

РАДИФ ИРАНСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ КАК ИНДИВИДУАЛЬНЫЙ ПРОЕКТ

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

Радиф (букв. «ряд», «строй», «разряд», «группа») представляет собой богатейший, особым образом структурированный свод мелодико-ритмических моделей иранской классической музыки, служащий фундаментом процессов обучения и исполнения. Особенностью *радифа* является то, что он существует в виде множества оригинальных версий, организованных выдающимися представителями традиции и носящих их имена. Цель статьи — представить *радиф* как индивидуальный проект, характеризующий круг творческих интересов своего составителя, указывающий на его принадлежность определенной исполнительской школе, демонстрирующий особенности исполнительского стиля. Применяя аналитический и сравнительно-типологический методы исследования, а также обращаясь к методу обобщения и систематизации, авторы изучают принципы воплощения авторского замысла в трех версиях *радифа*, созданных такими авторитетными музыкантами, как сантурист Аболхасан Саба, тарист Али Акбар Шахнази и исполнитель на нэе Хасан Касаи. Данная статья будет полезна исследователям искусства Ирана и соседних стран, а также может быть задействована в различных учебных программах, посвященных музыкальным культурам мира.

Ключевые слова: иранская классическая музыка, радиф, сантур, тар, нэй, А. Саба, А.А. Шахнази, Х. Касаи

RADIF OF IRANIAN CLASSICAL MUSIC AS AN INDIVIDUAL PROJECT

Kozyatnik A.I.¹

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

Radif (lit. «row», «build», «discharge», «group») is a rich, structured in a special way the vault of melodic-rhythmic models of Iranian classical music, serving as the foundation of the learning and the performance processes. The feature of the Radif is that it exists in the form of a set of original versions, organized by outstanding representatives of the tradition and named their names. The article's aim is to present the Radif as an individual project, describing the range of creative interests of the creator, indicating his belonging to a certain professional school, showing features of the performing style. By applying analytical and comparative-typological methods of investigation, as well as addressing to a method of generalization and systematization, we examine the principles of an embodiment of the author's intention in the three versions of the Radif, created by such authoritative musicians as a santour player Abolhassan Saba, a tar player Ali Akbar Shahnaazi and a performer on ney Hassan Kasai. This article will be useful for scholars of art of Iran and neighbouring countries, and may also be involved in various educational programs about the musical cultures of the world.

Keywords: iranian classical music, radif, santour, tar, ney, A. Saba, A.A. Shahnaazi, H. Kassai

Актуальность изучения *радифа* — формульного свода иранской классической музыки — обусловлена значимостью этого феномена в контексте мировой музыкальной культуры, поскольку он символизирует живую, развивающуюся традицию, сохранившую глубинные корни. Столетиями в классической музыке Ирана существовали принципы классификации музыкального репертуара, обеспечивавшие эффективность механизмов сохранения, функционирования и трансляция традиции. Приблизительно в середине XIX в. в связи со значительными преобразованиями в музыкальной системе, усилившимся влиянием западной музыкальной культуры и необходимостью реформирования педагогического процесса была

обнародована новая концепция единого в общенациональном масштабе и внутренне когерентного «словаря» типовых мелодических образований иранской классической музыки, получившего наименование *ради́ф* (букв. «ряд», «строй», «разряд», «группа»).

Первые *ради́фы*, которые создали придворные музыканты Али Акбар Фарахани и его сыновья Мирза Абдолла и Мирза Хосейнголи, вобрали все известные этим исполнителям мелодико-ритмические модели, называемые *гуше*, одни из которых были унаследованы ими от учителей, другие являлись собственными сочинениями. В соответствии с ладовыми характеристиками все *гуше* распределялись в системы *дастгахов* и *авазов*; и в таком упорядоченном виде в устной форме эти мастера передавали репертуар классической музыки своим многочисленным ученикам. Специфика феномена *ради́фа* заключается в том, что сегодня он функционирует в виде множества авторских версий, создание которых приписывается последователям названных мастеров: Абдолле Давами, Мусе Мааруфи, Али Акбару Шахнази, Махмуду Карими и другим знаменитым музыкантам. Хотя *ради́фы* в совокупности образуют остов иранской классической музыки, все его варианты в той или иной степени отличаются друг от друга как компоновкой и порядком расположения мелодико-ритмических моделей, так и стилем их изложения.

Акцент на уникальности каждой версии *ради́фа* ставится главным образом в трудах западных музыковедов 1960-х гг. В отличие от работ ученых Ирана того же периода *ради́ф* рассматривается здесь не только как общее явление иранской классической музыки, но и как собрание мелодико-ритмических моделей, связанное с творчеством определенного мастера или школой этого мастера. Эта концепция наиболее заметно проявляется в трудах Б. Неттла и Ж. Дюринга. Однако проблема отражения индивидуальности музыканта в содержании его версии *ради́фа* пока не получила подробного освещения и не была темой отдельного исследования.

В связи с вышеизложенным **цель данной статьи** — представить *ради́ф* иранской классической музыки как индивидуальный проект, определяющий принадлежность его создателя определенной профессиональной школе, характеризующий круг его творческих интересов, демонстрирующий особенности исполнительского стиля. Материалами для изучения послужили нотные расшифровки и звукозаписи *ради́фов* авторитетных представителей традиции, а именно: *ради́ф* Аболхасана Сабы (1902–1957) для струнно-ударного инструмента сантура, а также почти не исследованные *ради́ф* Али Акбара Шахнази (1897–1984) для струнно-плекторного инструмента тара и *ради́ф* Хасана Касаи (1928–2012) для духового инструмента нэя. В ходе изучения обширных сведений, полученных из редких исследовательских трудов, нотных изданий и высказываний музыкантов, применялись

аналитический, сравнительно-типологический методы исследования, а также методы обобщения и систематизации.

В результате изучения было обнаружено, что 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 определенной исполнительской школе. Выявлено, что *ради́фы* практически никогда не передаются в неизменном виде: каждый выдающийся музыкант вкладывает в авторскую версию собственное видение репертуара иранской классики, по своему усмотрению изымает мелодико-ритмические модели или добавляет мелодии, которые он собирал (или сочинял, основываясь на законах *ради́фа*) на протяжении всей своей жизни. Таким образом, в процессе создания персональной версии *ради́фа* музыкант выступает главным образом составителем, а отчасти также аранжировщиком и автором некоторых мелодических построений.

Выяснилось, что *ради́ф* как феномен иранской классической музыки продолжает развиваться под влиянием различных социально-культурных преобразований, и обновление *ради́фа* происходит главным образом за счет: 1) введения новых мелодико-ритмических моделей; 2) переосмысления и трансформации традиционных мелодико-ритмических моделей. На примере трех версий, которые организовали выдающиеся представители традиции Аболхасан Саба, Али Акбар Шахнази и Хасан Касаи, рассмотрим, каким образом в каждом из названных *ради́фов* реализуется обновленный и трансформированный вариант свода мелодико-ритмических моделей иранской классической музыки и воплощается индивидуальный замысел составителя.

Ради́ф Аболхасана Сабы [8] — яркий пример интерпретации, отражающей собственный взгляд музыканта на исполнительскую традицию. А. Саба, в течение 12 лет обучавшийся у Мирзы Абдоллы и записавший нотами его *ради́ф* [там же], внес серьезные изменения в структуру *ради́фа* своего учителя. Он дополнил свой *ради́ф* новыми *гуше*, ранее не встречавшимися ни в одной интерпретации. Будучи директором музыкальной школы в г. Реште в 1929–1931 гг., музыкант осуществил несколько поездок в города и деревни провинций Гилян и Мазандеран, 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 [3].

В ходе исследования было выявлено, что наряду с введением нового мелодического материала в *ради́фе* А. Сабы демонстрируется трансформированный вид метризованной

пьесы *чахармэзrab* (букв. «четыре плектра» или «четыре удара плектром»). Традиционный *чахармэзrab*, характерный для *радифов* XIX в., представлял собой главным образом фрагментарные пассажи, основанные на простых четырехзвучных нисходящих мотивах, и выполнял функцию краткой ритмизованной интерлюдии между свободными в метрической плане импровизационными разделами *аваз* [там же]. *Чахармэзrabы* А. Сабы — более развернутые композиции, имеющие развитое мелодическое содержание, включающие модуляции в другие лады [там же] и обладающие большей ритмической энергией.

Аболхасан Саба тщательно исследовал форму *чахармэзraba* и создал для него красивые мелодические формулы, на основе которых сочинил несколько ярких образцов для скрипки и сантура. При этом на понимание формы этой пьесы и исполнительский стиль А. Сабы в целом значительное влияние 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*, а также относительно мелодического развития в *чахармэзrabe* [7].

В процессе анализа музыкальной ткани *радифа* А. Сабы было обнаружено, что многие основные *гуше дастгахов* и *авазов*, являющиеся остовом каждой версии *радифа*, дублируются *чахармэзrabaми*, а также другими метризованными пьесами (Сэмэзrab, Домэзrab, Зарби). Так, в *дастгахе* Шур обнаруживаются следующие пары *гуше*: *Чахармэзrab-э* Шур — Дарамад-э Хара, Дарамад-э Шахназ (Дарамад-э Оудж) — Зарби-йе Шахназ (Домэзrab), Хосэйни — Зарби-йе Хосэйни. Как известно, внедрение в лексику *радифа* большого количества мелодико-ритмических моделей, отличающихся стабильным метром, было обусловлено влиянием Запада на музыкальную культуру Ирана. Если в ранних *радифах* М. Абдоллы и М. Хосейнголи основной корпус составляли *гуше*, характеризующиеся отсутствием регулярной метрической пульсации, то в *радифах*, созданных исполнителями следующего поколения, хорошо знакомыми с европейской нотацией и западными музыкальными жанрами и формами, проявляются черты нового музыкального языка.

Обнаружено, что эта же тенденция заметна в новаторском «*Радифе* высшего уровня» Али Акбара Шахнази [9], племянника Мирзы Абдоллы и сына Мирзы Хосейнголи, о которых шла речь выше. Вопреки традиции начинать *дастгах/аваз* с *гуше* Дарамад или Могаддамэ («Вступление»), которые характеризуются «гибким» метром или гораздо реже — с виртуозной метризованной пьесы *чахармэзrab* (исключение — *радиф* А. Сабы), в *радифе* Шахнази все *дастгахы* и *авазы* открывает *пишдарамад* («предшествующий вступлению»). Эта пьеса, введенная в репертуар иранской классической музыки Голамхосейном Дарвиш

Ханом и Рокнаддином Мохтари, основывается на двух-, трех- и четырехдольном метрах. А мелодия *пишдарамада* включает интонации некоторых основных *гуше дастгаха/аваза* и обрисовывает будущий модуляционный план [1], поэтому его считают «макетом всей концертной композиции» (по мнению иранского музыканта Ш. Моназзами). Так, *Пишдарамад дастгаха* Шур в *радифе* А. А. Шахнази состоит из нескольких фрагментов, обозначенных в нотном тексте следующим образом: Дарамад — Оудж — Шахназ — Гараче — Разави — Хосэйни. Все они являются ключевыми *гуше дастгаха* Шур [9].

Анализ нотных расшифровок показал, что *радиф* А. А. Шахнази, как и *радиф* А. Сабы, является новаторским в плане внутреннего устройства: метризованные разделы здесь выступают на первый план, что, безусловно, указывает на влияние западной музыки. Кроме *пишдарамадов*, в этой версии много *чахармэзрабов*, размещенных внутри циклической формы, а также образцов в жанре *рэнг* («танец»). Как правило, *рэнг* исполняется в размерах 2/4, 3/4 или 6/8 и обычно завершает *дастгах*. 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*.

Выявлено, что *радиф* А. А. Шахнази отражает особенности исполнительской техники мастера, которую отличают частое использование продолжительных тремоло; применение разнообразных тремолирующих форм, 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 [4]; применение приема глиссандирования и др. Таким образом, версия А. А. Шахнази, как и рассматриваемая выше версия А. Сабы, представляет собой образец исполнительского *радифа*: эта интерпретация не претендует на полноту и целостность каждого *дастгаха* или *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 [5]. Если *радифы*, о которых шла речь выше, относятся к образцам тегеранской исполнительской школы, то версия Х. Касаи — яркий пример *радифа* исфаханской школы. Как показало изучение музыкальной ткани *радифа* Х. Касаи, эта версия характеризуется крайне внимательным, бережным отношением к поэтическому первоисточнику, отличающим исфаханскую исполнительскую традицию, что проявляется, в частности, на уровне взаимоотношения метроритмической основы с мелодическим движением, а также на уровне своевременного использования паузы и применения техники *тахрира*. Кроме того,

крепкая связь с поэзией в версии Х. Касаи подтверждается и тем фактом, что *ради́ф* для нэя сам по себе основан на вокальном *ради́фе* (из личной беседы с иранским музыкантом Ашканом Рахбаром 10 октября 2012 г.), а последний напрямую отражает специфику используемого поэтического текста.

Отметим еще несколько важных особенностей *ради́фа* названного исфаханского музыканта.

1. Как и в вокальном *ради́фе* М. Карими, почти во всех *дастгах*х и *авазах* *ради́фа* Х. Касаи встречается пара *гуше*: Дарамад — Шер, т.е. «Вступление» — «Поэзия», указывающая на связь с вокальным *ради́фом*.

2. В *авазе* Байат-э Эсфахан *ради́фа* Х. Касаи имеется *гуше* Байат-э Шираз, которое впервые ввел в свой *ради́ф* М. Карими. Более того, в версии Х. Касаи это *гуше* представлено в нескольких вариантах, которые отсутствуют в *ради́фе* М. Карими: Байат-э Шираз дар Ходжастэ, Байат-э Шираз дар Ошшаг.

3. *Гуше* Тахт-э Тагдис (или Кэйкавуси) и *гуше* Шах Хатаи встречаются изредка в других *ради́фах* (например, в *дастгах*е Нава вокальных *ради́фов* А. Давами и М. Карими, а также в *дастгах*е Сэгах инструментального *ради́фа* М. Абдоллы). Однако в *ради́фе* Х. Касаи эти *гуше*, которые имеют тесную взаимосвязь с поэтическим метром, появляются неоднократно (в *авазах* Байат-э Торк, Афшари, а также в *дастгах*ах Сэгах, Чахаргах, Нава).

4. Как отмечает Б. Неттл, традиция завершать *дастгах* пьесой *Рэнг* идет от М. Абдоллы и передается последующим инструментальным *ради́фам*, а традиция завершать *дастгах* *гуше* Маснави характерна для вокального *ради́фа* М. Карими [6]. В *ради́фе* Х. Касаи обнаруживается слияние обеих традиций — инструментальной и вокальной. *Гуше* Маснави появляется ближе к концу *дастгах*а/*аваз*а, а *гуше* и пьесы, характерные для инструментальной традиции и отличающиеся стабильным метром (*рэнг*, зарби, *чахармэзр*аб), обычно завершают циклическую форму.

5. Кроме того, *гуше* Занг-е шотор-э гадим, которое впервые ввел в свой инструментальный *ради́ф* А. Саба [2], дважды появляется в *ради́фе* Х. Касаи: в *дастгах*ах Сэгах и Раст-Панджгах. И *гуше* Садри, внедренное А. Сабой [10], также обнаруживается в *ради́фе* Х. Касаи (*аваз* Абу Ата). Таким образом, выявляется влияние инструментального *ради́фа* 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 *ради́фа*. Это *гуше* Шахнамэ-хани в *дастгах*ах Махур и Хомайун, *гуше* Куч в *авазе* Дашти, *гуше* Дэльнаваз-э Шур в *дастгах*е Шур, а также *гуше* Нагмэ-йе Ноурузи (в *дастгах*е Чахаргах и *авазе* Байат-э Эсфахан), создание которого приписывается Акбар Хану Ноурузи, у которого также обучался Х. Касаи. Данную версию также отличает включение в

структуру *ради́фа* большого количества *чахармэзрабов* (Х. Касаи впервые ввел их в репертуар для нэя), *рэнгов* и других метризованных пьес.

7. Новаторский исполнительский стиль Х. Касаи, заметный в его *ради́фе* и повлиявший на исполнителей на *нэе* последующих поколений, имеет следующие особенности: наличие множества звуковых оттенков, изящных и нововведенных; исполнение *дастгахов* и *авазов* на любых высотах, в высокой и низкой настройках за счет 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.).

Заключение

1. Каждая версия *ради́фа* является индивидуальным проектом своего создателя: составитель вкладывает в него собственное видение репертуара иранской классической музыки. *Ради́ф* — развивающийся феномен, при этом преобразования в его корпусе происходят главным образом посредством введения нового материала, а также за счет переосмысления и трансформации традиционных мелодико-ритмических моделей. В качестве примеров внедрения новых мелодико-ритмических моделей были рассмотрены *ради́ф* А. Сабы, в который были добавлены мелодии из фольклора Северного Ирана, и *ради́ф* А.А. Шахнази, где каждый *дастгах* и *аваз* открываются новаторской пьесой *пишдарамад*, отсутствующей во всех других версиях *ради́фа*.

2. 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 большую часть составляют *гуше*, отличающиеся отсутствием регулярной метрической пульсации, в *ради́фах* названных исполнителей «центр тяжести» смещается на музыкальные фрагменты, характеризующиеся стабильным метром, заметно увеличиваются их количество и протяженность. В *ради́фе* Х. Касаи также наблюдается эта тенденция, но баланс между числом метризованных и неметризованных фрагментов в целом сохраняется.

3. В *ради́фе* характеризуются особенности исполнительского стиля составителя, а также выявляется его принадлежность определенной школе. В качестве примера рассматривалась версия Х. Касаи, являющаяся образцом *ради́фа* исфаханской школы, что проявляется в выборе и компоновке мелодико-ритмических моделей, а также в 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.

Таким образом, в статье были представлены результаты исследования проблемы воплощения индивидуального замысла составителя *ради́фа* в его авторской версии. Поскольку музыка Ирана и *ради́ф* как отдельный ее феномен пока недостаточно изучены в отечественной науке, данная статья будет полезна исследователям музыкального искусства стран Ближнего и Среднего Востока, а также может быть задействована в вузовских курсах истории музыки, гармонии, музыкально-теоретических систем, этномузыкологии, музыкальных культур мира.

Список литературы

1. Asadi H. Negahi be mafhum va sir-e takvin-e pishdaramad dar musiqi-ye irani // Faslname-ye musiqi-ye Mahoor. — 2006. — № 33. — S. 147–152.
2. Azadefar M.R. Rhythmic Structure in Iranian Music. — Tehran: Tehran Art University Press, 2006. — 358 p.
3. Farhat H. Šabā Abu'l-Ḥasan [Электронный ресурс] // Encyclopaedia Iranica. Available at: <http://www.iranicaonline.org/articles/saba-abul-hasan>
4. Hoseyni Dehkordi M. Šahnāzi `Ali Akbar [Электронный ресурс] // Encyclopaedia Iranica. Available at: <http://www.iranicaonline.org/articles/shahnazi-ali-akbar>
5. Kasai M.J. Az ney hekayati // Radif-e musiqi-ye iran ba ejra-ye ney-e ostad-e Hassan Kasai. — Esfahan: Moassese-ye Naqme-ye shahr, 2009–2010. IT1002156-157, IT1002158-159 [Сопроводительный буклет к компакт-диску]
6. Nettle B. The Radif of Persian music. Studies of Structures and Cultural Context. — Illinois: Elephant & Cat, 1987. — 257 p.
7. Payvar F. Si qat`e-ye chaharmezrab baraye santour. — Tehran: Moassese-ye farhangi – honari-ye Mahoor, 2003–2004. — 110 s.
8. Saba A. Doreha-ye santour. Radif-e ostad-e Abolhasan-e Saba be kushesh va virayesh-e Faramarz Payvar. — Tehran: Moassese-ye farhangi – honari-ye Mahoor, 2000. — 190 s.
9. Shahnazi A.A. Radif-e doure-ye ali-ye ostad-e Ali Akbar-e Shahnazi. [Neveshte-ye] Dariush-e Pirniakan. — Tehran: Moassese-ye farhangi – honari-ye Mahoor, 2012. — 244 s.
10. Talai D. A New Approach to the Theory of Persian Art Music. The Radif and the modal system. — Tehran: Mahoor Institute of Culture and Arts, 1993. — 46 p.

Рецензенты:

Вишневецкая Л.А., д.искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова, г. Саратов;

Карташова Т.В., доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории музыки и композиции Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова, г. Саратов.