

ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ ПРИНЦИП МОРАККАБНАВАЗИ В ИРАНСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ

Козятник А.И.¹

¹Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего профессионального образования (университет) «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского», Москва, Россия (125009, Москва, ул. Большая Никитская, д. 13/6), e-mail: akozyatnik@yahoo.com

Звукореализация иранской классической музыки, обладающей унифицированным корпусом правил, рекомендаций и норм создания музыки, основывается на обширном формульном своде, именуемом термином *радиф* и охватывающем двенадцать (в некоторых версиях тринадцать) систем: *дастгах*ов и *аваз*ов. Одним из способов использования материала *радифа* является принцип *мораккабнавази* (буквально «сложное» или «составное исполнение музыки»), отличающий искусство подлинных мастеров, поскольку требует глубокого понимания функциональных и ладовых особенностей мелодических моделей (*гуше*) *радифа*. *Мораккабнавази* подразумевает переход из ладовой системы одного *дастгаха* или *аваз*а в ладовую систему другого и иногда называется «модуляцией», хотя этот термин не отражает всей сути данного феномена. Целью статьи является исследование механизма *мораккабнавази*, выявление закономерностей его применения на практике, рассмотрение приемов *мораккабнавази* в рамках формульного фонда *радифа*. Обобщая и систематизируя различную информацию, полученную в ходе изучения научных изданий, в том числе на персидском языке, а также анализа нотных публикаций, записей исполнения и данных, полученных от представителей традиции, автор выявляет различные направления и способы осуществления *мораккабнавази*, вводит в отечественный научный оборот термины «*гуше-мост*» и «*форуд-мост*», обнаруживает влияние этого принципа на компоновку мелодических моделей в *радифе*. Учитывая дефицит русскоязычной литературы, освещающей иранскую классическую музыку, данная статья будет интересна исследователям, изучающим музыку Ирана, стран Ближнего и Среднего Востока, Средней Азии, а также послужит дополнительным материалом, расширяющим знания о принципах ладового мышления в древних музыкальных культурах и способах реализации этих принципов в современном музыкальном искусстве.

Ключевые слова: иранская классическая музыка, радиф, мораккабнавази, мораккабхани, дастгах, аваз, гуше

THE PERFORMING PRINCIPLE MORAKKABNAVAZI IN IRANIAN CLASSICAL MUSIC

Kozyatnik A.I.¹

¹Moscow P. I. Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia (125009, Moscow, street Bolshaya Nikitskaya, 13/6), e-mail: akozyatnik@yahoo.com

The performance of the Iranian classical music, which has an unified body of rules, recommendations and standards in the creation of music, is based on a large formula's corpus, referred to by the term *radif* and covering twelve (in some versions of thirteen) systems: *dastgahs* and *avazes*. One of the principles of use of the *radif*'s material is the principle *morakkabnavazi* (literally «complex» or «composite performance of music»), which characterizes the true masters of the art, because it requires a deep understanding of functional and mode features of the melodic models (*gushehs*) of the *radif*. *Morakkabnavazi* implies the transition from modal system of one *dastgah* or *avaz* to the modal system of another one and is sometimes called «modulation», although this term does not reflect the whole essence of this phenomenon. The aim of the article is to study the mechanism of *morakkabnavazi*, the regularity of its application in the practice, consideration of the techniques *morakkabnavazi* within formula's corpus of *radif*. Generalizing and systematizing various information detected during the study of scientific publications, including Persian, analysis of musical publications, records and data received from the representatives of the tradition, the author identifies various ways of implementing *morakkabnavazi*, introduces the domestic scientific use the term «*gusheh-bridge*» and «*forud-bridge*», reveals the impact of this principle on the arrangement of the melodic models in *radif*. Given the shortage of the Russian literature, covering Iranian classical music, this article will be of interest to researchers, studying the music of Iran, countries of the Middle East, Central Asia, and it is useful as additional material that extends knowledge about the principles of modal thinking in the ancient musical cultures and ways of implementing these principles in contemporary music.

Keywords: Iranian classical music, radif, morakkabnavazi, morakkabkhani, dastgah, avaz, gusheh

Иранская классическая музыка — живая, развивающаяся традиция с глубинными корнями — базируется на характерных исполнительских принципах, главным из которых считается опора на обширный формульный материал, унаследованный от учителей посредством устной передачи. Этот богатейший формульный свод, ныне именуемый термином *ради́ф* (букв. «ряд», «порядок»), является фундаментом процесса звукорелизации: полагаясь на глубокое знание мелодических моделей *ради́фа*, музыкант волен воплощать собственный неповторимый замысел циклической композиции *дастгаха* или *аваза*.

Дастгах, как и *аваз*, может разветвляться двумя способами: 1) с использованием мелодических моделей (*гуше*) только в рамках одной системы *дастгаха* или *аваза*, 2) с включением в композицию мелодических моделей, относящихся к нескольким различным *дастгахам/авазам*. Второй вариант, о котором пойдет речь в данной статье, считается более сложным и является показателем высшего профессионализма, так как требует от музыканта досконального владения формульным материалом *ради́фа* и понимания функциональных и ладовых особенностей его мелодических моделей. Объект исследования настоящей статьи — специфический исполнительский принцип иранской классической музыки, именуемый *мораккабнавази* (от персидского *мораккаб* — «составной», «сложный», и *навази* — «исполнение музыки»; букв. «сложное исполнение музыки») или *мораккабхани* (букв. «сложное/составное пение/декламование»). Он подразумевает создание циклической композиции с переходами между различными *дастгахами/авазами* и отличает искусство истинных мастеров.

Различным проблемам заде́йствования *ради́фа* в практической области иранской классической музыки было посвящено немало публикаций западных исследователей, включая широко известные работы Э. Зонис [4], Ж. Дюринга [3], К. Бабираки и Б. Неттла [2], в отечественном музыковедении эта тема также обсуждалась в работах Г. Б. Шамилли [1]. 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, серьезно изучившие структуру *ради́фа* и обнаружившие многочисленные связи между различными *дастгахами* и *авазами*, почти не затрагивают тему *мораккабнавази* [2], как и Ж. Дюринг, сравнивший компоновку мелодических моделей *гуше* в различных версиях *ради́фа* и заметивший отличия в принципах их модуляционной структуры [3]. 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 [10], Р. Халеги [8], Х. Фархат [7], Х. Асади [6]. Главным образом, ученые

затрагивают проблему *мораккабнавази*, когда характеризуют ладовые и функциональные особенности мелодических моделей *гуше дастгахов* и *авазов*.

Несмотря на немалое количество трудов по иранской музыке, специальных работ, посвященных феномену *мораккабнавази*, пока не существует. Сведения об этом важнейшем принципе, раскрывающем механизмы использования формульного материала в процессе звукореализации, приходится собирать по крупицам из различных источников, во многом, опираясь на опыт представителей традиции. Таким образом, цель нашего исследования — рассмотреть принцип *мораккабнавази*, обозначив место его применения и технику реализации, а также отметить наиболее популярные примеры использования этого принципа в исполнительской практике и в *радифе*.

При написании статьи мы использовали, главным образом, методы анализа и систематизации, при этом обобщили сведения, почерпнутые из редкой литературы (в том числе на фарси), анализа нотных изданий, звукозаписей *радифов* и живого исполнения, информации от представителей традиции, с которыми автору удалось побеседовать. Изучив данный феномен на различном материале, автор структурировал результаты исследования, выявив механизм и инструменты осуществления принципа *мораккабнавази*.

Иранская музыка высокой традиции представлена жанром *дастгаха*, который базируется на рафинированных и унифицированных нормах музыкального мышления, обладает строгими критериями «эталонного» звука и представлениями о красоте, аргументированными в многочисленных трактатах. Согласно современной кодификации, приписываемой выдающемуся исполнителю на *таре* и *сетаре* Мирзе Абдолле (1843–1918), в иранской классической музыке существуют семь *дастгахов* — *Шур*, *Махур*, *Нава*, *Сегех*, *Чахаргах*, *Раст-Панджгах*, *Хомайун*. Кроме того, выделяются «меньшие *дастгахы*», которые именуются *авазами* и являются зависимыми или производными от крупных: производные от *дастгаха Шур* *авазы Абу Ата*, *Байат-э Торк*, *Дашти*, *Афшари*, а также производный от *дастгаха Хомайун* *аваз Байат-э Эсфахан*. Такая классификация из семи *дастгахов* и пяти *авазов*, которая иногда дополняется *авазом Байат-э Корд*, обнаруживается практически во всех формульных сводах (*радифах*) иранской классической музыки.

Дастгах/аваз как циклическая композиция выстраивается из ряда мелодических моделей, называемых *гуше*, в соответствии с их ладовыми и функциональными особенностями и планом психоэмоционального развития. Музыкально-драматургические особенности этой формы заключаются не в преобразовании мотивов, а в следовании ряда мелодических построений, являющихся определенными фазами в развитии целого.

В рамках процесса созидания циклической композиции инструменталисты и вокалисты зачастую используют прием перехода из системы одного *дастгаха/авазы* в другую. Носители

традиции иногда называют такие переходы модуляциями (перс. *модгярди*)¹, однако этот термин, заимствованный из западной теории музыки, не отражает всей сути данного феномена. Каждый *дастгах* и *аваз* является мультимодальной циклической структурой, представляющей собой группировку мелодических моделей *гуше* различной ладовой окраски [6], и «вплетение» в циклическую композицию разноладовых *гуше*, входящих в систему одного *дастгаха* или *аваз*, еще не считается *мораккабнавази*. Этим термином именуется принцип звукореализации циклической композиции, который характеризуется охватом мелодических моделей нескольких систем *дастгахов/авазов*, что связано не только со сменой лада, но и «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 *аваз* в родственный ему *дастгах*;
3. из одного *аваз* в другой *аваз*, оба из которых являются производными от одного *дастгаха*;
4. из *дастгаха* в «неродственный» *аваз* или в обратном направлении.

Анализ исполнительской практики доказывает, что переходы между *дастгахом* и родственными ему *авазами* являются наиболее естественными и распространенными. Существенность связей между «материнским» *дастгахом* и его *авазами* подтверждают ранние *радифы* Мирзы Абдоллы и Мехдиголи Хедайата (1863–1955), в которых встречаются *гуше*, отсутствующие в более поздних версиях. Б. Неттл и К. Бабираки полагают, что количество и принцип компоновки *гуше* изменились с течением времени. Так, версии Мирзы Абдоллы и 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* [2, с. 52–53].

Мы полагаем, что наименования *гуше дастгаха Шур в радифе* Абдоллы и Хедайата, перечисленные Неттлом и 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 производными от него *авазами* были весьма значительны. И сегодня

¹ К примеру, в работах Х. Асади.

распространены два типа исполнения *авазов* — в независимом виде и в варианте, когда *аваз* завершается в ладовой системе «материнского» *дастгаха*².

В ходе исследования был выявлен механизм осуществления *мораккабнавази*. «Модуляция» происходит несколькими способами: посредством смены ладовых функций ступеней звукоряда, путем введения «переходного» *гуше* или при помощи замены «каденционной» формулы *форуд*. Приведем 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 Хомайун* 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 звукорядов. 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*. Также для того, чтобы «смодулировать» из *дастгаха Нава* в *аваз Афшари* или из *аваза Байат-э Торк* в *дастгах Махур* будет достаточно сменить ладовые функции ступеней, так как звукоряды этих ладов очень близки.

2. «Модуляция» путем введения «переходного» *гуше*. Для обозначения *гуше*, выполняющего функцию посредника, в литературе используются различные термины: например, «связывающее» или «общее» [4, с. 103], «модуляционное» [2, с. 63]. А иранские музыканты часто применяют термин «*гуше-мост*» (перс. *гуше-е поль*). Мы считаем, что основными признаками «*гуше-моста*» являются, во-первых, наличие в его мелодии общих звуков со звукорядами исходного и конечного ладов, во-вторых, принадлежность этой мелодической модели побочному (а не основному) ладу системы *дастгаха/аваза* [6]. При соблюдении обоих этих условий практически любое *гуше* может выполнить функцию «переходного» для совершения «модуляции».

Приведем примеры нескольких наиболее популярных «*гуше-мостов*», о которых автору удалось выяснить в ходе интервью с исполнителем на струнных щипковых инструментах (*тар* и *сетар*) Ашканом Рахбаром³. Одним из самых распространенных «*гуше-мостов*» выступает *гуше Дэлькяш*, которое относится к *дастгаху Махур*, но принадлежит ладовой

² В первом случае, к примеру, *аваз Байат-э Торк* будет оканчиваться опорным тоном (*шахэд*) *аваза Байат-э Торк* (например, *b¹*), а во втором — на тоне *шахэд дастгаха Шур*, к которому он относится (*g¹*) [5, с. 52].

³ Беседа с музыкантом состоялась 11.04.2012 г.

системе *дастгаха Шур* и обрисовывает характерные интонации этого *дастгаха*⁴. Другие примеры — *гуше Рак дастгаха Махур*, которое позволяет перейти в *дастгахи Чахаргах* или *Хомайун*, или *гуше Панджгах дастгаха Раст-Панджгах*, служащее мостом к *дастгаху Нава*⁵.

3. «Модуляция» при помощи замены каденционной формулы *форуд*. Как известно, в каждом *дастгахе* или *авазе* имеется характерная формула *форуд*, исполняющаяся в заключении мелодических моделей и идентифицирующая основной лад данного *дастгаха/авазы*. «Модуляции» могут происходить посредством внедрения «каденционной» формулы *форуд*, свойственной новому *дастгаху/авазу*. 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 *радиф*, в котором систематизированы мелодические модели иранской классической музыки, является руководством по искусству *мораккабнавази*. Это подтверждает и мнение Ж. Дюринга о том, что в *радифе* содержатся сведения о классификации ладов и модуляций, их структуре и типичных особенностях [3, с. 291]. Уникальным примером в этом плане является «*Радиф продвинутого уровня*» Али Акбара Шахнази (1897–1984)⁶. Шахнази обозначает множественные пути «модуляционных» переходов, поэтому устройство его *радифа* значительно отличается от всех доступных нам версий *радифа*. Характерной особенностью этого *радифа* является многократное внедрение «*гуше-мостов*» и «*форудов-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* Шахнази функцию связки выполняют мелодические модели и «каденционные» формулы, которые относятся преимущественно к ладовым системам *дастгаха Шур* и производных от него *авазов*. В частности, в *авазах Байат-э Торк* и *Абу Ата* появляется «*форуд-мост*», ведущий к *дастгаху Шур*. А *гуше Байат-э Торк*, принадлежащее ладовой системе одноименного *авазы*, становится посредником для «модуляций» в *дастгах Шур*, *авазы Абу Ата* и *Дашти*; заметим, что все три названных *авазы* (*Байат-э Торк*, *Абу Ата*, *Дашти*) являются «ответвлениями» *дастгаха Шур*. То есть посредством «моста», в

⁴ Р. Халеги также указывает на то, что *гуше Делькяш* может выполнять функцию посредника для перехода из *дастгаха Махур* в *дастгах Шур* и все производные от него *авазы*, а также в обратную сторону [8, с. 152—153].

⁵ *Дастгах Раст-Панджгах*, как замечает Вазири, очень удобен для *мораккабханы*, так как в нем имеются *гуше*, характерные для всех *дастгахов* [10, с. 213].

⁶ В транскрипции Дариуша Пирниакана, издано в Тегеране (Институт культуры и искусства Махур) в 2001 году.

качестве которого выступает *форуд* или *гуше*, 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, доступном нам, *радифе*, кроме наиболее ранних версий Абдоллы и Хедайата. Следовательно, в *радифе* Шахнази с одной стороны проявляется связь с *радифом* его дяди Мирзы Абдоллы, с другой открываются новые возможности соединения различных *дастгахов/авазов*, ранее не продемонстрированные ни в одной из версий *радифа*.

Подводя итоги вышесказанному, отметим наиболее значимые результаты исследования. Исполнительский принцип *мораккабнавази*, является признаком высшего профессионализма, поскольку требует от музыканта основательного владения формульным материалом *радифа* и серьезной осмысленности его ладовых и функциональных закономерностей. В статье впервые рассматривается механизм реализации принципа *мораккабнавази*. Выяснилось, 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*.

Для того чтобы «швы» между различными *дастгахами/авазами* остались незаметными, музыкант большое внимание уделяет способу перехода, для чего применяет смену ладовых функций ступеней звукоряда, внедрение мелодической модели «посредника» («*гуше-моста*») или замену каденционной формулы мелодической модели («*форуда-моста*»). В статье впервые обоснована идея о том, что *радифы* иранской классической музыки являются руководствами по искусству *мораккабнавази*, в качестве образца приводится *радиф* Али Акбара Шахнази, в котором перекрестные связи между различными *дастгахами/авазами* выводятся на первый план.

Перечисленные в статье примеры составляют лишь малую часть типовых «модуляций»: ладовое многообразие мелодических моделей *гуше* и многочисленные внутренние связи, выявляемые в *радифе*, дают музыканту возможность выбирать подходящий вариант для каждой исполнительской ситуации. И чем больше версий «модуляций» хранится в памяти инструменталиста или вокалиста, тем более он свободен в самовыражении в процессе звукореализации собственного замысла циклической композиции, ведь *мораккабнавази* не только придает динамику исполнительскому акту, переходы служат инструментом для погружения в иное психоэмоциональное состояние. Безусловно, имея в арсенале этот прием, музыкант может значительно умножить средства воздействия музыки на аудиторию.

Многие тонкости мастерства иранских музыкантов и механизмы использования формульного материала *ради́фа* на практике до сих пор недостаточно изучены. Их исследование могло бы пролить свет на важнейшие особенности мышления представителей этой древнейшей традиции. Изучение иранской музыки и отдельных ее явлений актуально для отечественного музыковедения, поскольку расширяет знания об одной из древнейших и богатейших музыкальных культур мира, а данное исследование в частности может оказать содействие в понимании некоторых существенных ладовых закономерностей, свойственных музыкальным культурам, опирающимся на устный способ хранения и трансляции традиции.

Список литературы

1. Шамилли Г. Б. Классическая музыка Ирана: фундаментальные категории теории и практики. Дис. ...докт. иск. — М.: Отдел современных проблем музыкального искусства Государственного института искусствознания Министерства культуры Российской Федерации, 2009. — 410 с.
2. Babiracki C. M., Nettle B. Internal Interrelationships in Persian Classical Music: The Dastgah of Shur in Eighteen Radifs // *Asian Music*. — 1987. — Vol. 19. — No.1. — P. 46–98.
3. Mirza Abdollah. The Radif of Mirza Abdollah. A Canonic Repertoire of Persian Music. Notation and Presentation by Jean During. — Tehran: Mahoor Institute of Culture and Art, 2006. — 394 p.
4. Zonis E. Classical Persian Music: an Introduction. — Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1973. — 233 p.
5. Alizadeh H. Mabna-ye nazari-ye musiqi-ye irani / Alizadeh H., As`adi H., Oftadeh M., Biyani A., Purtarab K. M., Fatemi S. — Tehran: Moassese-ye farhangi-honari-ye Mahoor. — 1388 [2009]. — 80 s.
6. As`adi H. Boniyadha-ye nazari-ye musiqi-ye kelasik-e Iran: dastgah be onvan-e majmu`e-i chandmodi // *Faslname-ye musiqi-ye Mahoor*. — 1382 [2004]. — № 22. — S. 43–56.
7. Farhat H. Dastgah dar musiqi-ye irani. Tarjome be zaban-e farsi Mehdi Purmohammad. — Tehran: Part. — 1380 [2001/2002]. — 272 p.
8. Khaleqi R. Nazari be musiqi-ye Iran. — Tehran: Moassese-ye farhangi-honari-ye Mahoor. — 1384 [2005]. — 290 p.
9. Shahnazi A. A. Radif-e doure-ye ali-ye ostad-e Ali Akbar Shahnazi. Neveshte-ye Dariush Pirniakan. — Tehran: Moassese-ye farhangi-honari-ye Mahoor. — 1390 [2012]. — 244 p.
10. Vaziri A. Teori-ye musiqi. — Tehran: Safi Alishah. — 1383 [2004/2005]. — 393 p.

Рецензенты:

Карташова Т.В., доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории им. Л.В. Собинова, г. Саратов;
Консон Г.Р., доктор искусствоведения, доцент, начальник отдела прикладной докторантуры и подготовки научных кадров в докторантуре ФГБОУ ВПО Российский государственный социальный университет, г. Москва.