ха* [интервалы] в Шекастэ. Ты должен осознавать, что даже несмотря на то, что *пардэ-ха* в Шекастэ чем-то схожи с Афшари, ты не должен использовать ре *корон* <...>, как в Афшари. Сегодня некоторые исполнители используют ре *корон* в Шекастэ, но так поступать неправильно. Ре должно использоваться в своей натуральной форме, так как Шекастэ имеет своё собственное настроение, отличное от Афшари <...>» [там же, с. 128–129].

Таким образом, в процессе занятия Н. Боруманд объяснил не только особенности самого *гуше* Шекастэ, но и его функциональное значение в *дастгахе* Махур.

Следовательно, открываются новые возможности соединения различных *дастгахов/авазов* в процессе звукореализации, ранее не демонстрировавшиеся ни в одной из версий *радифа*.

Ладовое многообразие мелодико-ритмических моделей *гуше* и многочисленные внутренние связи, выявляемые в *радифе*, дают музыканту возможность выбора подходящего варианта для каждой исполнительской ситуации. И чем больше путей «модуляций» хранится в памяти инструменталиста или вокалиста, тем более он свободен в самовыражении в процессе воплощения собственного замысла циклической композиции, ведь *мораккабнавази* не только придаёт динамику исполнительскому акту, переходы служат инструментом для погружения в иное психоэмоциональное состояние. Безусловно, имея в арсенале этот приём, музыкант может значительно умножить средства воздействия музыки на аудиторию.

Итак, в данной главе была рассмотрена роль *радифа* в исполнительском процессе иранской классической музыки. В результате было выявлено:

1. Искусство звукореализации индивидуальных замыслов на основе *радифа*, именуемое *бэдахэнавази*, является сутью иранской классической музыки. *Радиф* никогда не звучит в неизменном виде, так как он является только идиоматико-логической моделью для исполнения, систематизированным сводом формульного материала. В этой особенности обнаруживается сходство с целым рядом явлений, относящихся к различным древним музыкальным культурам, для которых характерен устный способ хранения и трансляции традиции.

2. Одним из приёмов использования на практике идиоматико-логических принципов, заложенных в *радифе*, является *мораккабнавази*. Он подразумевает переход от одного *дастгаха/аваза* к другому и является признаком высшего профессионализма, поскольку требует от музыканта основательного владения формульным материалом *радифа* и серьёзной осмысленности его ладовых и функциональных закономерностей.

3. Уникальным «пособием» по искусству *мораккабнавази* является *радиф* Али Акбара Шахнази, в котором обнаруживаются многочисленные мелодико-ритмические модели *гуше* и «каденционные» формулы *форуд*, служащие «переходными» для осуществления «модуляции» из одного *дастгаха/аваза* в другой. Наличие большого числа разнообразных «*гуше-мостов*» и «*форудов-мостов*» в структуре этого *радифа* выделяет его среди других версий, в которых, как правило, «инструменты» *мораккабнавази* не афишируются.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Изучение *радифа* как явления иранской классической музыки на основе всей имеющейся в нашем распоряжении информации позволило охватить широкий круг вопросов, многие из которых были рассмотрены впервые. Подводя итоги исследования, отметим наиболее существенные результаты.

Впервые представлена комплексная научная работа на русском языке, посвящённая *радифу* и развивающая существующие подходы к анализу этого феномена, что способствует освоению малоисследованной области музыкальной культуры Ирана в отечественной науке. В качестве методологической основы применялась совокупность методов исследования: системного, аналитического, структурно-функционального и структурно-типологического.

Путём обобщения и анализа информации, полученной из редкой научной литературы, нотных изданий, аудио- и видеоматериалов, ресурсов Интернет и интервью с носителями традиции, была обоснована универсальность и многофункциональность феномена *радифа* в иранской классической музыке. Одним из главных научных результатов работы можно считать раскрытие сущности исследуемого явления: *радиф* представляет собой глобальную «базу данных» классической музыки Ирана во всём её стилевом многообразии, служит незаменимой моделью для исполнения и обучения, является основой механизма сохранения, развития и трансляции традиции, комплексом критериев для оценки исполнительской деятельности музыканта на предмет её связи с каноном.

В диссертации *радиф* представлен в контексте изучаемой традиции: дана общая классификация современной музыкальной культуры страны, выявлены типологические черты исследуемого слоя музыки. Отмечено, что

культивирование звука как главной единицы музыкального мышления характеризует данную традицию и доказывается, в частности, значимостью сольного исполнения (*такнавази*), существованием специфических приёмов игры на музыкальных инструментах, а также способов классификации музыкального репертуара.

В результате генерализации мнений иранских, западных и отечественных учёных охарактеризованы понятие и музыкальный термин «*радиф*». Выявлено, что первоначально слово «*радиф*» вошло в обиход музыкантов-практиков, и лишь затем появилось в теоретической литературе. Выяснилось, что в современном представлении *радиф* является обширным, особым образом структурированным сводом мелодико-ритмических моделей иранской классической музыки. При этом выделяются два основных значения термина: 1) репертуар классической музыки Ирана (*радиф* в широком значении) и 2) порядок расположения мелодико-ритмических моделей внутри определённой циклической композиции *дастгаха* или *аваза* (*радиф* в узком значении). В связи с многозначностью понятия «*радиф*» обнаружены примеры применения термина, представляющие многообразные смысловые модификации и указывающие на связь с различными феноменами этого слоя музыкальной культуры: в частности, *радиф* иранской музыки, *радиф* Мирзы Абдоллы, *радиф дастгаха* Шур, *радиф дастгаха* Шур в версии Мирзы Абдоллы. Выявлены главные функции *радифа*: он служит идиоматико-логической моделью в процессе выстраивания циклической композиции *дастгаха/аваза* и дидактическим руководством в процессе передачи традиции иранской классической музыки от мастера ученику.

Впервые в отечественном музыковедении освещена история создания *радифа* и отмечена деятельность представителей «династии искусства» в процессе организации и распространении *радифа* — основателя тегеранской исполнительской школы придворного музыканта Али Акбара Фарахани, его сыновей (Мирзы Абдоллы и Мирзы Хосейнголи) и внуков, среди которых особенно выделяется Али Акбар Шахнази. Выявлены предпосылки

возникновения идеи *ради́фа*: реформирование системы классификации репертуара иранской музыкальной классики, появление проблемы сохранения мелодического фонда и передачи традиции новому поколению, усилившееся влияние западной музыки.

Впервые представлена классификация *ради́фов*, позволяющая систематизировать разнообразные его версии по наиболее существенным признакам и критериям: исполнительским особенностям и принадлежности к локальной школе или школе определённого мастера, по предназначению и степени сложности, способу передачи и тесситуре, а также времени создания. Предложенная классификация позволяет расширить знание о фундаментальных принципах структурирования и трансляции формульных сводов, характерных для данной традиции.

Впервые определены профессиональные и личностные качества знатока *ради́фа* (*ради́фдан*): он обладает уникальной памятью и тонким слухом, развитой творческой интуицией, является носителем богатого духовного опыта и высокой нравственности, чувствует ответственность за продолжение традиции. Выявление этих характеристик способствует изучению влияния деятельности мастеров на механизм сохранения и передачи традиции иранской классической музыки.

Проанализировано внутреннее устройство *ради́фа*, объяснены такие базовые термины, как «*дастгах*» и «*аваз*», показана корреляционная схема их основных значений. В результате сравнения структуры различных версий *ради́фа* обнаружены сходства и отличия в порядке расположения *дастгахов* и *авазов* и выявлен плюрализм классификаций музыкального репертуара в нескольких интерпретациях *ради́фа*. В диссертации выдвигается идея о том, что проблема множественности трактовок систематизации крупных и малых систем (*дастгахов* и *авазов*), актуальная в период кодификации иранской классической музыки и формирования *ради́фа*, сохранилась и сегодня. Хотя во многих современных версиях *ради́фа* присутствует сходная структура (семь *дастгахов* и пять/шесть *авазов*, четыре/пять из которых являются производными от Шур,

один — от Хомайун), невыясненным пока остаётся отношение к отдельным крупным структурным единицам, которые в одних версиях входят в состав *дастгаха*, а в других фигурируют в виде самостоятельного *аваза*. Вероятно, это двойственное отношение к отдельным составляющим музыкальной системы отражает реалии современной теории и практики.

В результате исследования определено понятие «*гуше*» и рассмотрены различные примеры классификаций мелодико-ритмических моделей иранской классической музыки. В ходе сравнения мнений нескольких исследователей, в диссертации сделан вывод о том, что каждая версия *радифа* отличается количеством и расположением *гуше*, но существуют два их типа, которые служат фундаментом всех интерпретаций. Это, во-первых, основные (или главные) *гуше*, то есть набор наиболее важных мелодико-ритмических моделей, которые являются остовом *радифов* и чаще всего встречаются в разных его версиях. Во-вторых — *гуше*, узнаваемые в различных *дастгахах* и *авазах* благодаря своим мелодическим и/или ритмическим особенностям и называемые «блуждающими» (Х. Фархат), «общими» (Х. Ализаде и Б. Неттл, М. Бабираки) или «передвижными» (Х. Асади). В данной научной работе в отношении таких моделей вводится новый термин «кочующие» *гуше*, отражающий специфику данного явления: «перекочёвывающая» из одного *дастгаха/аваза* в другой, они приобретают необходимые ладовые и функциональные свойства и закрепляются структуре циклической композиции.

В процессе исследования основных и «кочующих» *гуше* были выявлены различия в подходах западных (Б. Неттл, К. М. Бабираки) и иранских (Х. Фархат, Х. Асади) учёных: последние больше концентрируются на ладовых и функциональных особенностях основных и «кочующих» *гуше*, что принципиально важно для представителей традиции. Сопоставление различных точек зрения на проблему существования двух типов мелодико-ритмических моделей в *радифе* способствует обнаружению особенностей иранской и западной школ изучения иранской классической музыки.

Важный научный результат исследования состоит в выявлении существенных ладовых особенностей классической музыки Ирана, проявляющихся в *радифе*. Обозначены три важнейшие теории интервального строения ладов, выдвинутые иранскими исследователями: 1) 24-тоновый звукоряд Алинаги Вазири, предполагающий деление каждого из двенадцати полутонов темперированного строя на два четвертитона; 2) 22-тоновый звукоряд Махди Баркешли, полученный на основе физических измерений интервалов между ладками традиционных музыкальных инструментов и включающий пифагорейские комму и лимму; 3) идея «гибких интервалов», предложенная Хормозом Фархатом и ориентированная на реальную практику исполнения. Описана тетрахордная система Дариуша Талаи, который полагает, что четырёхзвучная ячейка в пределах чистой кварты является важнейшим строительным элементом лада в иранской классической музыке.

Впервые в отечественной литературе представлены звукорядные структуры и ладовые функции основных ладов всех двенадцати *дастгахов* и *авазов*, входящих в *радиф*. Нотные образцы, характеризующие *гуше* Дарамад — «стартёра» каждого *дастгаха* и *аваза* — и сопутствующие им комментарии способствуют более глубокому пониманию ладово-функциональных особенностей иранской классической музыки, выявляемых в *радифе*.

В результате исследования также обозначены общие метроритмические закономерности моделей *радифа*: выяснилось, что входящие в его корпус *гуше* отличаются по метру, а в большинстве мелодико-ритмических моделей налицо зависимость музыкального метра от поэтического. На основе впервые изложенной в отечественной литературе концепции авторитетного иранского исследователя Хумана Асади выявлены важнейшие принципы объединения циклической формы *дастгаха* и *аваза*. Согласно мнению учёного, *дастгах* представляет собой мультимодальную циклическую структуру, в которой присутствуют четыре вида ладов: 1) основной, представленный в *гуше* Дарамад; 2) первичный, в котором меняются и интервалика, и ладовые функции ступеней основного лада; 3) вторичный, где сохраняются интервалы звукоряда основного

лада, но изменяются функции ступеней; 4) транспонированный, воспроизводящий интервалику основного лада на другой высоте. На наш взгляд, Х. Асади не только рассматривает названные лады с точки зрения их звукорядной структуры, но и акцентирует внимание на том, что специфика этих ладов раскрывается в их мелодических формулах.

В исследовании доказываем, что в то время как все *радифы* сохраняют неразрывную связь с традицией, каждая версия *радифа* (как свода мелодико-ритмических моделей иранской классической музыки) — уникальна и характеризует индивидуальность своего создателя: объём его знаний, разнонаправленность деятельности, принадлежность определённой школе, особенности его исполнительской техники. В различных интерпретациях *радифа* остаются неизменными звукоряды, ладовые функции ступеней, практически стабильны основные *гуше*, но значительно варьируются количество мелодико-ритмических моделей, их компоновка в структуре *дастгахов* и *авазов*, а также характер изложения.

Отмечено, что в процессе диалога традиции и новаторства, обнаруживающемся в практике иранской классической музыки, обновляется и пополняется корпус *радифа*. Это происходит, главным образом, двумя способами: посредством внедрения нового материала и за счёт переосмысления и трансформации традиционных мелодико-ритмических моделей. В качестве примера рассмотрены три интерпретации *радифа*, которые организовали выдающиеся мастера XX–XXI веков: Аболхасан Саба, Али Акбар Шахнази и Хасан Касаи. Версии двух последних музыкантов ранее не фигурировали в научной литературе, поскольку вышли в свет совсем недавно: версия Х. Касаи — в 2009 году, версия А. А. Шахнази — в 2012.

Было обнаружено, что *радиф* для *сантура* в версии А. Сабы, дополненный мелодиями, заимствованными из фольклора Северного Ирана, демонстрирует модифицированную форму композиции *чахармэзrab*. Если в старинных *радифах* *чахармэзrab* выполнял лишь роль «интерлюдии» между свободными в метрическом плане разделами, то в *радифе* А. Сабы этому типу

гуше уделяется довольно много внимания. *Чахармэзрабы*, наряду с другими фрагментами с регулярным метром (*Сэмэзраб*, *Домэзраб*, *Зарби*), всегда следуют за основными *гуше дастгаха* (так называемыми *шах-гуше*). Этот же принцип дублирования главных мелодико-ритмических моделей фрагментами, отличающимися регулярным метром, характеризует и «*Радиф* высшего уровня» для *тара* А. А. Шахнази.

В результате исследования выяснилось, что версия А. А. Шахнази является новаторской во многих отношениях. В этом *радифе* каждый *дастгах* и *аваз* открывает пьеса *Пишдарамад*, впервые введённая в репертуар классической музыки знаменитыми музыкантами прошлого века Голамхосейном Дарвиш Ханом и Рокнаддином Мохтари. Выяснилось, что *пишдарамад* строится на мелодических формулах важнейших *гуше* исполняемого *дастгаха/аваз* и служит «макетом всей концертной композиции», поскольку обрисовывает будущий «модуляционный» план.

Обнаружено, что наряду с *радифами* А. Сабы и А. А. Шахнази ярким примером реализации принципа диалога традиции и новаторства в иранской классической музыке является *радиф* для *нэя* в версии Хасана Касаи. С одной стороны, он сохраняет тесную связь с традицией исфаханской исполнительской школы и обладает всеми её особенностями, с другой — демонстрирует авторский подход к организации *радифа*. В диссертации выявлено, что в интерпретации Х. Касаи обнаруживается слияние инструментального и вокального *радифов*, проявляющееся в порядке расположения мелодико-ритмических моделей. А именно: ближе к концу циклической композиции *дастгаха/аваз*, как правило, возникает *гуше* Маснави, что характерно для вокального *радифа*, а в самом завершении располагается композиция, отличающаяся регулярным метром, например, *Рэнг* или *Чахармэзраб*, что свойственно инструментальному *радифу*.

Установлено, что в *радифе* Х. Касаи весьма заметно влияние тегеранской школы, что проявляется в заимствовании двух *гуше* (*Садри* и *Занг-е шотор-э гадим*), ранее введённых в *радиф* А. Сабы, и в использовании большого числа

фрагментов с регулярным метром: *чахармэзрабов*, *рэнгов*. *Ради́ф* Х. Касаи выявляются, кроме того, наличие новые *гуше* (Шахнамэ-хани, Куч, Дэлнаваз-э Шур, Нагмэ-йе Ноурузи) и также новаторская техника исполнения. Таким образом, эта версия отражает индивидуальность музыканта: его принадлежность исфаханской школе и тесную связь с представителями тегеранской, виртуозное владение инструментом.

Также в исследовании доказано, что в процессе усиления влияния западной музыкальной культуры, особо отмечавшемся в Иране на протяжении прошлого столетия, в *ради́фах* постепенно увеличиваются количество и размеры метризованных разделов. Если ранние *ради́фы* (например, Мирзы Абдоллы и Мирзы Хосейнголи) представляют собой, главным образом, собрание *гуше*, отличающихся отсутствием регулярного метра, то со временем доля метрических фрагментов в *ради́фах* значительно увеличивается, как меняется и функция таких эпизодов в композиции *дастгаха/аваза*: они становятся неременными спутниками всех главных *гуше* (аметрических, с нерегулярным метром или сочетающих регулярный/нерегулярный метр и аметричность). Эти выводы способствуют определению контуров эволюции *ради́фа* в XX–XXI столетиях.

К научным результатам диссертации следует также отнести выявление роли *ради́фа* в исполнительском процессе: продолжая подход отечественного исследователя Г. Б. к. Шамилли, рассматривается принцип *бэдахэнавази*, подразумевающий экспромтное исполнение иранской классической музыки при обязательном соблюдении всех сложившихся канонов и правил. Особенностью авторского подхода является то, что названная идея звукотворчества (когда в процессе «импровизации» музыкант незыблемо опирается на унаследованный от учителей формульный материал) сопоставляется с подобными явлениями, свойственными другим древним по происхождению музыкальным культурам: армянским шараканам, музыкально-поэтическим жанрам средневековых менестрелей в Европе, знаменному роспеву в России. Таким образом, предлагается расширить круг исследуемых проблем, связанных с *ради́фом*.

Ещё один важный вывод данной работы заключается в следующем. В диссертации впервые рассмотрен механизм реализации принципа *мораккабнавази*. Доказано, что этот сложный приём перехода от одного *дастгаха/аваза* к другому отличает исключительно высокопрофессиональное исполнение иранской классической музыки, поскольку требует от музыканта глубокого понимания ладовых и функциональных особенностей мелодико-ритмических моделей *гуше*. Было выявлено, что для того чтобы «швы» между различными *дастгахами/авазами* остались незаметными, музыкант уделяет большое внимание способу перехода, для чего применяет: 1) смену ладовых функций ступеней звукоряда, 2) внедрение мелодико-ритмической модели «посредника» («*гуше-моста*», термин впервые введён в отечественное музыкознание) или 3) замену «каденционной» формулы определённой мелодико-ритмической модели (использование «*форуда-моста*»: термин впервые введён в научный оборот).

Обнаружено, что переходы между *дастгахами/авазами* могут осуществляться в различных направлениях, но более естественными считаются «модуляции» в пределах родственных ладовых систем: между *дастгахом* и производным/производными от него *авазом/авазами*. Впервые обоснована идея о том, что *радифы* служат руководствами по искусству *мораккабнавази*. В качестве образца представлена версия А. А. Шахнази, в которой выявляются новые множественные пути «модуляций» между различными *дастгахами/авазами*, при этом они не вуалируются, в отличие от *радифов* предшественников. Изучение феномена *мораккабнавази* позволяет выяснить действие механизма использования *радифа* в качестве идиоматико-логической модели в процессе звукореализации иранской классической музыки.

Подводя итоги вышесказанному, определим значение работы для теории и практики. Полученные научные результаты актуальны для отечественного музыковедения, поскольку расширяют знания о весьма ценном феномене в контексте мировой музыкальной культуры, олицетворяющем древнейшую, но динамично развивающуюся, живую традицию. Данное исследование может

оказать содействие в понимании некоторых существенных закономерностей, свойственных культурам, опирающимся на устный способ хранения и трансляции традиции. Кроме того, используемые методы и наиболее значимые тезисы диссертации могут быть развиты в дальнейших исследованиях. Практическое значение научной работы сводится к тому, что материалы диссертации могут использоваться в различных учебных программах музыковедов и культурологов, а также заинтересуют композиторов.

В настоящей научной работе были затронуты только некоторые аспекты, связанные с *радифом* как явлением иранской классической музыки. Поскольку накопленный веками репертуар данного слоя музыкальной культуры и сегодня продолжает увеличиваться, исследование можно было бы продолжить, изучив более узкие вопросы: эволюцию *радифов*, версии *радифов* различных выдающихся мастеров прошлого и настоящего или *радифов* представителей определённой исполнительской школы, влияние западной музыкальной культуры на творчество современных музыкантов. Для науки будут важны и труды, связанные с различными аспектами классической музыки Ирана, и в более крупном плане — музыкальной культуры страны, её взаимосвязей с искусством соседних стран. В частности, на наш взгляд, перспективным для отечественного музыковедения будет сравнительное исследование древнейших и влиятельнейших музыкально-теоретических систем: иранской, древнегреческой, византийской, поскольку между этими феноменами обнаруживаются многочисленные параллели. В целом, богатейшее музыкальное наследие Ирана охватывает огромный спектр разнообразных явлений, которые требуют глубокого изучения и ждут своего исследователя.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Акопян, Л.О. Анализ глубинной структуры музыкального текста [Текст]: автореф. дис. ...д-ра. иск.: 17.00.02 / Акопян Лев Оганесович. — М.: Государственный институт искусствознания Министерства культуры Российской Федерации, 1996. — 35 с.
2. Аллах Айат Аллахи, Х. История иранского искусства [Текст] / Х. Аллах Айат Аллахи; пер. с перс. Д. Алламова. — СПб.: Петербургское востоковедение, 2007. — 352 с.
3. Арнонкур, Н. Мои современники Бах, Моцарт, Монтеверди [Текст] / Н. Арнонкур; пер. с нем. С.В. Грохотова. — М.: Классика—XXI, 2005. — 280 с.
4. Беляев, В. М. Персидские теснифы. Записи Хатем хана [Текст] / В.М. Беляев; вст. ст. Б.В. Миллера и В.М. Беляева / ред. В.М. Беляев. — М.: Музыка, 1964. — 96 с.
5. Бертельс, Е.Э. Избранные труды. История литературы и культуры Ирана [Текст] / Е.Э. Бертельс. — М.: Наука, 1988. — 558 с.
6. Виноградов, В.С. Классические традиции иранской музыки [Текст] / В.С. Виноградов. — М.: Советский композитор, 1988. — 184 с.
7. Ворожейкина, З.Н. Литературная служба при средневековых иранских дворах [Текст] / З.Н. Ворожейкина // Очерки истории культуры средневекового Ирана: Письменность и литература / отв. ред. О.Ф. Акимускин. — М.: Главная редакция восточной литературы, 1984. — С. 140–191.
8. Вызго, Т. Музыкальные инструменты Средней Азии. Исторические очерки [Текст] / Т. Вызго. — М.: Музыка, 1980. — 240 с.
9. Гаврилова, Ю.Б. Ислам. Карманный словарь [Текст] / Ю.Б. Гаврилова, В.В. Емельянов. — СПб.: Амфора, 2002. — 141 с.
10. Гвахария, В.О. взаимосвязях музыкальных культур Восточного Средиземноморья, Ближнего и Среднего Востока и Закавказья, выявленных в результате анализа названий музыкальных инструментов и библейских терминов, упоминающихся в грузинских письменных источниках [Текст] /

В.О. Гвахария // Проблемы терминологии в музыкальных культурах Азии, Африки и Америки / отв. ред. Дж.К. Михайлов. — М.: МГДОЛК им. П.И. Чайковского, 1990. — С. 22–43.

11. Дандамаев, М.А. Иран и Средняя Азия в древности [Текст] / М.А. Дандамаев // История Древнего Востока / под ред. В. И. Кузищина. — М.: Высшая школа, 1988. — С. 246–282.

12. Даукеева, С.Д. Философия музыки Абу Насра аль-Фараби [Текст] / С.Д. Даукеева. — Алматы: Фонд Сорос — Казахстан, 2002. — 352 с.

13. Дашдамирова, С.Ф. Пути развития иранской музыкальной культуры [Текст]: автореф. дис. ...канд. иск.: 17.00.02 / С.Ф. Дашдамирова. — М.: ВНИИИ, 1985. — 24 с.

14. Джани-заде, Т.М. Поэтика музыки в исламе (к постижению ритуала и музыки в суфизме) [Текст] / Т.М. Джани-заде // Тело, вещь, ритуал. — М.: Институт восточных культур РГГУ, 1996. — С. 102–109.

15. Джани-заде, Т.М. «Хал-макам» как принцип искусства «макамат» [Текст] / Т.М. Джани-заде // Суфизм в контексте мусульманской культуры / отв. ред. Н.И. Пригарина. — М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1989. — С. 319–338.

16. Еолян, И.Р. Некоторые универсальные принципы музыки Ближнего и Среднего Востока [Текст] / И.Р. Еолян // Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность / сост. Д.А. Рашидова, Т.Б. Гафурбеков; отв. ред. Н.Г. Шахназарова. — М.: Советский композитор, 1987. — С. 262–267.

17. Еолян, И.Р. Традиционная музыка Арабского Востока [Текст] / И.Р. Еолян. — М.: Музыка, 1990. — 240 с.

18. Заратустра. Учение огня. Гаты и молитвы [Текст] / Заратустра; сост. А. Шапошникова. — М.: Эксмо, 2008. — 496 с.

19. Зарринкуб, А.Х. Исламская цивилизация [Текст] / А.Х. Зарринкуб.; пер. с перс. М. Махшулова. — М.: Андалус, 2004. — 237 с.

20. Земцовский, И.И. Проблема варианта в свете музыкальной типологии (Опыт этномузыковедческой постановки вопроса) [Текст] / И.И. Земцовский // Актуальные проблемы современной фольклористики: сб. ст. и мат-лов / Сост. В.Е. Гусев. Л.: Музыка, 1980. С. 36–50.
21. Иванов, В. Б. К понятию «Иранистика» [Текст] / В.Б. Иванов // Иранистика. — 2011. — № 1. — С. 35–41.
22. Иванов, В. Б. Музыкальная основа Авесты [Текст] / В.Б. Иванов // Речь и музыка в традиционных культурах: сб. ст. / сост.-ред. З.А. Имамутдинова. — М.: Музиздат, 2011. — С. 331–338.
23. Имам Хомейни и духовное возрождение. Материалы Международного конгресса, посвященного столетию со дня рождения имама Хомейни (Москва, 9–10 марта 2000 г.) [Текст]. — М.: Гуманитарий; Издательский центр ИСАА при МГУ. — 164 с.
24. Историография Ирана нового и новейшего времени [Текст]: сб. ст. / отв. ред. Н.А. Кузнецова. — М.: Наука. Главная редакция восточной литературы, 1989. — 270 с.
25. Каратыгина, М.И. Ирана музыка [Текст] / М.И. Каратыгина // Музыка. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. Г. В. Келдыш. — 2-е изд. — М.: Научное издательство «Большая Российская энциклопедия», 1998. — С. 215–216.
26. Кароматов, Ф. Исполнительские традиции народов Ближнего и Среднего Востока и современность [Текст] / Ф. Кароматов // Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность / сост. Д. А. Рашидова, Т. Б. Гафурбеков; отв. ред. Н. Г. Шахназарова. — М.: Советский композитор, 1987. — С. 10–16.
27. Ким, Н.С. Народное художественное творчество Советского Востока (Очерки истории массового театрального искусства Средней Азии) [Текст] / Н.С. Ким. — М.: Наука, 1985. — 198 с.
28. Кюрегян, Т. Песни средневековой Европы [Текст] / Т. Кюрегян, Ю. Столярова. — М.: Композитор, 2007. — 208 с.

29. Лозовая, И.Е. О содержании понятий «глас» и «лад» в контексте теории древнерусской монодии [Текст] / И.Е. Лозовая // Актуальные проблемы изучения церковно-певческого искусства: наука и практика (к 120-летию кончины Д. В. Разумовского): сб. ст. / Гимнология. — Вып. 6 / Материалы международной научной конференции 12–16 мая 2009 года / сост. и отв. ред. И.Е. Лозовая. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. — С. 344–359.

30. Луконин, В.Г. Древний и раннесредневековый Иран. Очерки истории и культуры [Текст] / В.Г. Луконин. — М.: Наука, 1987. — 295 с.

31. Манучихри, А. Политическая система Ирана [Текст] / А. Манучихри; ред. Е.А. Морозова. — Спб.: Петербургское востоковедение, 2007. — 240 с.

32. Мартынов, В. Конец времени композиторов [Текст] / В. Мартынов; послесл. Т. Чередниченко. — М.: Русский путь, 2002. — 296 с.

33. Мешкова, А.С. Формы существования музыки в культуре европейской традиции и их проявления во второй половине XX века [Текст]: автореф. дис. ...канд. иск.: 17.00.02 / Мешкова Анна Сергеевна. — Ростов-на-Дону, 2007. — 24 с.

34. Мидия. Персия. Иран [Текст] / сост. Г.И. Царёва. — М.: Царёв В. П., 2003. — 568 с.

35. Михайлов, Дж. Размышления об универсальной терминологии в музыке: существует ли она? Если нет, то возможно ли ее создание? Если возможно, то есть ли в этом необходимость? [Текст] / Дж. Михайлов // Проблемы терминологии в музыкальных культурах Азии, Африки и Америки. — М.: МГДОЛК им. П. И. Чайковского, 1990. — С. 2–21.

36. Михайлов, Дж.К. Современные проблемы развития музыкальной культуры стран Азии и Африки [Текст]: дисс. ...канд. иск.: 17.00.02 / Михайлов Дживани Константинович. — М.: МГДОЛК им. П.И. Чайковского, 1981. — 254 с.

37. Москва, Ю.В. Модальность григорианского хорала на примере мессы францисканской традиции: автореф. дис. ...д-ра. иск.: 17.00.02 / Москва Юлия Викторовна. — М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2007. — 60 с. [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://dlib.rsl.ru/viewer/01003062452#?page=2>
38. Музыкальная эстетика стран Востока [Текст] / общ. ред. В.П. Шестакова. — М.: Музыка, 1967. — 414 с.
39. Насер, С. Д. А. Афганская классическая музыка и ее место в системе музыкальных культур средневосточно-южноазиатского цивилизационного комплекса [Текст]: дипломная работа / С.Д.А. Насер; науч. рук. М.И. Каратыгина. — М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1993. — 137 с.
40. Нуршарг, Х. Традиция авазы в иранской классической музыке / Х. Нуршарг [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://www.worldmusiccenter.ru/traditsiya-avaza-iranskoi-klassicheskoi-muzyke>
41. Осанов, И.В. Иран. Страна-загадка, открывающаяся миру [Текст] / И.В. Осанов, С.М. Бурыгин, Н.Н. Непомнящий. — М.: Вече, 2010. — 320 с.
42. Персидско-русский словарь. В 2-х томах [Текст] / ред. Ю.А. Рубинчик. — Т. 1. — М.: Советская Энциклопедия, 1970. — 784 с.
43. Персидско-русский словарь. В 2-х томах [Текст] / ред. Ю.А. Рубинчик. — Т. 2. — М.: Советская Энциклопедия, 1970. — 848 с.
44. Рейснер, М.Л. Персидская лироэпическая поэзия X–начала XIII века. Генезис и эволюция классической касыды [Текст] / М.Л. Рейснер. — М.: Наталис, 2006. — 424 с.
45. Рипка, Я. История персидской и таджикской литературы [Текст] / Я. Рипка; ред. И.С. Брагинский. — М.: Прогресс, 1970. — 440 с.
46. Руми, Д. Дорога превращений. Суфийские притчи в поэтическом переводе Дмитрия Щедровицкого [Текст] / Д. Руми. — М.: Оклик, 2007. — 380 с.

47. Руми, Д. Маснавийи ма'нави. Поэма о скрытом смысле. Первый дафтар [Текст] / Д. Руми; ред. А.А. Хисматулин. — СПб.: Петербургское Востоковедение, 2007. — 448 с.
48. Руми, Д. Маснавийи ма'нави. Поэма о скрытом смысле. Четвертый дафтар [Текст] / Д. Руми; ред. Я. Эшотс. — СПб.: Петербургское Востоковедение, 2010. — 496 с.
49. Русанова, О.В. Макам [Текст] / О.В. Русанова // Музыка. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. Г.В. Келдыш. — 2-е изд. — М.: Научное издательство «Большая Российская энциклопедия», 1998. — С. 349–350.
50. Саади. Гулистан [Текст] / Саади; пер. с перс., подгот. текста, вступ. ст. и прим. Р. Алиева; пер. стихов А. Старостина; под ред. А. Бертельса и С. Шервинского — М.: Вече, 2011. — 360 с.
51. Сазонова, Н.В. Искусство Ирана. Государственный музей Востока [Текст] / Н.В. Сазонова. — М.: РА «Сорек», 1994. — 48 с.
52. Сапонов, М.А. Менестрели: очерки музыкальной культуры западного Средневековья [Текст] / М.А. Сапонов. — М.: Коллегия старинной музыки Московской консерватории Прест, 1996. — 360 с.
53. Соколов, С.Н. Зороастризм [Текст] / С.Н. Соколов // Авеста в русских переводах (1861–1996) / сост. И.В. Рак. — СПб.: Журнал «Нева» — РХГИ, 1998. — С. 152–178.
54. Суфии. Восхождение к истине [Текст] / сост. Л. Яковлев. — М.: Эксмо, 2009. — 640 с.
55. Тагмизян, Н. Вопросы истории и теории музыки устной традиции Востока в современной музыкальной науке [Текст] / Н. Тагмизян // Традиции музыкальных культур народов Ближнего, Среднего Востока и современность / сост. Д.А. Рашидова, Т.Б. Гафурбеков; отв. ред. Н.Г. Шахназарова. — М.: Советский композитор, 1987. — С. 17–26.
56. Тамимдари, А. История персидской литературы [Текст] / А. Тамимдари; пер. с перс. Д. Алламова. — СПб.: Петербургское востоковедение, 2007. — 240 с.

57. Тума, Х. Х. Макам. Импровизационная форма [Текст] / Х.Х. Тума // Музыка народов Азии и Африки. — Вып. 3. — М.: Советский композитор, 1980. — С. 415–421.
58. Фильштинский, И.М. Литература X—XII вв.: [Арабская литература] [Текст] / И.М. Фильштинский // История всемирной литературы. В 8 томах. — Т. 2. — М.: Наука, 1984. С. 232–239.
59. Фирдоуси, А. Шах-наме [Текст] / А. Фирдоуси. تهران: مرکز استاد و تاریخ دیپلماتی [Тегеран: Марказ-э оstad-о тарих-э дипломаси], 1999. — 820 с.
60. Хайям, О. Хайям Омар. Хафиз. Рубаи. Газели [Текст] / О. Хайям, Хафиз; сост. М. Рейснер — М.: Эксмо, 2006. — 624 с.
61. Хисматулин, А.А. Суфизм [Текст] / А.А. Хисматулин. — СПб.: Азбука-классика; Петербургское Востоковедение, 2008. — 192 с.
62. Холопов, Ю.Н. Гармония. Теоретический курс [Текст] / Ю.Н. Холопов. — СПб.: Лань, 2003. — 544 с.
63. Холопов, Ю.Н. Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов [Текст] / Ю.Н. Холопов, Л.В. Кириллина, Т.С. Кюрегян, Г.И. Лыжов, Р.Л. Поспелова, В.С. Ценова. — М.: Композитор, 2006. — 632 с.
64. Холопов, Ю.Н. Лад [Текст] / Ю.Н. Холопов // Музыка. Большой энциклопедический словарь / гл. ред. Г.В. Келдыш. — 2-е изд. — М.: Научное издательство «Большая Российская энциклопедия», 1998. — С. 291.
65. Холопов, Ю. Н. Практические рекомендации к определению лада в старинной музыке [Текст] // Старинная музыка. Практика. Аранжировка. Реконструкция. Материалы научно-практической конференции / ред.-сост. Р.А. Насонов, М.Л. Насонова. — М.: Коллегия старинной музыки Прест Московской консерватории, 1999. — С. 11–46.
66. Хосейн, Н. [Нуршарг, Х.]. Фигура певца в иранском обществе позднего каджарского периода: культурологическое наблюдение [Текст] / Н. Хосейн [Нуршарг, Х.] // Творчество как фактор социализации личности:

материалы научной конференции / общ. науч. ред. А.А. Аронова. — М.: Эконинформ, 2013. — С. 228–239.

67. Челеби, Ф. О проблемах использования традиционных терминов в мугамоведении [Текст] / Ф. Челеби // Музыковедение. — 2006. — № 2. — С. 23–26.

68. Чередниченко, Т.В. Композиция и интерпретация: три среза проблемы [Текст] / Т.В. Чередниченко // Татьяна Чередниченко. Избранное / ред.-сост. Т.С. Кюрегян. — М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. — С. 187–212.

69. Чунакова, О.М. Пехлевийский словарь зороастрийских терминов, мифических персонажей и мифологических символов [Текст] / О.М. Чунакова. — М.: Восточная литература, 2004. — 286 с.

70. Шамилли, Г.Б. Взаимодействие вербальных и музыкальных структур в мелодике иранского дастгаха [Текст] / Г.Б. Шамилли // Речь и музыка в традиционных культурах: сб. ст. — М.: Музиздат, 2011. — С. 201–248.

71. Шамилли, Г.Б. Газели Хафиза в классической музыке Ирана: взаимодействие мелодики и слова (к проблеме части и целого) [Текст] / Г.Б. Шамилли // Материалы Первой всероссийской конференции иранистов (Москва, 12 октября 2011 г.) / отв. ред. М. Хейдарния — М.: Издание Международного фонда иранистики в Москве, 2012. — С. 59–62.

72. Шамилли, Г.Б. Классическая музыка Ирана. Правила познания и практики [Текст] / Г.Б. Шамилли. — М.: Композитор, 2007. — 448 с.

73. Шамилли, Г.Б.к. Классическая музыка Ирана: фундаментальные категории теории и практики [Текст]: автореф. дис. ...д-ра иск: 17.00.02 / Шамилли Гюльтекин Байджан кызы. — М.: Отдел современных проблем музыкального искусства Государственного института искусствознания Министерства культуры Российской Федерации, 2009. — 50 с.

74. Шамилли, Г.Б.к. Классическая музыка Ирана: фундаментальные категории теории и практики [Текст]: дис. ...д-ра иск.: 17.00.02 / Гюльтекин Байджан кызы Шамилли. — М.: Отдел современных проблем музыкального

искусства Государственного института искусствознания Министерства культуры Российской Федерации, 2009. — 410 с.

75. Шамилли, Г.Б. Муסיки-е дастгах или классическая музыка Ирана в аспекте трансмиссии народной и устной профессиональной музыкальных традиций [Текст] / Г.Б. Шамилли // Музыковедение. — 2006. — № 2. — С. 9–16.

76. Шамилова, Г.Б.к. Проблема интерпретации трактатов о музыке эпохи Сефевидов [Текст]: автореф. дис. ...канд. иск.: 17.00.02 / Гюльтекин Байджан кызы Шамилова. — М.: РАМ им. Гнесиных, 1996. — 24 с.

77. Шахназарова, Н.Г. Музыка Востока и музыка Запада: Типы музыкального профессионализма [Текст] / Н.Г. Шахназарова. — М.: Советский композитор, 1983. — 153 с.

78. Юнусова, В.Н. Ислам — музыкальная культура и современное образование в России [Текст] / В.Н. Юнусова. — М: Министерство образования РФ, Институт национальных проблем образования, Институт бизнеса и политики Издательский комплекс «Хронограф», 1997. — 152 с.

79. Юнусова, В.Н. Творческий процесс в классической музыке Востока [Текст]: автореф. дис. ...д-ра иск.: 17.00.02 / Виолетта Николаевна Юнусова. — М.: Российский институт искусствознания, 1995. — 35 с.

80. Юнусова, В. Н. Язык и поэзия в классической музыке Ближнего и Среднего Востока [Текст] / В.Н. Юнусова // Речь и музыка в традиционных культурах: сб. ст. — М.: Музиздат, 2011. — С. 177–200.

81. Amoozegar-Fassie, F. The Poetics of Persian Music: The Intimate Correlation between Prosody and Persian Classical Music / F. Amoozegar-Fassie. — Vancouver: The University of British Columbia, 2010. — 128 p.

82. Asadi, H. [untitled] // The Radif of Mirza Abdollah for Tar and Setar Interpreted and Performed by Ostad Nur-Ali Borumand. — Tehran: Mahoor Institute of Culture and Arts, 2006. — M.CD-216) [Annotation to the CD].

83. Azadehfar, M.R. Rhythmic Structure in Iranian Music / M.R. Azadehfar. — Tehran: Tehran Art University Press, 2006. — 358 p.

84. Babiracki, C.M. Internal Interrelationships in Persian Classical Music: The Dastgah of Shur in Eighteen Radifs / C.M. Babiracki, B. Nettle // *Asian Music*. — 1987. — Vol. 19. — No.1. — P. 46–98.

85. Bīneš, T. BOḤŪR AL-ALḤĀN / T. Bīneš, J. During // *Encyclopaedia Iranica*. Available at: <http://www.iranicaonline.org/articles/bohur-al-alhan-treatise-on-persian-music>

86. Blum, S. Iran / S. Blum, H. Farhat, B. Lawergren // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition. Edited by Stanley Sadie and John Tyrrell. — Vol. 12. — L.: Macmillan, 2001. — P. 521–546.

87. Cantemir, D. The Collection of Notation. Part 1: Text / D. Cantemir; transcribed and annotated by O. Wriqth. — L.: School of Oriental and African Studies, University of London, 1992. — 734 p.

88. Caton, M. Darvīš Khan / M. Caton // *Encyclopaedia Iranica*. Available at: <http://www.iranicaonline.org/articles/darvis-khan>

89. Caton, M. Šeydā / M. Caton // *Encyclopaedia Iranica*. Available at: <http://www.iranicaonline.org/articles/seйда-ali-akbar-sirazi>

90. Caton, M. The Concept of Mode in Iranian Music (Shur) / M. Caton // *Garland Encyclopedia of World Music* / ed. Ruth M. Stone. — Vol. 6: The Middle East. New York: Routledge, 2001. — P. 238–241.

91. Cowder, J. Mode / J. Cowdery, R. Davis, S. Jones, A. Marett, M. Perlman, J. Porter, H.S. Powers, R. Widdess, F. Wiering // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second edition. — Vol. 16. — L.: Macmillan, 2001. — P. 775–860.

92. During, J. Čahārmezrāb / J. During // *Encyclopaedia Iranica*. Available at: <http://www.iranicaonline.org/articles/caharmezrab-a-genre-of-traditional-rhythmic-instrumental-music>

93. During, J. ḤĀL / J. During // *Encyclopaedia Iranica*. Available at: <http://www.iranicaonline.org/articles/hal>

94. During, J. The Art of Persian Music / J. During, Z. Mirabdolbaghi, D. Safvat. — Washington: Mage Publishers, 1991. — 280 p.

95. Farhat, H. *Kāleqi RUḤ-Allāh* / H. Farhat // Encyclopaedia Iranica. Available at: <http://www.iranicaonline.org/articles/kaleqi-ruh-allah>
96. Farhat, H. *Ṣabā Abu'l-Ḥasan* / H. Farhat // Encyclopaedia Iranica. Available at: <http://www.iranicaonline.org/articles/saba-abul-hasan>
97. Farhat, H. *Vaziri `Ali-Naqi* / H. Farhat // Encyclopaedia Iranica. Available at: <http://www.iranicaonline.org/articles/vaziri-ali-naqi>
98. Hoseyni Dehkordi, M. *Majd Lotf-Allāh* / M. Hoseyni Dehkordi // Encyclopaedia Iranica. Available at: <http://www.iranicaonline.org/articles/majd-lotf-allah>
99. Hoseyni Dehkordi, M. *Šahnāzi `Ali Akbar* / M. Hoseyni Dehkordi // Encyclopaedia Iranica. Available at: <http://www.iranicaonline.org/articles/shahnazi-ali-akbar>
100. Mirza Abdollah. *The Radif of Mirza Abdollah. A Canonic Repertoire of Persian Music. Notation and Presentation by Jean During* / Mirza Abdollah. — Tehran: Mahoor Institute of Culture and Art, 2006. — 394 p.
101. Nettle, B. *The Radif of Persian music. Studies of Structures and Cultural Context* / B. Nettle. — Illinois: Elephant & Cat, 1987. — 257 p. // Available at: <http://www.scribd.com/doc/9307940/The-Radif-of-Persian-Classical-music-studies-of-structure-and-cultural-context-by-Bruno-Nettl#scribd>
102. Pourjavady, A. *Tar* / A. Pourjavady // *Art of tar from Qajar period*. — Tehran: Mahoor Institute of Culture and Arts, 2008. — M.CD-62 [Annotation to the CD].
103. Talai, D. *A New Approach to the Theory of Persian Art Music. The Radif and the modal system* / D. Talai. — Tehran: Mahoor Institute of Culture and Arts, 1993. — 46 p.
104. Tsuge, G. *Avaz* / G. Tsuge // Encyclopaedia Iranica. Available at: <http://www.iranicaonline.org/articles/avaz>
105. Tsuge, G. *Rhythmic Aspects of the Āvāz in Persian Music* / G. Tsuge // *Ethnomusicology*. — 1970. — № 142. — P. 205–207.

106. Wright, O. The modal system of Arab and Persian music. A. D. 1250–1300 / O. Wright. — L.: Oxford University Press, 1978. — 302 p.
107. Yousefzadeh, A. HEDĀYAT AL-MOTA'ALLEMIN FI'L-ṬEBB / A. Yousefzadeh // Encyclopaedia Iranica. Available at: <http://www.iranicaonline.org/articles/hedayat-mokber-al-saltana-ii>
108. Zonis, E. Classical Persian Music: an Introduction / E. Zonis. — Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1973. — 233 p.
109. آزاده فر، محمد رضا. نقش تحریر در ساختار ریتمیک گوشه های ردیف موسیقی ایرانی // فصلنامه موسیقی ماهور. ۱۳۸۷. شماره ۳۹. ۶۱–۷۳ ص.
[Азадефар, Мохаммад Реза. Роль тахрира в ритмическом строении гуже радифа иранской музыки // Ежеквартальный музыкальный журнал «Махур». — 2008. — № 39. — С. 61–73]
110. اسعدی، هومان. بازنگری پیشینه ی تاریخی مفهوم دستگاه // فصلنامه موسیقی ماهور. ۱۳۸۸. شماره ۴۵. ۳۳–۶۲ ص.
[Асади, Хуман. Пересмотр исторического прошлого понятия «дастгах» // Ежеквартальный музыкальный журнал «Махур». — 2010. — № 45. — С. 33–62]
111. اسعدی، هومان. بنیادهای نظری موسیقی کلاسیک ایران: دستگاه به عنوان مجموعه ای چندمُدی // فصلنامه موسیقی ماهور. ۱۳۸۲. شماره ۲۲. ۴۳–۵۶ ص.
[Асади, Хуман. Теоретические основы иранской классической музыки: дастгах как мультимодальный цикл // Ежеквартальный музыкальный журнал «Махур». — 2004. — № 22. — С. 43–56]
112. اسعدی، هومان. سایه روشن های مدال: مطالعه ای تطبیقی در ساختار آواز بیات اصفهان // فصلنامه موسیقی ماهور. ۱۳۸۷. شماره ۴۱. ۴۷–۵۷ ص.
[Асади, Хуман. Модальные нюансы: сравнительное исследование структуры авазы Байат-э Эсфахан // Ежеквартальный музыкальный журнал «Махур». — 2008. — № 41. — С. 47–57]
113. اسعدی، هومان. نگاهی به مفهوم و سیر تکوین پیش درآمد در موسیقی ایرانی // فصلنامه موسیقی ماهور. ۱۳۸۵. شماره ۳۳. ۱۴۷–۱۵۲ ص.
[Асади, Хуман. Взгляд на понятие и процесс эволюции пишдарамادا

- в иранской музыке // Ежеквартальный музыкальный журнал «Махур». — 2006. — № 33. — С. 147–152]
114. اطرائی، ارفع. فرهنگ موسیقی ایرانی. تهران: چنگ، ۱۳۷۱. ۱۳۸ ص.
[Атраи, Арфа. Словарь иранской музыки. — Тегеран: Чанг, 1992–1993. — 138 с.]
115. بابیراکی، کارل م. روابط درونی دستگاه شور / کارل م. بابیراکی، برونو نتل: ترجمه ناتالی چوبینه // فصلنامه موسیقی ماهور ۱۳۸۷. شماره ۴۲. ۷–۵۵ ص.
[Бабираки, Карол М. Внутренние связи дастгаха Шур / Карол М. Бабираки, Бруно Неттл: пер. с англ. Натали Чубине // Ежеквартальный музыкальный журнал «Махур». — 2009. — № 42. — С. 7–55]
116. بهرامی، علی. تلاشی پُر ثمر. مروری کوتاه بر فعالیت های فرامرز پایور // فرهنگ و هنر ۱۳۸۷. شماره ۲۳–۲۴. ۴–۵ ص.
[Бехрами, Али. Плодотворные старания. Краткое знакомство с деятельностью Фарамарза Пайвара // Культура и искусство. — 2009. — № 23–24. — С. 4–5]
117. بینش، تقی. تاریخ مختصر موسیقی ایران. تهران: هوای تازه، ۱۳۸۰. ۱۹۶ ص.
[Бинеш, Таги. Краткая история иранской музыки. — Тегеран: Хава-йе тазэ. — 2001. — 192 с.]
118. پایور، فرامرز. دستور سنتور. تهران: مؤسسه فرهنگی – هنری ماهور، ۱۳۸۴. ۶۴ ص.
[Пайвар, Фарамарз. Грамматика сантура. — Тегеран: Институт культуры и искусства Махур, 2005–2006. — 64 с.]
119. پایور، فرامرز. دوره ابتدایی سنتور. تهران: مؤسسه فرهنگی – هنری ماهور، ۱۳۷۴. ۱۲۴ ص.
[Пайвар, Фарамарз. Начальный курс сантура. — Тегеран: Институт культуры и искусства Махур, 1995–1996. — 124 с.]
120. [پایور، فرامرز]. تافته ای از پرنیان. گفت و گویی منتشر نشده با فرامرز پایور. تنظیم متن مصاحبه برای فرهنگ و آهنگ: بابک شفیع زاده // فرهنگ و هنر. ۱۳۸۷. شماره ۲۳–۲۴. ۴–۵ ص.
[Пайвар, Фарамарз]. Тафта Порниана. Неизданное интервью с

Фарамарзом Пайваром. Составитель текста беседы для «Культуры и искусства»: Бабак Шафии-Заде // Культура и искусство. — 2009. — № 23–24. — С. 6–15]

121. پایور، فرامرز. مجموعه پیش درآمد و رنگ راست کوک و چپ کوک برای سنتور. تهران: مؤسسه فرهنگی – هنری ماهور، ۱۳۸۲. ۱۲۲ ص.

[Пайвар, Фарамарз. Собрание пишдараматов и рэнгов низкой и высокой настроек для сантура. — Тегеран: Институт культуры и искусства Махур, 2003–2004. — 122 с.]

122. پایور، فرامرز. سی قطعه چهار مضراب برای سنتور. تهران: مؤسسه فرهنگی – هنری ماهور، ۱۳۸۲. ۱۱۰ ص.

[Пайвар, Фарамарз. Тридцать пьес Чахармэзrab для сантура. — Тегеран: Институт культуры и искусства Махур, 2003–2004. — 110 с.]

123. پورجوادی، امیرحسین. استاد عبدالله دومی و تصنیف های دوره ی قاجار // تصنیف های دوره ی قاجار. اجرای عبدالله دومی. تار: درویش خان، کمنچه: باقر خان رامشگر. تهران: مؤسسه فرهنگی – هنری ماهور، ۱۳۸۶. M.CD-112.

[Пурджавади, Амирхосейн. Остад Абдолла Давами и таснифы каджарской эпохи // Таснифы Каджарской эпохи. Исполнение Абдоллы Давами. Тар: Дарвиш Хан, каманче: Багер Хан Рамешгар. — Тегеран: Институт культуры и искусства Махур, 2008. — M.CD-112]
[Сопроводительный буклет к компакт-дису]

124. پورجوادی، امیرحسین. کار عمل و سیر تحول آن از دوره تیموری تا امروز // فصلنامه موسیقی ماهور ۱۳۸۲. شماره ۱۹. ۱۱–۳۱ ص.

[Пурджавади, Амирхосейн. Кар-э амал и процесс его преобразования от эпохи Тимуридов до настоящего времени // Ежеквартальный музыкальный журнал «Махур». — 2003. — № 19. — С. 11–31]

125. توکلی، فرشاد. نگاهی به مضراب گذاری ردیف: به سوی یک نظریه ی آموزشی // فصلنامه موسیقی ماهور ۱۳۹۱. شماره ۵۶. ۶۱–۸۰ ص.

[Тавакколи, Фаршад. Обзор [способов применения] плектра в радифе: об одной теории обучения // Ежеквартальный музыкальный журнал

«Махур». — 2012. — № 56. — С. 61–80]

126. تهماسبی، ارشد. تصنیف های عارف. تهران: مؤسسه فرهنگی – هنری ماهور، ۱۳۸۲. ۱۲۴ ص.

[Тахмасеби, Аршад. Таснифы Арефа. — Тегеран: Институт культуры и искусства Махур, 2003–2004. — 124 с.]

127. خریته، علی. بررسی فیگورهای ملودیک در ردیف میرزا عبدالله // فصلنامه موسیقی ماهور ۱۳۸۸. شماره ۴۶. ۷۵–۱۱۹ ص.

[Джариде, Али. Исследование мелодических фигур в радифе Мирзы Абдоллы // Ежеквартальный музыкальный журнал «Махур». — 2010. — № 46. — С. 75–119]

128. حسینقلی، میرزا. موسیقی دستگاهی ایران. ردیف میرزا حسینقلی به روایت علی اکبر شهنازی. نوشته ی داریوش پیرنیاکان. تهران: مؤسسه فرهنگی – هنری ماهور، ۱۳۸۰. ۲۸۶ ص.

[Хосейнголи, Мирза. Музыка иранского дастгаха. Радиф Хосейнголи в версии Али Акбара Шахнази в транскрипции Дариуша Пирниакана. — Тегеран: Институт культуры и искусства Махур, 2001. — 286 с.]

129. حلالی، سیمین. کتابشناسی موسیقی در ایران. فهرست موضوعی کتابها، مقالات نشریات (۱۳۵۴ – ۱۳۸۳)، پایان نامه ها و طرح های پژوهشی. گردآوری و تنظیم سیمین حلالی. تهران: مؤسسه فرهنگی – هنری ماهور، ۱۳۸۶. ۸۰۰ ص.

[Халали, Симин. Библиография иранской музыки. Тематический список книг, изданных статей (1975/1976–2004/2005), дипломные работы/диссертации и исследовательские труды. Сост. Симин Халали. — Тегеран: Институт культуры и искусства Махур, 2007–2008. — 800 с.]

130. خالقی، روح الله. سرگذشت موسیقی ایران. ویرایش جدید (سه جلد در یک مجلد). تهران: مؤسسه فرهنگی – هنری ماهور، ۱۳۸۱. ۹۷۰ ص.

[Халеги, Рухолла. История иранской музыки. Новая версия (три тома в одном). — Тегеран: Институт культуры и искусства Махур, 2002. — 970 с.]

131. خالقی، روح الله. نظری به موسیقی ایرانی. تهران: رهراوان پویش، ۱۳۸۴. ۲۹۰ ص.

- [Халеги, Рухолла. Взгляд на иранскую музыку. — Тегеран: Рахрован-э пуйеш, 2005. — 290 с.]
132. خضرائی، بابک. جستجوی اوزان و ارکان عروضی در ردیف میرزا عبدالله (روایت نورعلی برومند) // فصلنامه موسیقی ماهور، ۱۳۸۴. شماره ۳۰. ۱۳۹-۱۵۸ ص.
- [Хазраи, Бабак. Поиски арузных метров и основ в радифе Мирзы Абдоллы (версия Нурали Боруманда // Ежеквартальный музыкальный журнал «Махур». — 2006. — № 30. — С. 139-158]
133. درویشی، محمدرضا. نگاه به غرب: بحثی در تأثیر موسیقی غرب بر موسیقی ایران. تهران: مؤسسه فرهنگی - هنری ماهور، ۱۳۷۳. ۲۹۰ ص.
- [Дарвиши, Мохаммад Реза. Взгляд на Запад: дискуссия о влиянии западной музыки на иранскую музыку. — Тегеран: Институт культуры и искусства Махур, 1995. — 290 с.]
134. دورینگ، ژان. سنت و تحول در موسیقی ایرانی. ترجمه سودابه فضائلی. تهران: توس، ۱۳۸۲. ۳۱۶ ص.
- [Дюринг, Жан. Традиция и эволюция в иранской музыке. Пер. с фр. Судабе Фазаэли. — Тегеран: Tus, 2003-2004. — 316 с.]
135. کافیه، رفیع. ردیف گم شده // فصلنامه خانه موسیقی ایران، ۱۳۹۱. شماره ۷. ۱۸-۱۹ ص.
- [Кафийе, Рафи. Потерянный радиф // Ежеквартальный журнал Дома музыки Ирана. — 2012. — № 7. — С. 18-19]
136. زاده محمدی، علی. دیدگاه های نوین بر ردیف موسیقی ایرانی. تهران: سرود، ۱۳۷۹. ۱۴۴ ص.
- [Заде Мохаммади, Али. Новые взгляды на *радиф* иранской музыки. — Тегеран: Соруд, 2000-2001. — 144 с.]
137. سپانثا، ساسان. استاد حسن کسایي // فصلنامه موسیقی ماهور، شماره ۵۶. تهران: مؤسسه فرهنگی - هنری ماهور، ۱۳۹۱. ۱۷۹-۱۸۴ ص.
- [Сепанта, Сасан. Остад Хасан Касаи // Ежеквартальный музыкальный журнал «Махур». — 2012. — № 56. — С. 179-184]
138. شهنازی، علی اکبر. ردیف دوره عالی استاد علی اکبر شهنازی [نوشته ی] داریوش یرنیاکان. تهران: مؤسسه فرهنگی - هنری ماهور، ۱۳۹۰. ۲۴۴ ص.
- [Шахнази, Али Акбар. Радиф высшего уровня остада Али Акбара

- Шахнази. [Транскрипция] Дариуша Пирниакана. — Тегеран: Институт культуры и искусства Махур, 2012.— 244 с]
139. صبا، ابوالحسن. دوره های سنتور. ردیف استاد ابوالحسن صبا به کوشش و ویرایش فرامرز پایور. تهران: مؤسسه فرهنگی – هنری ماهور، ۱۳۷۸. ۱۹۰ ص.
- [Саба, Аболхасан. Курсы сантура. Радиф остада Аболхасана Сабы, собранный и отредактированный Фарамарзом Пайваром. — Тегеран: Институт культуры и искусства Махур, 2000. — 190 с.]
140. صفی الدین ارموی، عبدالمومن بن یوسف. رساله شرفیه به خط صفی الدین ارموی موسیقی دان قرن هفتم هجری قمری. تهران: فرهنگستان هنر جمهوری اسلامی ایران، ۱۳۸۳. ۱۹۶ ص.
- [Сафи ад-Дин Урмави, Абдолмуман бен Юсеф. Рисала ал-шарафийя Сафи ад-Дина Урмави, музыкального теоретика седьмого века по хиджре. — Тегеран: Институт искусств Исламской Республики Иран, 2004. — 197 с.]
141. عابدینی فرد، مرتضی. نوآوری در موسیقی ایرانی: بازی میان «سنت» و «خود» // فصلنامه موسیقی ماهور ۱۳۹۰. شماره ۵۱/۵۲. ۶۷ – ۸۵ ص.
- [Абеди́ни Фард, Мортеза. Новаторство в иранской музыке: игра между «традицией» и «собой» // Ежеквартальный музыкальный журнал «Махур». — 2011.— № 51/52. — С. 67–85]
142. علیزاده، حسین. دستور سه تار: دوره ابتدایی. تهران: مؤسسه فرهنگی – هنری ماهور، ۱۳۸۴. ۱۲۸ ص.
- [Ализаде, Хосейн. Грамматика сетара: начальный курс. — Тегеран: Институт культуры и искусства Махур, 2005. — 128 с.]
143. علیزاده، حسین. سخانی کوتاه پیرامون ردیف و دستگاه // ردیف نوازی. ردیف میرزا عبدالله به روایت نورعلی برومند. تار: حسین علیزاده. تهران: مؤسسه فرهنگی – هنری ماهور، ۱۳۸۶. M.CD-237
- [Ализаде, Хосейн. Краткий рассказ о радифе и дастгахе // Инструментальный радиф. Радиф Мирзы Абдоллы в версии Нурали Боруманда. Тар: Хосейн Ализаде. — Тегеран: Институт культуры и искусства Махур, 2007. — M.CD 237] [Сопроводительный буклет к компакт-диску]

144. علیزاده، حسین. سی گوشه مشترک در دستگاه ها و آواز های ردیف میرزا عبدالله // همچنین.
[Ализаде, Хосейн. Тридцать общих гуше в дастгах и авазах радифа Мирзы Абдоллы // Там же]
145. علیزاده، حسین. مبنای نظری موسیقی ایرانی / حسین علیزاده، هومان اسعدی، مینا افتاده، علی بیانی، کمال مصطفی پورتراب، ساسان فاطمی. تهران: مؤسسه فرهنگی – هنری ماهور، ۱۳۸۸. ۸۰ ص.
[Ализаде, Хосейн. Основы теории иранской музыки / Хосейн Ализаде, Хуман Асади, Мина Офтаде, Али Бийани, Камал Мостафа Пуртараб, Сасан Фатеми. — Тегеран: Институт культуры и искусства Махур, 2009. — 80 с.]
146. فاطمی، ساسان. آیا تصنیف قاجاری نسخه ی ناشیانه نوحه است؟ // فصلنامه موسیقی ماهور، شماره ۴۵. تهران: مؤسسه فرهنگی – هنری ماهور، ۱۳۸۸. ۱۹–۳۲ ص.
[Фатеми, Сасан. Является ли каджарский тасниф неумелой версией ноухэ? // Ежеквартальный музыкальный журнал «Махур». — 2010. — № 45. — С. 19–32]
147. فاطمی، ساسان. تصنیف معاصر و ایده هایی برای استفاده از عناصر موسیقایی قدیم در آهنگسازی // فصلنامه موسیقی ماهور ۱۳۸۲. شماره ۲۲. ۸۵–۱۱۲ ص.
[Фатеми, Сасан. Современный тасниф и идеи использования древних музыкальных элементов в сочинении // Ежеквартальный музыкальный журнал «Махур». — 2004. — № 22. — С. 85–112]
148. فاطمی، ساسان. فرم و موسیقی ایرانی // فصلنامه موسیقی ماهور ۱۳۸۷. شماره ۳۹. ۱۰۳–۱۳۴ ص.
[Фатеми, Сасан. Иранские форма и музыка // Ежеквартальный музыкальный журнал «Махур». — 2008. — № 39. — С. 103–134]
149. فاطمی، ساسان. نگاهی گذارا به پیدایش و رشد موسیقی مردم پسند در ایران از ابتدا تا امروز // فصلنامه موسیقی ماهور ۱۳۸۲. شماره ۲۲. ۲۷–۴۱ ص.
[Фатеми, Сасан. Обзор возникновения и развития популярной музыки в Иране от начала до современности // Ежеквартальный музыкальный журнал «Махур». — 2004. — № 22. — С. 27–41]
150. فرهنگ، هرمز. دستگاه در موسیقی ایرانی. ترجمه به زبان فارسی: مهدی پورمحمد. تهران:

پارت، ۱۳۸۰. ۲۷۲ ص.

[Фархат, Хормоз. Дастгах в иранской музыке. Пер. с англ.: Мехди Пурмохаммад. — Тегеран: Парт, 2001–2002. — 272 с.]

151. فریدونی، نима. تجزیه و تحلیل ردیف آوازی استاد عبدالله دومی (مبانی موسیقی ایرانی). تهران: پارت، ۱۳۸۴. ۱۱۴ ص.

[Ферейдуні, Нима. Исследование и анализ вокального радифа остада Абдоллы Давами (основы иранской музыки). — Тегеран: Парт, 2004. — 114 с.]

152. [فیاض، محمد رضا / محمد رضا فیاض، هومان اسعدی، ساسان فاطمی] اصطلاح «موسیقی کلاسیک ایرانی». گفتگو با محمد رضا فیاض، هومان اسعدی، ساسان فاطمی. گفتگوگر: بابک خضرای // فصلنامه موسیقی ماهور ۱۳۸۷. شماره ۴۲. ۱۶۳–۱۷۹ ص.

[Файяз, Мохаммад Реза / Мохаммад Реза Файяз, Хуман Асади, Сасан Фатеми] Термин «иранская классическая музыка». Интервью с Мохаммадом Резой Файязом, Хуманом Асади, Сасаном Фатеми. Интервьюер: Бабак Хазраи // Ежеквартальный музыкальный журнал «Махур». — 2009. — № 42. — С. 163–179]

153. کامکار، پشنگ. شیوه سنتورنوازی. تهران: هستان، ۱۳۷۸. ۱۲۰ ص.

[Камкар, Пашанг. Метод игры на сантуре. — Тегеран: Хестан, 1999–2000. — 120 с.]

154. کریمی، محمود. ردیف آوازی موسیقی سنتی ایران به روایت محمود کریمی. کتاب اول: آوانویسی و تجزیه و تحلیل محمد تقی مسعودیه. تهران: انجمن موسیقی ایران، ۱۳۷۶. ۲۹۲ ص.

[Карими, Махмуд. Вокальный радиф традиционной музыки Ирана в версии Махмуда Карими. — Т. 1: нотный текст, исследование и анализ Мохаммада-Таги Масудийе. — Тегеран: Ассоциация иранской музыки, 1997. — 292 с.]

155. کریمی، محمود. ردیف آوازی موسیقی سنتی ایران به روایت محمود کریمی. کتاب دوم. مسعودیه، محمد تقی. تهران: مؤسسه فرهنگی – هنری ماهور، ۱۳۸۳. ۲۳۶ ص.

[Карими, Махмуд. Вокальный радиф традиционной музыки Ирана в версии Махмуда Карими. [Транскрипция] Мохаммада Таги

ماسودیة. — T. 2. — تهران: انستیتوت کولتوری و ایسکوستا
ماهور، 2003. — 226 س.]

156. کسائی، محمد جواد. از نی حکایتی // ردیف موسیقی ایران با اجرای نی استاد حسن کسائی.
اصفهان: مؤسسه نغمه ی شهر، ۱۳۸۸. IT1002156-157, IT1002158-159.
[Касаи, Мохаммад Джавад. Повествование нэя // Радиф иранской
музыки в исполнении на нэе остада Хасана Касаи. — Исфахан:
Институт Нагмэ-йе шахр, 2009–2010. IT1002156-157, IT1002158-159]
[Сопроводительный буклет к компакт-диску]
157. کیانی، مخید. ردیف و ردیفنوازی // فصلنامه موسیقی ماهور ۱۳۸۲. شماره ۱۹. ۵۱–۶۴ ص.
[Киани, Маджид. Радиф и исполнение радифа // Ежеквартальный
музыкальный журнал «Махур». — 2003. — № 19. — С. 51–64]
158. لطفی، محمدرضا. امید ما به مکتب موسیقی اصفهان است گزارش خبرگزاری ایما ۱۸ تیر
۱۳۹۱ <http://www.imna.ir/vdceez8p.jh8ffi9bbj.html>
[Лотфи, Мохаммад Реза. Наша надежда — на исфаханскую школу
музыки (сообщение информационного агентства «Имна» от 8 июля
2012 года // Режим доступа:
<http://www.imna.ir/vdceez8p.jh8ffi9bbj.html>]
159. محافظ، آرش. مسئله فرم در تصنیف // فصلنامه موسیقی ماهور ۱۳۹۰. شماره ۵۱/۵۲. ۱۴۵–
۱۷۰ ص.
[Мохафез, Араш. Проблема формы в таснифе // Ежеквартальный
музыкальный журнал «Махур». — 2011. — № 51/52. — С. 145–170]
160. مسعودیه، محمد تقی. سازهای ایران. تهران: زرین و سیمین، ۱۳۸۳. ۲۴۸ ص.
[ماسودیة، Мохаммад Таги [Мохаммад-Таги]. Музыкальные
инструменты Ирана. — Тегеран: Заррин-о-Симин, 2004–2005. —
248 с.]
161. مشحون، حسن. نوازندگان تار و سه تار // فصلنامه موسیقی ماهور ۱۳۸۴. شماره ۳۰. ۷۹–
۱۳۷ ص.
[Машхун, Хасан. Исполнители на таре и сетаре // Ежеквартальный
музыкальный журнал «Махур». — 2006. — № 30. — С. 79–137]
162. معروفی، موسی. ردیف هفت دستگاه موسیقی ایرانی. شرح ردیف موسیقی ایران دکتر مهدی

- برکشلی. — تهران: انجمن موسیقی ایران، ۱۳۷۴. — شماره گذاری گوناگون.
- [Мааруфи, Муса. Радиф семи дастгахов иранской музыки. Описание иранского музыкального радифа доктора Мехди Баркешли. — Тегеран: Ассоциация иранской музыки, 1995. — Разд. паг.]
163. موسوی، سید محمد. چند نکته درباره ی مکتب های آوازی // گزیده ای از صد سال آواز. تهران: مؤسسه فرهنگی — هنری ماهور، ۱۳۸۶. M.CD-135.
- [Мусави, Сейед Мохаммад. Несколько замечаний относительно вокальных школ // Избранное из ста лет аваз. — Тегеран: Институт культуры и искусства Махур, 2003. — M.CD-135]
- [Сопроводительный буклет к компакт-дису]
164. میثمی، حسین. میرزا عبدالله فراهانی و تدوین موسیقی کلاسیک ایرانی // فصلنامه موسیقی ماهور ۱۳۸۷. شماره ۴۱. ۵۹-۷۲ ص.
- [Мейсами, Хосейн. Мирза Абдолла Фарахани и кодификация иранской классической музыки // Ежеквартальный музыкальный журнал «Махур». — 2008. — № 41. — С. 59–72]
165. میرزا عبدالله. ردیف میرزا عبدالله برای ستار به ضمیمه پنجاه تمرین برای ردیف نوازی. تحریر و مضراب گذاری مهرداد ترابی. تهران: تصنیف، ۱۳۸۰. ۲۳۴ ص.
- [Мирза Абдолла. Радиф Мирзы Абдоллы для сетара с приложением пятидесяти упражнений для исполнения радифа. Тахрир и [способ применения] плектра — Мехرداد Тараби. — Тегеран: Тасниф, 2001. — 234 с.]
166. میرزا عبدالله. ردیف میرزا عبدالله برای سنتور. پشنگ کامکار. آوانگاری و نگارش: دکتر بهزاد ندیمی. تهران: هستان، ۱۳۸۳. ۲۴۳ ص.
- [Мирза Абдолла. Радиф Мирзы Абдоллы для сантура. [Версия] Пашанга Камкара. Нотный текст и публикация: доктор Бехзад Надими. — Тегеран: Хестан, 2005. — 243 с.]
167. میرزا عبدالله. ردیف میرزا عبدالله: نت نویسی آموزشی و تحلیلی. نوشته طلایی، داریوش. تهران: نی، ۱۳۸۵. ۴۸۰ ص.
- [Мирза Абдолла. Радиф Мирзы Абдоллы: обучающий нотный текст и анализ. Транскрипция Дариуша Талаи. — Тегеран: Нэй, 2006. —

480 с.]

168. میرزا عبدالله، برومند نورعلی. موسیقی سنتی ایرانی. ردیف میرزا عبدالله — برومند. تالیف مهدی آذر سینا. تهران: سروش، ۱۳۷۹. ۳۲۶ ص.

[Мирза Абдолла. Радиф Мирзы Абдоллы — Боруманда / Мирза Абдолла, Нурали Боруманд: сост. Мехди Азарсина. — Тегеран: Соруш, 2000. — 326 с.]

169. میریان، میثم. موسیقی در دوره ناصری // هنر. ۱۳۸۸. شماره ۱۲۹. ۱۱۰-۱۰۲ ص.

[Мириан, Мейсам. Музыка в период Насери // Искусства. — 2009. — № 129. — С. 102–110]

170. وزیري، علینقی. تئوری موسیقی. تهران: صفی علیشاه، ۱۳۸۳. ۳۹۳ ص.

[Вазирі, Алинаги. Теория музыки. — Тегеран: Сафи Алишах, 2004–2005. — 393 с.]

Интернет-ресурсы

Encyclopaedia Iranica [сайт] // Режим доступа: <http://www.iranicaonline.org>

Golha Project Website [сайт] // Режим доступа: <http://www.golha.co.uk>

Mahoor Institute of Culture and Art [сайт] // Режим доступа: <https://www.mahoor.com>

خانه موسیقی ایران [Дом музыки Ирана / на перс. яз. / сайт] // Режим доступа: <http://www.iranhmusic.ir>

ماه نامه هنر موسیقی [Ежеквартальный журнал «Музыкальное искусство» / на перс. яз. / сайт] // Режим доступа: <http://www.art-of-music.net>

Дискография

1. تار دوره قاجار. میرزا عبدالله، میرزا حسینقلی، غلامحسین درویش، میرزا غلامرضا شیرازی، اسدالله خان اتابکی، اسمایل ساقی. تهران: مؤسسه فرهنگی — هنری ماهور، ۱۳۸۶. M.CD- 62.

[Тар Каджарской эпохи. Мирза Абдолла, Мирза Хосейнголи, Голамхосейн Дарвиш, Мирза Голамреза Ширази, Асадолла Хан Атабаки, Эсмаил Саги. — Тегеран: Институт культуры и искусства

2. تصنيف های دوره ی قاجار. اجرای عبدالله دومی. تار: درویش خان، کمنچه: باقر خان رامشگر. تهران: مؤسسه فرهنگی – هنری ماهور، ۱۳۸۶. M.CD-112.
[Таснифы Каджарской эпохи. Исполнение Абдоллы Давами. Тар: Дарвиш Хан, каманче: Багер Хан Рамешгар. — Тегеран: Институт культуры и искусства Махур, 2008. — M.CD-112]
3. ردیف آوازی و تصنيف های قدیمی به روایت و اجرای استاد عبدالله دومی. همراهی تار: محمدرضا لطفی. تهران: مؤسسه فرهنگی – هنری ماهور، ۱۳۸۱. M.CD-111، M.CD-112، M.CD-113.
[Вокальный радиф и старинные таснифы в версии и исполнении мастера Абдоллы Давами. Сопровождение тара: Мохаммад Реза Лотфи. — Тегеран: Институт культуры и искусства Махур, 2003. — M.CD-111, M.CD-112, M.CD-113]
4. ردیف موسیقی ایران با اجرای نی استاد حسن کسائی. اصفهان: مؤسسه نغمه ی شهر، ۱۳۸۸. IT1002156-157، IT1002158-159.
[Радиф иранской музыки в исполнении на нэе остада Хасана Касаи. Исфахан: Институт Нагмэ-йе шахр, 2009–2010. — IT1002156-157, IT1002158-159]
5. ردیف میرزا عبدالله برای تار و سه تار به روایت و اجرای استاد نورعلی برومند. تهران: مؤسسه فرهنگی – هنری ماهور، ۱۳۸۵. M.CD-216.
[Радиф Мирзы Абдоллы для тара и сетара в версии и исполнении Нурали Боруманда. — Тегеран: Институт культуры и искусства Махур, 2006. — M.CD-216]
6. ردیف نوازی. ردیف میرزا عبدالله به روایت نورعلی برومند. تار: حسین علیزاده. تهران: مؤسسه فرهنگی – هنری ماهور، ۱۳۸۶. M.CD-237.
[Инструментальный радиф. Радиф Мирзы Абдоллы в версии Нурали Боруманда. Тар: Хосейн Ализаде. — Тегеран: Институт культуры и искусства Махур, 2007. — M.CD-237]

7. گزیده ای از صد سال آواز. تهران: مؤسسه فرهنگی – هنری ماهور، ۱۳۸۶. M.CD-135.
[Избранное из ста лет аваза. — Тегеран: Институт культуры и искусства Махур, 2003. — M.CD-237]
8. مجموعه ای از آثار رکن الدین خان. تار: ارشد تهماسبی. تهران: مؤسسه فرهنگی – هنری ماهور، ۱۳۷۷. M.CD-40.
[Собрание сочинений Рокнаддин Хана [Мохтари]. Тар: Аршад Тахмасеби. — Тегеран: Институт культуры и искусства Махур, 1998. — M.CD-40]

ПРИЛОЖЕНИЕ I

Карта Ирана

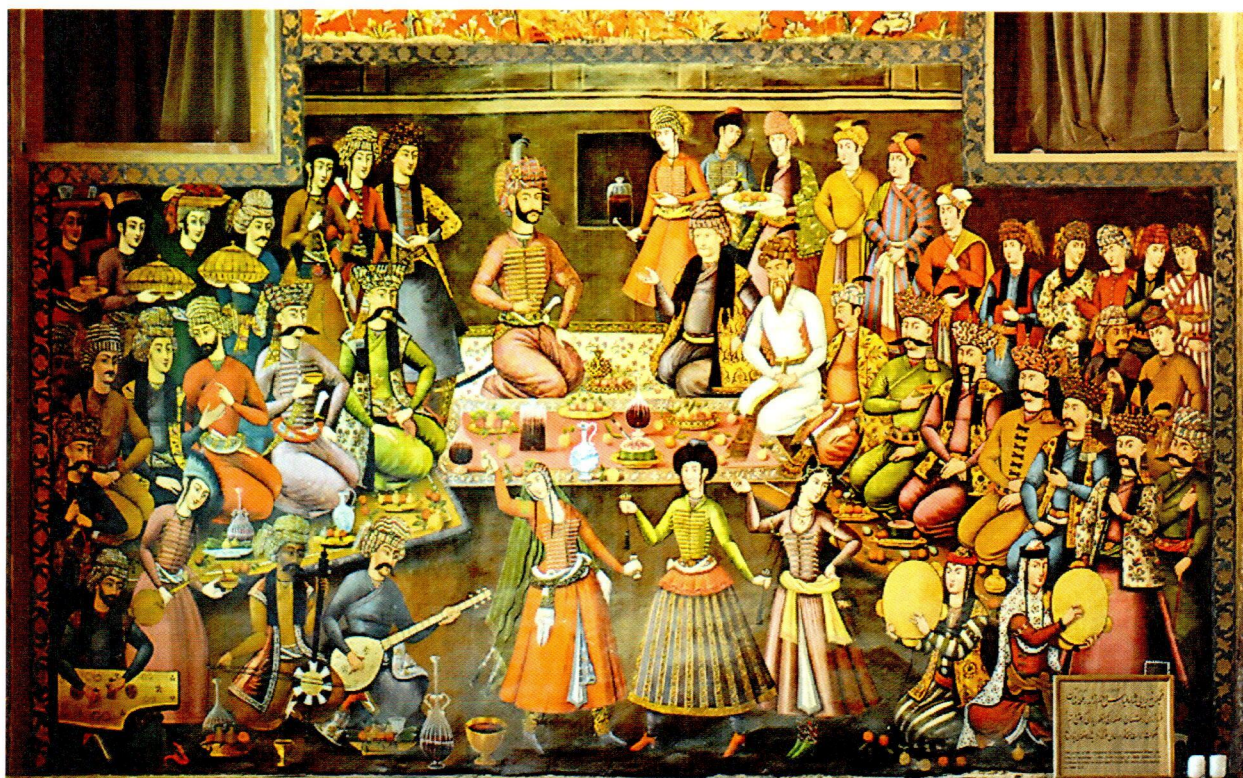


ПРИЛОЖЕНИЕ II

Иллюстрации

Придворные музыканты и танцовщицы
на фресках дворца «Чехэл Сотун» («Сорок колонн»)

Иран, г. Исфахан, XVII в.





Али Акбар Фарахани с учениками
(работа художника Сани ал-Малека)



Класс Мирзы Абдоллы

Нижний ряд (слева направо): Сейед Хосейн Халифе, Мирза Абдолла, Джавад Эбади, Али Акбар Роухани

Верхний ряд: Насер Хан, Эсмаил Гахрамани, Реза Хендеси, Голамхосейн Хан, Мортеза Саба



Мирза Хосейнголи (*тар*)



Али Акбар Шахнази (*таp*)



Ахмад Эбади (*сетар*)



Аболхасан Саба (*сантур*)



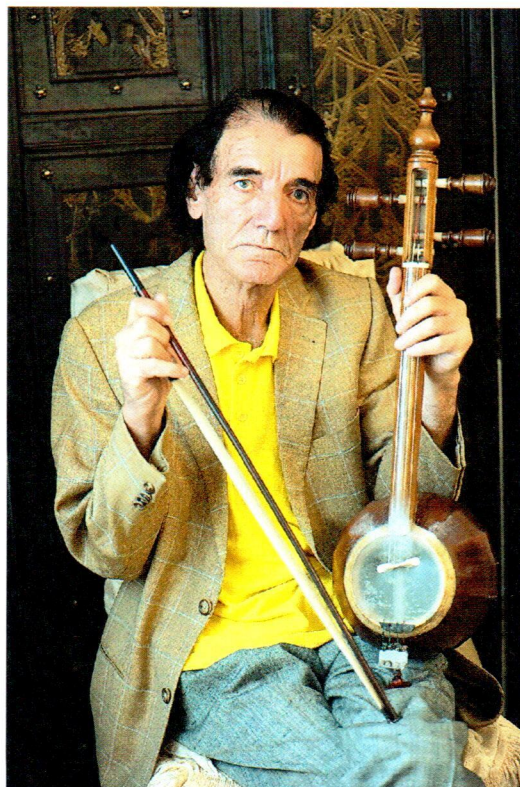
Хасан Касан (*нэй*)



Мансур Нариман (уд)



Дарвишреза Моназзами (каманче)



Хосейн Техрани (*томбак*)



Мохаммад Реза Лотфи (*даф*)



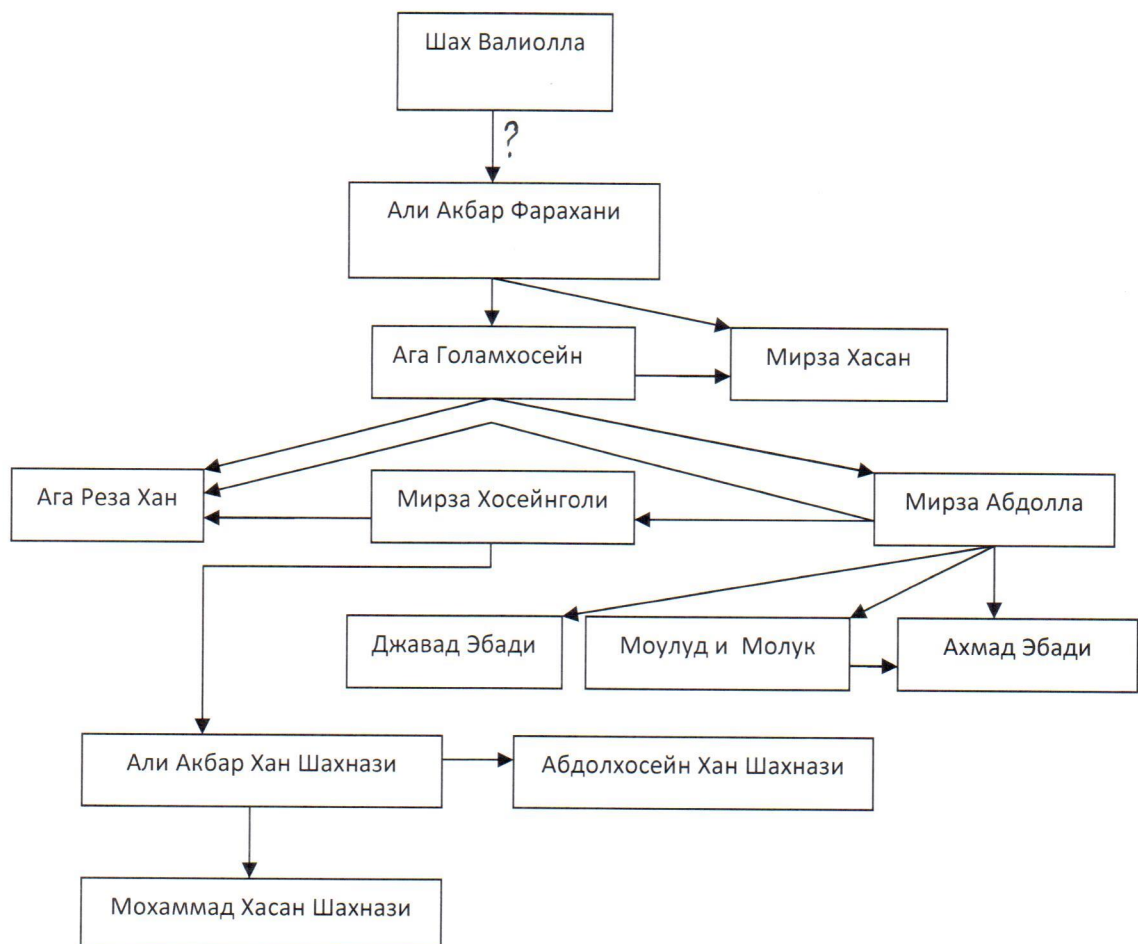
Представители иранской классической традиции

Слева направо: Маджид Дерахшани (*тар*), Хосейн Нуршарг (вокал), Можган Шаджарьян (*сетар*), Шаху Андалиби (*нэй*), Камран Ягуби (*томбак*)
Концерт в ЦДМШ при МГК имени П. И. Чайковского, Москва, 10.12.2008



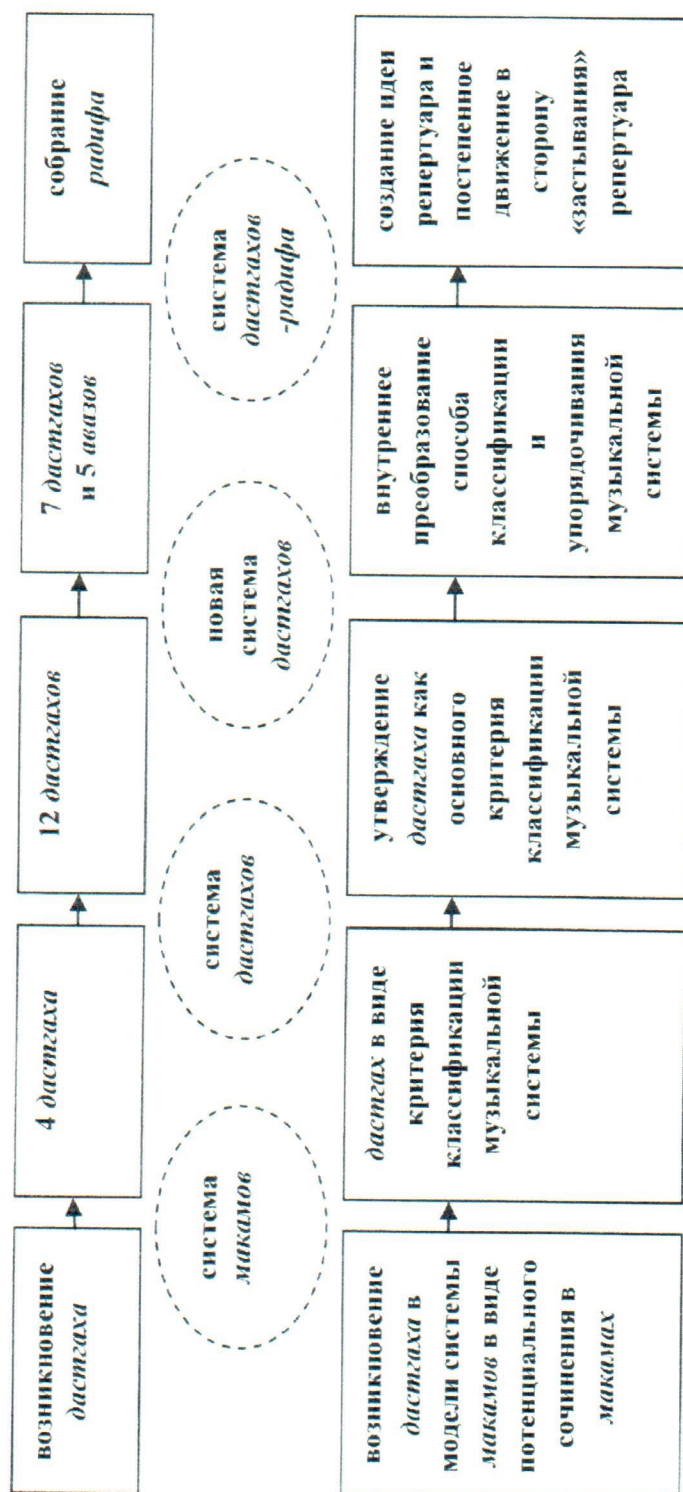
ПРИЛОЖЕНИЕ III

Схема процесса передачи *радифа* в семье Фарахани



ПРИЛОЖЕНИЕ IV

Схема преобразования системы *макамов* в систему *дастгахов-радифа*



ПРИЛОЖЕНИЕ V

Сравнительная таблица классификации *дастгахов* и *авазов* в различных версиях *радифа*

Радиф	М. Абдолла				М. Хосейнголи		А. А. Шахнази	А. Давами	М. Мааруфи	Э. Мехргаш		Э. Бузари
	Н. Боруланд	А. Саба	М. Тараби	М. Хосейнголи	А. А. Шахнази	А. Давами	М. Мааруфи	Э. Мехргаш	М. Монташери			
Версия	7+6	7+5	7+7	7+6	5+5	7+6	7+5	7+6	7+5	7+6	7+5	
Шур	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
Абу Ага	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
Байат-э	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
Торк												
Афшари	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
Дашти	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
Байат-э	•		•	•		•						
Корд/												
Корд-э												
Байат												
			+ Рохаб								+ Рохаб	
Сэгах	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
Чахаргах	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
Махур	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
Хомайун	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
Байат-э	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•	•
Эсфакан												
										+ Шустари-Мансури		
Нава	•	•	•	•		•	•	•	•	•	•	•
Раст-Панджгах	•	•	•	•		•	•	•	•	•	•	•

Пояснение: ячейки зелёного цвета — *дастгах*. ячейки жёлтого цвета — *авазы*.

ПРИЛОЖЕНИЕ VI

Тридцать «кочующих» *гуше* в *радифе* Мирзы Абдоллы

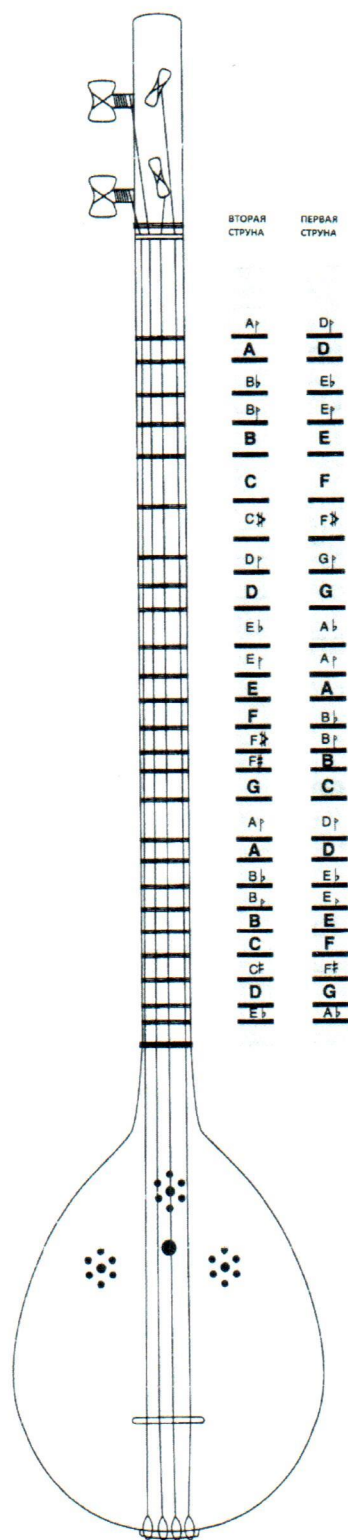
1. **Керэшмэ** (дастгах Шур — Керэшмэ в Дарамад-э сэввом и Керэшмэ в гуше Разави; аваз Байат-э Торк — Керэшмэ в Дарамад-э доввом; аваз Афшари — Керэшмэ в Бастэ нэгар; аваз Байат-э Корд — Керэшмэ в Дарамад-э доввом; дастгах Сэгах — Керэшмэ; дастгах Чахаргах — Керэшмэ ва Керэшмэ ба Муйе; дастгах Махур — Керэшмэ, Керэшмэ в гуше Дэлкаш, Керэшмэ в гуше Хаваран, Керэшмэ в гуше Шекастэ, Керэшмэ в гуше Хазин, Керэшмэ в Рак-е кашмир, Керэшмэ-йе Рак; аваз Байат-э Эсфахан — Керэшмэ; дастгах Нава — Керэшмэ в Дарамад-э сэввом);
2. **Хазин** (дастгах Шур — гуше Хазин, Хазин в конце гуше Разави; дастгах Сэгах — Хазин в гуше Мохалеф; дастгах Чахаргах — Хазин в гуше Мохалеф; дастгах Махур — Хазин в гуше Араг; дастгах Нава — гуше Хазин);
3. **Рохаб** (дастгах Шур — Рохаб в Дарамад-э чахаром, гуше Рохаб; дастгах Сэгах — гуше Рохаб);
4. **Нагмэ** (дастгах Шур — Нагмэ-йе аввал, Нагмэ-йе доввом; аваз Байат-э Торк — гуше Нагмэ; дастгах Сэгах — гуше Нагмэ; дастгах Чахаргах — гуше Нагмэ, гуше Нагмэ-йе маглуб; дастгах Махур — Нагмэ в гуше Хэсар-э Махур; дастгах Нава — гуше Нагмэ; дастгах Раст-Панджгах — гуше Нагмэ);
5. **Бастэ нэгар** (аваз Абу-Ата — гуше Хэджаз; аваз Байат-э торк — гуше Бастэ нэгар; аваз Афшари — гуше Бастэ нэгар; аваз Байат-э Корд — гуше Бастэ нэгар; дастгах Сэгах — гуше Бастэ нэгар, Бастэ нэгар в гуше Мохалеф; дастгах Чахаргах — Бастэ нэгар в гуше Забол, Бастэ нэгар в гуше Мохалеф);
6. **Чахар парэ** или **Чахарбаг** (аваз Абу-Ата — гуше Чахар парэ; дастгах Махур — гуше Чахар парэ);
7. **Хаджи Хасани** (аваз Байат-э Торк — гуше Хаджи Хасани; аваз Байат-э Корд — гуше Хаджи Хасани; дастгах Сэгах — гуше Хаджи Хасани; дастгах Чахаргах — гуше Хаджи Хасани);

8. **Хосравани** (аваз Байат-э Торк — гуше Хосравани; дастгах Махур — гуше Хосравани; аваз дастгах Раст-Панджгах — гуше Хосравани);
9. **Фэйли** (дастгах Махур — гуше Фэйли; аваз Байат-э Торк — гуше Фэйли);
10. **Шекастэ** (дастгах Махур — гуше Шекастэ; аваз Байат-э Торк — гуше Шекастэ);
11. **Джамэ даран** (аваз Байат-э Торк — гуше Джамэ даран; Дастгах Хомайун — гуше Джамэ даран; аваз Байат-э Эсфахан — гуше Джамэ даран);
12. **Занг-е шотор** (дастгах Сэгах — гуше Занг-е шотор; дастгах Чахаргах — гуше Занг-е шотор; дастгах Раст-Панджгах — гуше Занг-е шотор);
13. **Зангуле** (аваз Байат-э Торк — гуше Зангуле; дастгах Чахаргах — гуше Зангуле; дастгах Махур — гуше Зангуле; дастгах Раст-Панджгах — гуше Зангуле-е сагир и Зангуле-е кабир);
14. **Хэсар** (дастгах Чахаргах — гуше Хэсар; дастгах Махур — гуше Хэсар-э Махур);
15. **Араг** (дастгах Махур — гуше Араг; аваз Афшари — гуше Араг);
16. **Аболчап** (дастгах Хомайун — гуше Аболчап; дастгах Раст-Панджгах — гуше Аболчап);
17. **Лэйли-о-Маджнун** (дастгах Хомайун — гуше Лэйли-о-Маджнун; дастгах Раст-Панджгах — гуше Лэйли-о-Маджнун);
18. **Ноуруз** (дастгах Хомайун — гуше Ноуруз-э араб и гуше Ноуруз-э Саба; дастгах Раст-Панджгах — гуше Ноуруз-э араб и гуше Ноуруз-э Саба);
19. **Оззал** (дастгах Шур — гуше Оззал; дастгах Хомайун — гуше Оззал);
20. **Байат-э Радже** (аваз Байат-э Эсфахан — гуше Байат-э Радже; дастгах Нава — гуше Байат-э Радже);
21. **Суз-о-годаз** (дастгах Хомайун — гуше Суз-о-годаз; аваз Байат-э Эсфахан — гуше Суз-о-годаз);
22. **Ошшаг** (дастгах Нава — гуше Ошшаг; дастгах Раст-панджгах — гуше Ошшаг);

23. **Нэйшабурак** (дастгах Махур — гуше Нэйшабурак; дастгах Нава — гуше Нэйшабурак);
24. **Нэйриз** (дастгах Махур — гуше Нэйриз; дастгах Нава — гуше Нэйриз; дастгах Раст-Панджгах — гуше Нэйриз);
25. **Гараче** (дастгах Шур — гуше Гараче; дастгах Раст-Панджгах — гуше Гараче);
26. **Тарз** (дастгах Хомайун — гуше Тарз; дастгах Раст-Панджгах — гуше Тарз);
27. **Раванди** (дастгах Хомайун — гуше Раванди; дастгах Раст-Панджгах — гуше Раванди);
28. **Маджлес афруз** (дастгах Шур — гуше Маджлес афруз; дастгах Махур — гуше Маджлес афруз);
29. **Чахармэзраб** (дастгах Чахаргах — гуше Чахармэзраб; дастгах Махур — Чахармэзраб в гуше Дэлкаш; дастгах Хомайун — гуше Чахармэзраб);
30. **Рэнг-е Шахр ашуб** (дастгах Шур — Рэнг-е Шахр ашуб; дастгах Чахаргах — Рэнг-е Шахр ашуб).

ПРИЛОЖЕНИЕ VII

Схема расположения ладов на *сетаре*



ПРИЛОЖЕНИЕ VIII

**Таблица интервалов иранской классической музыки на
основе практики представителей традиции**

	Хаджи Ага	Эбади 1	Эбади 2	Сафват 1966	Сафват 1979	Мусави	Карими	Мансуров Азербайджан
ШУР								
F-G	196,4	214	215,2	204	206	216	225,6	
G-A ^p	159,6	140	142,4	136	140,4	150,8	147,6	154,4
A ^{p*} -B ^b	138,4	147,2	145,2	140	138,8	143,6	120,8?	
B ^b -C	202	209,6	208	224	217,2	205,6	218,4	
C-D		216	216			209,6		
C-D ^p		145,2						
D ^p -E ^B								
D-E ^p		144,8	141,2			147,2		148
E ^p -F		144,8	136,8			150,8		
F-G	196,4	214	215,2			199,6		
G-A ^p	154,8					152,8		148
AFSHARI								
G-A ^p	154,8	140	142,4	124	150,4		162	148
G-A ^p Dashti				146	150,4			
G-A	209,2			204	199,2			
MAHUR								
C-D	212	216	217,56	204	204,8		185,6	
D-E	184,8	206,8	204,4	204	194,8		225,2	
E-F	104,4	82,8	74,40	88	97,6		85,2	
F-G								
G-A						210,8/211,6		
A-B						174,8/196,4		
B-C						110,8/98		
SEGAH								
C-D	212	216	217,2	204	202			
D-E ^p	142	146	142	140	146,8			148
E ^p -F	155,2	144,8	136,8	136	149,2		138,8	
F-G	196,4	214	215,2	224	206		214,4	
G-A ^p	154,8							
MOKHALEF								
A-B ^p								
B ^p -C					151,6			
C-D					205,2			
C-E ^p				345,6				

D-E ^p					140,4			
E ^p -F#(-)					208,4			
F#(-)-G					158,4			
A ^p -B ^p		140,4	143,2					
B ^p -C		201,2	212					
C-D ^p		153,6	150,8					
D ^p -E ^p		205,2	210,4					
E ^p -F		136,8	144,8					
ESFAHAN								
C-D	212	213,2	216	204	203,2			
D-E ^p	134	141,2	144,8	136	135,2	133,2	112	
E ^p -F#	222,4	210,4	217,6	252	248,4	262	265,6	
F#-G	129,2	141,2	141,2	124	123,6	108,8	109,2	
G-A	209,2	215,6	129,6	198,4	198,4	185,2?	197,2	
A-B ^b	94	71,6	77,6	76	78		60	
B ^b -C				56				
HOMAYUN								
F-G	196,4	223,2	214	204	204	208		
G-A ^p	159,6	153,6	150,8	126	133,2	144,8	129,6	
A ^p -B	237,2	267,6	272	268	274,8	238	282,8	
Si-C	104,4	74,4	83,2	106	92	105,6	111,6	
C-D	212	219,6	216	204	204	234,8?		
D-E ^b	86	76,8	78	76	74,8	50,8?		80/113,6
E ^b -F					219,2			

* Знак «p» в верхнем регистре означает полубемоль, знак «b» — бемоль.

ПРИЛОЖЕНИЕ IX

Нотные примеры

Пример № 1. *Чахармэзrab. Дастгах Шур.*

***Радиф* Аболхасана Сабы.**

چهارمضرب شو

♩ = 88

شور

8

8

8

8

8

8

8

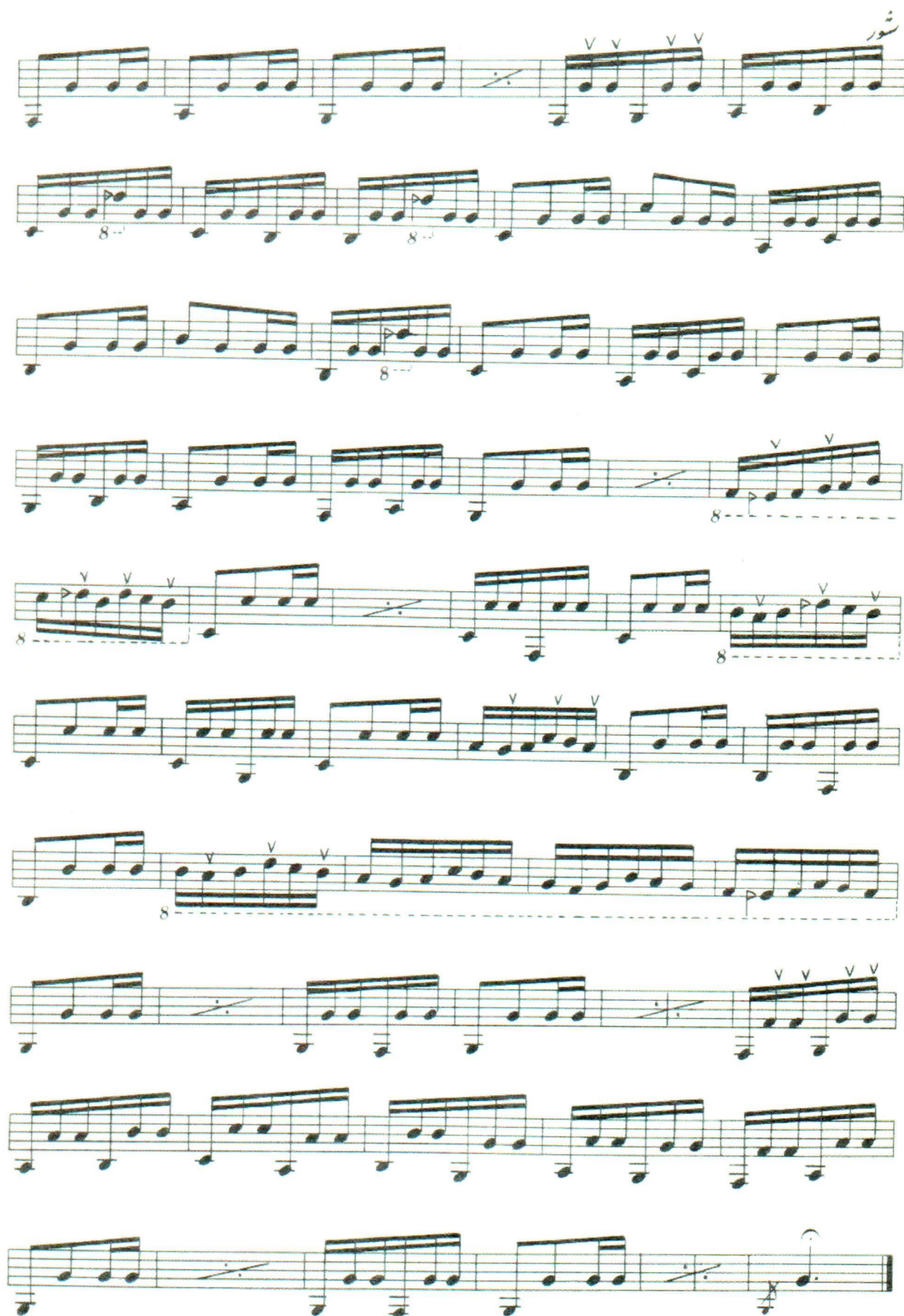
8

8

8

8

8



Пример № 2. *Пишдарамад. Дастгах Шур.*

***Радиф* Али Акбара Шахнази.**

پیش درآمد

درآمد

اوج

شهنواز

The musical score is written on ten staves. The first staff begins with the instruction 'پیش درآمد' (Introduction) and 'درآمد' (Entrance). The second staff has 'درآمد' above it. The third staff has 'اوج' (Climax) above it. The fourth staff has 'اوج' above it. The fifth staff has 'اوج' above it. The sixth staff has 'اوج' above it. The seventh staff has 'اوج' above it. The eighth staff has 'شهنواز' (Shehnawaz) above it. The ninth staff has 'شهنواز' above it. The tenth staff has 'شهنواز' above it. The music is in 2/4 time and features various musical notations including treble clefs, time signatures, key signatures (one flat), and dynamic markings (p). It also contains performance instructions in Persian: 'پیش درآمد' (Introduction), 'درآمد' (Entrance), 'اوج' (Climax), and 'شهنواز' (Shehnawaz). The music consists of eighth and sixteenth notes, often beamed together, with some measures containing rests or repeat signs. There are also some unusual markings like 'x' and 'T' above notes.

Musical notation on a single-line staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and ornaments. Persian text labels are placed above certain staves: "قرچه" (Qarqeh) above the fourth staff, "رضوی" (Razvi) above the fifth staff, and "حسینی" (Husini) above the tenth staff. The music is written on a single-line staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together, and various rests. There are also some specific musical symbols like "V" and "U" above notes, and "tr" for trills.



Пример № 3. Рэнг. Аваз Абу Ата.

***Радиф* Али Акбара Шахнази.**

رنگ ابوعطا

The musical score is written for a single melodic line in 6/8 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical ornaments and fingerings:

- Staff 1:** Starts with a treble clef and a key signature of one flat. The first measure contains a whole note with a 'V' (vibrato) and a 'tr' (trill) above it. The second measure contains a whole note with a 'V' and a 'tr' above it. The third measure contains a whole note with a 'V' and a 'tr' above it. The fourth measure contains a whole note with a 'V' and a 'tr' above it. The fifth measure contains a whole note with a 'V' and a 'tr' above it. The sixth measure contains a whole note with a 'V' and a 'tr' above it. The seventh measure contains a whole note with a 'V' and a 'tr' above it. The eighth measure contains a whole note with a 'V' and a 'tr' above it. The ninth measure contains a whole note with a 'V' and a 'tr' above it. The tenth measure contains a whole note with a 'V' and a 'tr' above it.
- Staff 2:** Continues the melody with various ornaments and fingerings, including 'tr' and 'V' marks.
- Staff 3:** Features a 'tr' and 'V' mark in the first measure, followed by a 'tr' and 'V' mark in the second measure, and a 'tr' and 'V' mark in the third measure.
- Staff 4:** Includes a 'tr' and 'V' mark in the first measure, followed by a 'tr' and 'V' mark in the second measure, and a 'tr' and 'V' mark in the third measure.
- Staff 5:** Shows a 'tr' and 'V' mark in the first measure, followed by a 'tr' and 'V' mark in the second measure, and a 'tr' and 'V' mark in the third measure.
- Staff 6:** Contains a 'tr' and 'V' mark in the first measure, followed by a 'tr' and 'V' mark in the second measure, and a 'tr' and 'V' mark in the third measure.
- Staff 7:** Features a 'tr' and 'V' mark in the first measure, followed by a 'tr' and 'V' mark in the second measure, and a 'tr' and 'V' mark in the third measure.
- Staff 8:** Includes a 'tr' and 'V' mark in the first measure, followed by a 'tr' and 'V' mark in the second measure, and a 'tr' and 'V' mark in the third measure.
- Staff 9:** Shows a 'tr' and 'V' mark in the first measure, followed by a 'tr' and 'V' mark in the second measure, and a 'tr' and 'V' mark in the third measure.
- Staff 10:** Contains a 'tr' and 'V' mark in the first measure, followed by a 'tr' and 'V' mark in the second measure, and a 'tr' and 'V' mark in the third measure.

This page contains nine staves of musical notation in G major (one sharp, F#). The notation includes various ornaments, trills, and fingerings, typical of a Baroque or Classical style manuscript.

- Staff 1:** Starts with a repeat sign. The melody features several ornaments (marked 'V') and a trill (marked 'tr') at the end.
- Staff 2:** Continues the melody with more ornaments and a trill.
- Staff 3:** Includes a first ending bracket labeled '1' and a trill.
- Staff 4:** Includes a second ending bracket labeled '2' and a trill.
- Staff 5:** Features a trill and various ornaments.
- Staff 6:** Continues the melodic line with ornaments and a trill.
- Staff 7:** Includes a trill and various ornaments.
- Staff 8:** Features a series of trills (marked 'tr') and ornaments.
- Staff 9:** Ends the piece with a final ornament and a trill.

Пример № 4. Фрагмент *гуше* Дэлкаш. *Дастгах* Махур.

Радиф Мирзы Абдоллы.



Аудиоприложение

1. Avaz Nahoft with santur and gheichak. Hossein Nourshargh (voice), Pezhman Ekhtiari (santur), Siavash Valipour (gheichak). Lyrics — Bahman Rafeei // Sarzamin-e man. Iranian Classical Music. Hosein Nourshargh & Feragh Ensemble. Music — Pezhman Ekhtiari. Moscow: Moscow Tchaikovsky Conservatory, World Music Cultures Center, The «Arctide Descendants» Scientific and Creative project by Margarita Karatygina, 2010.
2. تکنوازی تار. مجید درخشانی // گروه خورشید ۲. آهنگساز و سرپرست گروه: مجید درخشانی. آواز: محمد معتمدی. تهران: مؤسسه فرهنگی – هنری نوای شب‌دیز، ۱۳۸۵.
[Соло тара. Маджид Дерахшани // Ансамбль «Хоршид». Часть 2. Композитор и руководитель ансамбля: Маджид Дерахшани. Вокалист: Мохаммад Мотамеди. — Тегеран: Институт культуры и искусства Нава-йе шабдиз, 1996/1997]
3. دستگاه همایون // تکنوازی سه تار استاد احمد عبادی ۲. تهران: مؤسسه فرهنگی – هنری ماهور، ۱۳۷۹. M.CD-58.
[Дастгах Хомайун // Соло сетара мастера Ахмада Эбади. Часть 2. — Тегеран: Институт культуры и искусства Махур, 2000. — M.CD-58]
4. دستگاه چهارگاه // به یاد استاد بهاری. بداهه نوازی کمانچه. درویش رضا منظمی. تهران: مؤسسه فرهنگی – هنری آوای باربد، ۱۳۸۵.
[Дастгах Чахаргах // В память о мастере Бахари. Импровизация на каманче. Дарвишреза Моназзами. — Тегеран: Институт культуры и искусства Ава-йе Барбад, 2006]
5. مثنوی. شاهو عندلیبی (نی)، محمد معتمدی (آواز) // گروه خورشید ۲. آهنگساز و سرپرست گروه: مجید درخشانی. آواز: محمد معتمدی. تهران: مؤسسه فرهنگی – هنری نوای شب‌دیز، ۱۳۸۵.
[Маснави. Шаху Андалиби (нэй), Мохаммад Мотамеди (вокал) //

- Ансамбль «Хоршид». Часть 2. Композитор и руководитель ансамбля: Маджид Дерахшани. Вокалист: Мохаммад Мотамеди. — Тегеран: Институт культуры и искусства Нава-йе шабдиз, 1996/1997]
6. دستگاه نوا. چهارمضرب // بداهه نوازی سنتور. دستگاه نوا — راست و پنجگاه. استاد فرامرз پایور. تهران: مؤسسه فرهنگی — هنری ماهور، ۱۳۸۰. M.CD-71
[Дастгах Нава. Чахармэзrab // Импровизация на сантуре. Дастгах Нава — Раст-Панджгах. Мастер Фарамарз Пайвар. — Тегеран: Институт культуры и искусства Махур, 2001. — M.CD-71]
 7. سوار. کامران یعقوبی (تمبک) // گروه نوازی تمبک و نقاره. سرپرست گروه: کامبیز گنجہ ای. تهران: مؤسسه فرهنگی — هنری ماهور، ۱۳۸۷. M.CD-266
[Всадник. Камран Ягуби (томбак) // Ансамбль томбака и наггарэ. Руководитель ансамбля: Камбиз Ганджеи. — Тегеран: Институт культуры и искусства Махур, 2008. — M.CD-266]
 8. دستگاه شور. درامد اول // ردیف میرزا عبدالله برای تار و سه تار به روایت و اجرای استاد نورعلی برومند. تهران: مؤسسه فرهنگی — هنری ماهور، ۱۳۸۵. M.CD-216
[Дастгах Шур. Дарамад-э аввал // Радиф Мирзы Абдоллы для тара и сетара в версии и исполнении Нурали Боруманда. — Тегеран: Институт культуры и искусства Махур, 2006. — M.CD-216]
 9. آواز ابو عطا. درامد // ردیف نوازی. ردیف میرزا عبدالله به روایت نورعلی برومند. تار: حسین علیزاده. تهران: مؤسسه فرهنگی — هنری ماهور، ۱۳۸۶. M.CD-237
[Аваз Абу Ата. Дарамад // Инструментальный радиф. Радиф Мирзы Абдоллы в версии Нурали Боруманда. Тар: Хосейн Ализаде. — Тегеран: Институт культуры и искусства Махур, 2007. — M.CD-237]
 10. آواز بیات ترک. درامد // ردیف میرزا عبدالله برای تار و سه تار به روایت و اجرای استاد نورعلی برومند. تهران: مؤسسه فرهنگی — هنری ماهور، ۱۳۸۵. M.CD-216
[Аваз Байат-э Торк. Дарамад // Радиф Мирзы Абдоллы для тара и сетара в версии и исполнении Нурали Боруманда. — Тегеран:

11.

آواز افشاری. درامد // همین

[Аваз Афшари. Дарамад // Там же]

12.

آواز دشتی. درامد // همین

[Аваз Дашти. Дарамад // Там же]

13.

دستگاه سه گاه. درامد // ردیف آوازی و تصنیف های قدیمی به روایت و اجرای استاد عبداللا دوامی. تهران: مؤسسه فرهنگی – هنری ماهور، ۱۳۸۱. M.CD-112.

[Дастгах Сэгах. Дарамад // Вокальный радиф и старинные таснифы в версии и исполнении мастера Абдоллы Давами. — Тегеран: Институт культуры и искусства Махур, 2003. — M.CD-112]

14.

دستگاه شور. درامد سوم (کرشمه) // ردیف نوازی. ردیف میرزا عبدالله به روایت نورعلی برومند. تار: حسین علیزاده. تهران: مؤسسه فرهنگی – هنری ماهور، ۱۳۸۶. M.CD-237.

[Дастгах Шур. Дарамад-э сэввом (Керэшмэ) // Инструментальный радиф. Радиф Мирзы Абдоллы в версии Нурали Боруманда. Тар: Хосейн Ализаде. M.CD-237]

15.

دستگاه همایون. چهارمضراب // ردیف میرزا عبدالله برای تار و سه تار به روایت و اجرای استاد نورعلی برومند. M.CD-216.

[Дастгах Хомайун. Чахармэзrab // Там же]

16.

دستگاه راست پنجگاه. پیش درامد // صبح سحر. راست پنجگاه — شور. سرپرست و آهنگساز: حمیدرضا مرتضوی. آواز: علی خدایی. با نظارت هنری و فنی محمدرضا لطفی. تهران: مؤسسه فرهنگی هنری آوازی شیدا، ۱۳۸۶.

[Дастгах Раст-Панджгах. Пишдарамад // [Ансамбль] «Собх-э сахар». Раст-Ранджгах — Шур. Руководитель и композитор: Хамидреза Мортазави. Вокал: Али Ходаи. Под художественным и техническим управлением Мохаммадрезы Лотфи. Тегеран: Институт вокальной культуры и искусства Шейда, 2008]

17.

آواز بیات اصفهان. بیات شیراز // ردیف موسیقی ایران با اجرای نی استاد حسن کسائی.

اصفهان: مؤسسه نغمه ی شهر، ۱۳۸۸.

.IT1002156-157, IT1002158-159

[Аваз Байат-э Эсфахан. Байат-э Шираз // Радиф иранской музыки в исполнении на нэ остада Хасана Касай. Эсфахан: Институт Нагмэ-йе шахр, 2009–2010. — IT1002156-157, IT1002158-159]

18. دلکش دسگاه ماهور // ردیف میرزا عبدالله برای تار و سه تار به روایت و اجرای استاد نورعلی برومند. M.CD-216.

[Дастгах Махур. Дэлкаш // Радиф Мирзы Абдоллы для тара и сетара в версии и исполнении Нурали Боруманда. M.CD-216]

Для прослушивания аудиоприложения необходимо воспользоваться режимом автозапуска: вставить компакт-диск в CD-ROM и выбрать функцию «воспроизвести». В противном случае порядок треков будет изменён.