

На правах рукописи

Козятник Анна Игоревна

**РАДИФ КАК ЯВЛЕНИЕ
ИРАНСКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ МУЗЫКИ**

Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство

Автореферат диссертации
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва

2016

Работа выполнена в ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»

Научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент
Каратыгина Маргарита Ивановна

Официальные оппоненты: **Шамилли Гюльтекин Байджановна**,
доктор искусствоведения, ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания», ведущий научный сотрудник Сектора теории музыки

Ашхотов Беслан Галимович,
доктор искусствоведения, профессор, ФГБОУ ВО «Северо-Кавказский государственный институт искусств», проректор по учебной работе, профессор кафедры истории и теории музыки

Ведущая организация: **ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова»**

Защита состоится 15 сентября 2016 г. в 16 часов на заседании диссертационного совета Д 210.009.01 при ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского» по адресу: 125009, г. Москва, Б. Никитская ул., 13/6.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского и на сайте www.mosconsv.ru

Автореферат разослан « » _____ 2016 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,
кандидат искусствоведения
Моисеев Григорий Анатольевич

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

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 звукореализации циклической композиции. 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 *гуше́*², отдельные из которых были унаследованы от учителей, другие — являлись собственными сочинениями. При этом все *гуше* были распределены в системы, называемые *дастга́хами*³ и *авáзами*⁴; и в таком упорядоченном виде в устной форме (как говорят иранцы, «от сердца к сердцу») эти мастера передавали репертуар классической музыки своим многочисленным ученикам.

Вероятно, не случайно первые *ради́фы* задумывались исполнителями на *та́ре* и *сетаре*, лютнях с длинной шейкой. Начиная с древнейших трактатов по музыке Ближнего и Среднего Востока существовала традиция объяснения теоретических основ на примере

¹ Перс. رديف (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 (Персидско-русский словарь. В 2-х томах / ред. Ю.А. Рубинчик. М.: Советская Энциклопедия, 1970). Персидские музыкальные термины в автореферате диссертации выделяются курсивом.

² Перс. گوشه (гуше): угол, уголок.

³ Перс. دستگاه (да́стга́х) — 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.

⁴ Перс. آواز (аваз): голос, пение, песня, мелодия, звук. Термин, имеющий несколько значений: 1) пение, в широком смысле, 2) раздел циклической композиции, характеризуемый свободным метром, 3) ладовая система, 4) звуковая композиция, подобная *дастга́ху*, но отличающаяся от него меньшим количеством *гуше* и меньшим диапазоном используемого звукоряда. В рамках структуры *ради́фа* термины «*дастга́х*» и «*аваз*» употребляются в значении ладовой системы, представленной последовательностью мелодико-ритмических моделей, которые объединены в соответствии с их ладовыми особенностями.

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 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 возрастающим интересом к музыкальным культурам мира и потребностью их изучения, а также недостаточностью изученности феномена *радифа* в отечественном музыкознании. Ценность *радифа* в контексте мировой музыкальной культуры не вызывает сомнения, 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

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

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 русскоязычной литературе. Сегодня существует несколько работ, посвящённых некоторым проблемам музыкальной культуры Ирана⁶, при этом, *радиф* пока не становится 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.

Степень разработанности темы. Интерес к изучению феномена *радифа* 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 «*радиф*» не употреблялся, хотя к этому времени он уже прочно вошёл в обиход исполнителей. К примеру, в таких работах, как «Моджамэ аль-адвар» Махдиголи Хедаята⁷ и «Бохур аль-алхан» Форсата од-Доуле Ширази⁸, содержатся ценные сведения относительно структуры *радифа*, но само понятие не встречается⁹.

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 «*радиф*», нет сомнений в том, что они были хорошо знакомы с феноменом *радифа* на практике: М. Хедаят обучался у ученика Мирзы Абдоллы, а А. Вазири — у самого Абдоллы. Кроме того, эти видные музыканты стали первыми, кто нотировал *радиф* иранской музыки, хотя их расшифровки до сих пор не были опубликованы.

⁶ См., к примеру, работы: *Беляев В.М.* Персидские теснифы. Записи Хатем хана / вст. ст. Б.В. Миллера и В.М. Беляева / ред. В.М. Беляев. М.: Музыка, 1964; *Виноградов В.С.* Классические традиции иранской музыки. М.: Советский композитор, 1988; *Дашдамирова С.Ф.* Пути развития иранской музыкальной культуры: автореф. дис. ...канд. иск. М., 1985; *Иванов В.Б.* Музыкальная основа Авесты // Речь и музыка в традиционных культурах: сб. ст. / сост.-ред. З.А. Имамутдинова. М.: Музиздат, 2011. С. 331–338; *Шамилли Г.Б.* Классическая музыка Ирана. Правила познания и практики. М.: Композитор, 2007; *Шамилли Г.Б.* Классическая музыка Ирана: фундаментальные категории теории и практики: дис. ...д-ра иск. М., 2009.

⁷ «Собрание кругов», написан в период с 1921/22 по 1931/32 годы.

⁸ В переводе Г. Б. к. Шамилли — «Благоухание мелодий», в переводе Т. Бинеша и Ж. Дюринга — «Метры мелодий». Труд впервые опубликован в 1904 году, а в 1914 вышло дополненное издание.

⁹ *Asadi H.* Baznegari-ye pishine-i tarikhi-ye mafhum-e dastgah // Faslname-ye musiqi-ye Mahoor. 1388 [2010]. № 45. S. 33–62.

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 томах¹⁰ содержатся сведения об обстоятельствах возникновения и распространения идеи *ради́фа*, а в книге «Взгляд на иранскую музыку»¹¹, впервые изданной в 1939 году, подробно описывается устройство *ради́фа*, включающего семь *дастгахов* иранской классической музыки.

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*), «тони́ка» (تنيك 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 персидской классической музыки: изучение структуры и культурного контекста»¹³. 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 Дюринга¹⁴, труд британской исследовательницы Эллы Зонис «Классическая персидская музыка: Введение»¹⁵, книга «Концепция дастгаха в персидской музыке» иранского музыковеда Хормоза Фархата¹⁶.

Особое место занимают нотные расшифровки *ради́фа*, которые начиная с издания *ради́фа* Мусы Мааруфи в 1964 году стали регулярными. Как правило, нотная публикация предваряется вступительной статьёй, представляющей собой автономное исследование разных аспектов этого феномена¹⁷.

¹⁰ *Khaleqi R.* Sargozashte musiqi-ye Iran. Virayesh-e jadid (se jeld dar yek majaled). Tehran: Moassese-ye farhangi-honari Mahoor, 1381 [2002]. 970 s.

¹¹ *Khaleqi R.* Nazari be musiqi-ye irani. Tehran: Rahrovan-e puyesh, 1384 [2005].

¹² 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.

¹³ *Nettle B.* The Radif of Persian music. Studies of Structures and Cultural Context. Illinois: Elephant & Cat, 1987.

¹⁴ *During J.* La Musique Iranienne. Tradition et Evolution. Paris.: ADPF, 1984.

¹⁵ *Zonis E.* Classical Persian Music: an Introduction. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1973.

¹⁶ *Farhat H.* The Dastgah Concept in Persian Music. Cambridge: Cambridge University Press, 1989. 216 p.

¹⁷ См.: *Ma`rufi M.* Radif-e haft dastgah-e musiqi-ye irani. Sharh-e radif-e musiqi-ye Iran Mehdi Barkeshli. Tehran: Anjoman-e musiqi-ye Iran, 1374 [1995].

Многочисленным трудам, которые были задействованы в диссертации, присущ широкий диапазон мнений о ладовом своеобразии мелодий *ради́фа*. К примеру, вышеупомянутый А. Вазири считает, что иранская классика опирается на равномерно-темперированную четвертитоновую звуковую шкалу¹⁸. Мехди Баркешли обосновывает идею о 22-тоновом неравномерно-темперированном звукоряде, включающем пифагорейские лимму и комму и их комбинации, и акцентирует внимание на преимуществах древних ладов в современной иранской музыке¹⁹. Хормоз Фархат критикует обе названные теории за их несоответствие исполнительской практике и выдвигает собственную гипотезу о наличии так называемых «гибких интервалов»²⁰.

Другой видный иранский исследователь Дариуш Талаи обнаруживает в *ради́фе* четыре различных вида тетрахордов, сочетания которых, по его мнению, образуют звукоряды ладов иранской классической музыки²¹. Современный учёный Хуман Асади, в течение многих лет изучавший композиционные особенности *дастгаха*, приходит к выводу о том, что он представляет собой мультимодальную циклическую структуру²². Выдающийся исследователь иранской музыки Мохаммад Таги Масудийе, опубликовавший вокальный *ради́ф* в версии Махмуда Карими²³, обращает внимание на проблему формульности в мелодиях *ради́фа*, выявляет сходства начальных и конечных мелодических формул различных *гуше ради́фа*, а также доказывает вариантный принцип их реализации. Концепции лада в иранской музыке на примере *дастгаха* Шур посвящена также статья американского музыковеда Маргарет Кэтон²⁴.

Подчёркивая уникальность мелодического материала *ради́фа*, исследователи анализируют и его ритмические особенности. В частности, принципам соотношения поэтического и музыкального ритма на примере *ради́фа* посвящена диссертация Фарзада Амузегара-Фасии «Поэтика персидской музыки: Глубинная взаимосвязь между просодией и персидской классической музыкой»²⁵. Сходными по тематике оказываются труды известного

¹⁸ Vaziri A. Teori-ye musiqi. Tehran: Safi Alishah, 1383 [2004–2005].

¹⁹ Ma`rufi M. Radif-e haft dastgah-e musiqi-ye irani. Sharh-e radif-e musiqi-ye Iran Mehdi Barkeshli.

²⁰ Farhat H. The Dastgah Concept in Persian Music.

²¹ 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.

²² Asadi H. Boniyadha-ye nazari-ye musiqi-ye kelasik-e Iran: dastgah be onvan-e majmu`e-i chandmodi // Fasname-ye musiqi-ye Mahoor. 1382 [2004]. № 22. S. 43–56.

²³ Karimi M. Radif-e avazi-ye musiqi-ye sonnati-ye Iran be revayat-e Mahmud-e Karimi. Ketab-e avval: avanevisi va tajziyye va tahlil-e Mohammad Taqi Mas`udiyeh. Tehran: Anjoman-e musiqi-ye Iran, 1376 [1997]; Karimi M. Radif-e avazi-ye musiqi-ye sonnati-ye Iran be revayat-e Mahmud-e Karimi. Ketab-e dovvom. Mohammad Taqi Mas`udiyeh. Tehran: Moassese-ye farhangi-honari Mahoor, 1383 [2003].

²⁴ Caton M. The Concept of Mode in Iranian Music (Shur) // Garland Encyclopedia of World Music / ed. Ruth M. Stone. Vol. 6: The Middle East. New York: Routledge, 2001. P. 238–241.

²⁵ Amoozegar-Fassie F. The Poetics of Persian Music: The Intimate Correlation between Prosody and Persian Classical Music. Vancouver: The University of British Columbia, 2010. 128 p.

японского учёного Гэнъити Цугэ²⁶ и иранского музыковеда Мохаммада Резы Азадефара²⁷. 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 Шамилли²⁸.

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.

Одним из наиболее важных и актуальных вопросов, которые затрагиваются в литературе, является роль *радифа* в исполнительском процессе. К примеру, Э. Зонис в вышеупомянутой монографии «Классическая персидская музыка: Введение», как и Ж. Дюринг, уделяет большое внимание проблеме соотношения теории и практики в иранской классической музыке. В трудах 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*²⁹.

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. Савфат выявляет огромное значение *радифа* для тренировки памяти, слуха, концентрации внимания к деталям, а также для развития чувства вкуса и готовности к сиюмоментному музыкальному высказыванию³⁰.

Кроме того, исследуется роль *радифа* в процессе эволюции традиции иранской классической музыки и трансформация *радифа* под влиянием западной музыкальной культуры. По данной тематике выделяются работа Х. Асади «Пересмотр исторического

²⁶ См., в частности: Tsuge G. Rhythmic Aspects of the Āvāz in Persian Music // Ethnomusicology. 1970. № 142. P. 205–207.

²⁷ Azadehfar M.R. Rhythmic Structure in Iranian Music. Tehran: Tehran Art University Press, 2006. 358 p.

²⁸ Шамилли Г.Б.к. Взаимодействие вербальных и музыкальных структур в мелодике иранского дастгаха // Речь и музыка в традиционных культурах: сб. ст. М.: Музиздат, 2011. С. 201–248.

²⁹ В работах Г. Б. к. Шамилли слово *بدیهه* (бәдиһә: экспромт, импровизация) используется в транслитерации *бадиха*. Полагаясь на имеющуюся в нашем распоряжении персоязычную литературу, в отношении данного явления будет применяться слово «бәдахэ» (بادهه) бәдахә/бәдахә: экспромт, импровизация) и производное от него «бәдахэнавази» (بادهه نوازی) бәдахәнәвази/бәдахәнәвази: «”экспромтное” исполнение музыки»).

³⁰ During J., Mirabdolbaghi Z., Safvat D. The Art of Persian Music. Washington: Mage Publishers, 1991.

прошлого понятия “дастгах”³¹, аналитическое исследование иранского учёного Мохаммада Резы Дарвиши «Взгляд на Запад: дискуссия о влиянии западной музыки на иранскую музыку»³², а также вышеупомянутые монография Б. Неттла и труд Ж. Дюринга «Традиция и эволюция». В этом же ключе написана статья «Ради́ф и исполнение ради́фа» Маджида Киани³³: предчувствуя опасность регресса современной исполнительской практики, знаменитый мастер указывает на серьёзные отличия музыкантов, владеющих *ради́фом* и пренебрегающих им, а также отмечает значимость *ради́фа* для сохранения истинного облика иранской классической музыки.

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 Ирана³⁴, второй — исследовал классические традиции в историческом и теоретическом аспектах³⁵. Также в советский период появилось несколько публикаций по иранской литературе, культуре, теории музыки выдающегося востоковеда Е. Э. Бертельса³⁶. Эволюции развития музыкальной культуры страны посвящена кандидатская диссертация С. Ф. Дашдамировой³⁷. Кроме того, в последние годы вышло в свет несколько работ Г. Б. к. Шамилли, в которых *ради́ф* рассматривается с точки зрения классификации музыкальной лексики, нормативной структуры *дастгаха*, поднимается тема соотношения *ради́фа* как потенциального текста и *дастгаха* как актуального³⁸.

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 *ради́фов*, классификация *ради́фов*, фигура знатока *ради́фа*, проблема эволюции *ради́фа* в XX–XXI веках. Остаются неохваченными многие ладовые, метроритмические, формообразующие особенности иранской классической музыки. 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,

³¹ Asadi H. Baznegari-ye pishine-i tarikhi-ye mafhum-e dastgah.

³² Darvishi M. Negah be qarb. Bahsi dar ta'sir-e musiqi-ye qarb bar musiqi-ye Iran. Tehran: Moassese-ye farhangi-honari Mahoor, 1383 [1995].

³³ Kiani M. Radif va radifnavazi // Faslname-ye musiqi-ye Mahoor. 1382 [2003]. № 19. S. 51–64.

³⁴ Беляев В.М. Персидские теснифы. Записи Хатем хана.

³⁵ Виноградов В.С. Классические традиции иранской музыки. В данном издании, помимо общих вопросов лада и ритма иранской музыки, кратко описывается строение *дастгахов* на основе *ради́фа* М. Мааруфи (в редакции М. Баркешли), в приложении имеется перечень *гуше* этого *ради́фа*.

³⁶ См., в частности: Бертельс Е.Э. Избранные труды. История литературы и культуры Ирана / Е.Э. Бертельс. М.: Наука, 1988.

³⁷ Дашдамирова С.Ф. Пути развития иранской музыкальной культуры.

³⁸ Шамилли Г.Б. Классическая музыка Ирана. Правила познания и практики; Шамилли Г.Б.к. Классическая музыка Ирана: фундаментальные категории теории и практики.

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 Ирана. 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.

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

- инструментальные *ради́фы* основоположников тегеранской исполнительской школы: Али Акбара Фарахани³⁹, Мирзы Абдоллы (в версиях для *тара* и *сетара*)⁴⁰ — Нурали

³⁹ См. перечень *гуше* в издании: Шамилли Г.Б. Классическая музыка Ирана. Правила познания и практики, с. 263–277.

⁴⁰ Перс. تار (тар): букв. «струна»; سه تار (сэтар): букв. «три струны»; оба инструмента — составные хордофоны, щипковые лютни с шейкой.

Боруманда⁴¹, Дариуша Талаи⁴², Мехрдада Тараби⁴³; в версии для *сантура*⁴⁴ — Пашанга Камкара⁴⁵), Мирзы Хосейнголи (в версии его сына Али Акбара Шахнази)⁴⁶;

- во многих отношениях новаторский *ради́ф* для *тара* самого Али Акбара Шахнази⁴⁷ и другие авторитетные инструментальные *ради́фы*: для *тара* — Мусы Мааруфи⁴⁸, для *сантура* — Аболхасана Сабы⁴⁹;

- наиболее известные вокальные *ради́фы*: Абдоллы Давами⁵⁰ и его ученика Махмуда Карими⁵¹;

- *ради́ф* для *нэя*⁵², организованный ярким представителем исфаханской исполнительской школы Хасаном Касаи, недавно ушедшим из жизни (1928–2012)⁵³.

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 *ради́фе*.

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

⁴¹ *Mirza Abdollah*. The Radif of Mirza Abdollah. A Canonic Repertoire of Persian Music. Notation and Presentation by Jean During.

⁴² *Mirza Abdollah*. Radif-e Mirza Abdollah: notnevisi-ye amuzeshi va tahlili. Neveshte-ye Dariush Talai. Tehran: Ney, 1385 [2006].

⁴³ *Mirza Abdollah*. Radif-e Mirza Abdollah baraye setar be zamime-ye panjah tamrin baraye radifnavazi. Tahrir va mezarab gozari-ye Mehrdad Tarabi. Tehran: Tasnif, 1380 [2001].

⁴⁴ Перс. سانتور (сантур) — простой хордофон, плоская молоточковая цитра.

⁴⁵ *Mirza Abdollah*. Radif-e Mirza Abdollah baraye santur. Pashang Kamkar. Avanevari va negaresh: doctor Behzad Nadimi. Tehran: Hestan, 1383 [2005].

⁴⁶ *Hoseynqoli M.* Musiqi-ye dastgahi-ye Iran. Radif-e Mirza Hoseynqoli be revayat-e Ali Akbar Shahnazi. Neveshte-i Dariush Pirniakan. Tehran: Moassese-ye farhangi-honari-ye Mahoor, 1380 [2001].

⁴⁷ *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].

⁴⁸ *Ma`rufi M.* Radif-e haft dastgah-e musiqi-ye irani. Sharh-e radif-e musiqi-ye Iran Mehdi Barkeshli. Tehran: Anjoman-e musiqi-ye Iran, 1374 [1995].

⁴⁹ *Saba A.* Doureha-ye santur. Radif-e ostad-e Abolhassan Saba be kushesh va virayesh-e Faramarz Payvar. Tehran: Moassese-ye farhangi-honari-ye Mahoor, 1378 [2000].

⁵⁰ *Davami A.* Radif-e avazi va tasnifha-ye qadimi be revayat va ejra-ye ostad-e Abdollah Davami. Hamrahi-ye tar: Mohammadreza Lotfi. Tehran: Moassese-ye farhangi-honari-ye Mahoor, 1381 [2003]. M.CD-111, M.CD-112, M.CD-113 [CD].

⁵¹ *Karimi M.* Radif-e avazi-ye musiqi-ye sonnati-ye Iran be revayat-e Mahmud Karimi. Ketab-e dovvom. Mohammad Taqi Massudiyeh. Tehran: Moassese-ye farhangi-honari-ye Mahoor, 1383 [2003].

⁵² Перс. نی (нэй): букв. «камыш, тростник» — крытый аэрофон, продольная флейта с пальцевыми отверстиями.

⁵³ *Kasaei H.* Radif-e musiqi-ye Iran ba ejra-ye ney-e ostad-e Hassan Kasaei. Esfahan: Moassese-ye Naqme-ye shahr, 1388 [2009/10]. IT1002156-157, IT1002158-159 [CD].

Нуршарг, Ашкан Рахбар⁵⁴. Кроме того, автору удалось посетить цикл лекций о *радифе* и проинтервьюировать Дариуша Талаи, являющегося авторитетнейшим знатоком данной традиции, а также автором нотной публикации *радифа* Мирзы Абдоллы⁵⁵.

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* (*радифдán*⁵⁶);
- 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 основой разнообразных версий *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/авазы* к другому (принцип *мораккабнавази*⁵⁷).

В методологическом плане данное исследование ориентируется на познание сложной организации *радифа* и его сути в традиции иранской классической музыки.

⁵⁴ 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 послужили впечатления от многоликой и богатейшей культуры во время неоднократных поездок в страну.

⁵⁵ Семинар «Радиф иранской классической музыки» Д. Талаи проходил в Московской консерватории имени П. И. Чайковского 15–20 апреля 2016 года.

⁵⁶ Перс. رديفدان *радифдан* — букв. «знаток *радифа*».

⁵⁷ От مرکب *мораккаб* — *мораккаб*: составной, сложный, и نوازی *навази* — *навази*: исполнение музыки; букв. «сложное/составное исполнение музыки».

Применяются следующие **методы исследования** (в значительной степени усвоенные из методологической концепции известного отечественного музыковеда Дживани Константиновича Михайлова): а) системный, посредством которого *ради́ф* рассматривается как саморазвивающийся феномен, а также целостная сущность, характеризующая взаимосвязанностью и иерархичностью элементов; б) структурно-функциональный — используется для выявления в *ради́фе* устойчивых отношений между элементами; в) сравнительно-типологический — задействуется для определения сходств и отличий между разными версиями *ради́фа*, а также создания классификации *ради́фов*; г) аналитический, с помощью которого исследуются параметры музыкальной ткани мелодико-ритмических моделей *ради́фа* 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)⁵⁸, а также обращается к методам смежных дисциплин — лингвистики и культурологии.

Научная новизна исследования заключается в следующем:

- Впервые феномен *ради́фа* становится предметом самостоятельной комплексной научной работы на русском языке.
- Впервые предлагается общая классификация *ради́фов*.
- Впервые изучены профессиональные качества и свойства личности знатока *ради́фа*.
- Впервые предпринята попытка охарактеризовать позднейшую версию *ради́фа* знаменитого музыканта Али Акбара Шахнази (для *тара*).
- Впервые доказано, что *ради́ф* является руководством по применению исполнительского принципа *мораккабнавази*, подразумевающего переход от одного *дастгаха/аваза* к другому, то есть из одной ладовой системы в другую, анализируются конкретные примеры реализации этого принципа 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

⁵⁸ 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 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>]

изучении разнообразных источников, в том числе редких изданий на персидском языке и сведений от носителей традиции, вносят существенный вклад в развитие отечественного музыковедения. Диссертация может представлять особый интерес для музыковедов, изучающих искусство Ирана и сопредельных стран Передней и Центральной Азии, а также искусствоведов и культурологов.

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 *ради́фа*, также могут быть полезны композиторам.

На защиту выносятся следующие положения:

1. *Ради́ф* — 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 унифицированный и внутренне целостный корпус мелодико-ритмических моделей, который служит фундаментом для обучения и основой для звукореализации циклической композиции *дастгаха* или *аваза*.

2. *Ради́ф* как свод 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 *ради́фа* могут быть классифицированы по ряду признаков, как то: исполнительские особенности, предназначение, уровень сложности, способ передачи, тесситура, 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. *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. *Радиф*, 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, Заключения, 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 входят: общегеографическая карта Ирана, иллюстрации, схемы, таблицы, нотные примеры и компакт-диск.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** диссертации аргументируется актуальность темы исследования и выявляется степень её разработанности, формулируются цель и задачи, характеризуются объект, предмет и эмпирическая база, обозначаются хронологические и территориальные рамки, методология и методы исследования, обосновываются теоретическая и практическая значимость работы, заявляется о научной новизне и апробации результатов.

В первой главе, названной «**Радиф в контексте традиции иранской классической музыки**», охарактеризован изучаемый слой музыкальной культуры, обозначено место *радифа* в истории развития традиции, исследованы понятие и термин *радиф*, функции *радифа*, представлена классификация разнообразных его версий и рассмотрена фигура знатока *радифа*.

В разделе 1 — «**Типологические черты иранской классической музыки**» — дана общая классификация современной музыкальной культуры страны, в которой условно выделяются несколько слоёв:

1) классическая музыка, обозначаемая в Иране следующими понятиями, указывающими на существенные качества этого слоя музыки: «музыка *дастгаха*» (موسیقی دستگاهی *мусиги́-йе дәстгахи* — *мусиги́-йе дастгахи́*), «музыка *радифа*» (موسیقی ردیفی *мусиги́-йе рәдифи* — *мусиги́-йе радифи́*), «музыка *дастгаха-радифа*» (موسیقی دستگاهی-ردیفی *мусиги́-йе дәстгахи-рәдифи* — *мусиги́-йе дастгахи́-радифи́*), «национальная музыка» (موسیقی ملی *мусиги́-йе мәлли* — *мусиги́-йе мәлли́*), «классическая музыка» (موسیقی کلاسیک *мусиги́-йе к(е)ласик* — *мусиги́-йе к(е)ласи́к*)⁵⁹, благородная/подлинная музыка (موسیقی اصیل *мусиги́-йе әсил* — *мусиги́-йе асил́*), «традиционная музыка» (موسیقی سنتی *мусиги́-йе соннәти* — *мусиги́-йе соннат́и*);

2) традиционная музыка, именуемая местной или региональной (перс. موسیقی نواحی *мусиги́-йе нәвахи* — *мусиги́-йе навах́и*, موسیقی محلی *мусиги́-йе мähәлли* — *мусиги́-йе махалли́*). Она ассоциируется с культурой различных этносов, населяющих страну, и отличается большим разнообразием жанров и стилей, богатейшим инструментарием, различными механизмами преемственности, а также дифференцированными уровнями сложности музыкальной грамматики. В качестве отдельного подслоя традиционной музыки можно выделить религиозную музыку (موسیقی مذهبی *мусиги́-йе мähзәби* — *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 (موسیقی عامیانه *мусиги́-йе амийанэ* — *мусиги́-йе амийанэ́*, موسیقی مردم پسند *мусиги́-йе мәрдомпәсанд* — *мусиги́-йе мардомпаса́нд*), характеризующая сферу городской культуры.

Обозначены следующие типологические черты слоя классической музыки: выявление и обоснование норм культивирования звука как главного элемента музыкального мышления; теоретическая (философская, символическая, акустическая и пр.) обоснованность концепции важнейших параметров музыкальной выразительности (тона, звукоряда, лада, ритма и др.); регламентированный выбор состояний и экспрессий, заложенных в музыкальном тексте; наличие устойчивых символично-семантических связей с различными элементами музыкальной выразительности; высокий уровень организованности музыкального текста, характеризующийся сложностью и развитостью построений, а также многоплановостью целого⁶⁰.

⁵⁹ Заимствование из французского языка.

⁶⁰ Типологические особенности классической музыки Ирана в частности и других стран Ближнего и Среднего Востока в целом рассматриваются в докторских диссертациях Г. Б. Шамилли (*Шамилли Г.Б.к. Классическая музыка Ирана: фундаментальные категории теории и практики*) и В. Н. Юнусовой (*Юнусова В.Н. Творческий процесс в классической музыке Востока*): дис. ...д-ра иск. М., 1995. См. главу 1).

В разделе 2 — «**Понятие и термин “ради́ф”. Функции ради́фа**» — выявлено, что первоначально слово «ради́ф» вошло в обиход музыкантов-практиков, и лишь затем появилось в теоретической литературе. В ходе исследования было обнаружено, что термин «ради́ф» многозначен и проникает как в теорию, так и в практику классической музыки Ирана. Выделяются следующие значения термина: 1) репертуар мелодико-ритмических моделей иранского классического музыкального искусства в общенациональном масштабе, отражающий эстетические и философские ориентиры, художественные вкусы иранцев; 2) порядок расположения и классификация мелодико-ритмических моделей в системе *дастгахов* и *авазов* в рамках традиции определённой исполнительской школы или в пределах творчества отдельного музыканта; 3) порядок следования разделов в исполняемой в данный момент циклической композиции *дастгаха* или *аваза*.

В результате исследования *ради́фа* 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: главным образом, он служит моделью в ходе звуореализации иранской классической музыки, а также является фундаментом процесса обучения.

В разделе 3 — «**История создания ради́фа**» — отмечена деятельность представителей «династии искусства» в организации и распространении *ради́фа*: основателя тегеранской исполнительской школы придворного музыканта Али Акбара Фарахани, его сыновей (Мирзы Абдоллы и Мирзы Хосейнголи) и внуков, среди которых особо выделяется Али Акбар Шахнази. Выявлены различные предпосылки появления идеи *ради́фа*, а именно: реформирование системы классификации репертуара иранской музыкальной классики, возникновение проблемы сохранения обширного мелодико-ритмического фонда и передачи традиции новому поколению, усилившееся влияние западной музыки.

В разделе 4 — «**Классификация ради́фов**» — впервые разработана классификация разнообразных версий *ради́фов* по наиболее значимым признакам и критериям: исполнительским особенностям (*ради́ф* вокальный и *ради́ф* инструментальный, подразделяющийся на *ради́фы* для различных музыкальных инструментов), принадлежности к локальной исполнительской школе (тегеранской, исфаханской, тебризской) или школе определённого мастера (например, Мирзы Абдоллы, Мирзы Хосейнголи), предназначению (преподавательский/учебный и исполнительский *ради́фы*), степени сложности (для учеников начального и продвинутого уровней), tessiture (*ради́фы* низкой и высокой настроек), способу передачи (без использования и с использованием нотной записи), времени создания (старинный и современный).

Наконец, в пятом разделе, названном «*Радифдан — знаток радифа*», впервые выявляются личностные и профессиональные качества мастеров, обеспечивающих непрерывность работы механизма сохранения и передачи древней музыкальной традиции; отмечается важнейшая миссия Учителей, являющихся носителями и распространителями многовековой философии классического музыкального искусства Ирана. Выяснилось, что *радифдан* обладает уникальной памятью, вмещающей огромный объём информации, которая в любой момент может быть воспроизведена. Знатока *радифа*, кроме того, отличает тонкий слух и развитая творческая интуиция; он является носителем богатого духовного опыта и высокой нравственности, чувствует ответственность за продолжение традиции.

Во второй главе — «*Устройство радифа*» — рассмотрена структура *радифа*. В первом разделе «*Дастгах и аваз*» отмечено, что в иранской классической музыке исторически сложилось семь больших (главных, первостепенных) систем — *дастгахов* (Шур, Махур, Сэгах, Чахаргах, Нава, Хомайун и Раст-Панджгах) и пять меньших (побочных, второстепенных) — *авазов*, которые считают ответвлениями *дастгахов* (Абу Ата, Байат-э Торк, Афшари, Дашти, Байат-э Эсфахан). Некоторые музыканты выделяют ещё один *аваз*, называемый Байат-э Корд или Корд-э Байат. Эта классификация стала распространённой в XIX веке и по сей день остаётся общепринятой, и, скорее всего, была достижением Мирзы Абдоллы; как правило, такая структура сохраняется во всех *радифах*.

Объяснены такие базовые понятия иранской классической музыки, как «*дастгах*» и «*аваз*», показана корреляционная схема их значений. Термином «*дастгах*»⁶¹ музыканты именуют ряд явлений иранской классической музыки, к примеру, положение руки на грифе инструмента или ладков струнного инструмента, что обусловлено смыслом двух компонентов слова «*дастгах*»: «*даст*» — рука и «*гах*» — место. В свою очередь, слово «*аваз*» 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 в вокальном или инструментальном исполнении.

В остальных значениях понятия «*аваз*» и «*дастгах*» смыкаются: 1) *дастгах/аваз* как ладовая система подразумевает наличие определённого звукоряда, системы соподчинённости между тонами этого звукоряда, а также принципов модального развития, свойственных данному ладу и реализующихся в мелодико-ритмических моделях *гуше*; 2) *дастгах/аваз* как звуковая композиция выстраивается из ряда самостоятельных

⁶¹ В трактатах по иранской музыке он стал фигурировать с XVI века, претерпевая, при этом, смысловую эволюцию.

разделов в соответствии с их ладовыми и психоэмоциональными характеристиками. Важно, что такой концертный вариант *дастгаха/аваза* весьма отличается от *дастгаха/аваза*, представленного в *радифе*. Озвучивание *дастгаха/аваза* строится не только на каноническом своде мелодико-ритмических моделей *радифа*, авторы которых, в большинстве, неизвестны, но также включает композиции, сочинённые с конца XIX века до наших дней: это многочисленные образцы песенного жанра *тасниф* (букв. «сочинение», «произведение»), инструментальные метрические пьесы в жанрах *тишдармад* (букв. «предшествующий дарамату»), *рэнг* (букв. «танец»), *чахармэзrab* (букв. «четыре плектра»).

Второй раздел — «Гуше» — посвящён мелодико-ритмическим моделям иранской классической музыки и их различным классификациям в научной литературе. Под «*гуше*» (термин фигурирует в персидских рукописях с XVII в.) подразумевают типовые мелодии-модели, которые выстраивают циклическую композицию *дастгаха* или *аваза*. Отмечено, что все *гуше*, входящие в тот или иной *дастгах* или *аваз*, имеют музыкальную индивидуальность, несут определённую психоэмоциональную нагрузку и обладают ёмким «ассоциативным массивом», характеризуемым глубокими связями с философией, эстетикой, поэзией иранской культурной общности. В корпус *радифа* также включены метрические композиции *рэнги* и *чахармэзrabы*, которые, как правило, не относятся к типу *гуше*, а считаются дополнением к основному корпусу мелодико-ритмических моделей *радифа*.

В третьем разделе, озаглавленном «**Классификация дастгахов и авазов в радифе**», сравнивается структура различных версий *радифа*. Обнаружены сходства и отличия в порядке расположения *дастгахов* и *авазов* в *радифах*, выявлен плюрализм классификаций музыкального репертуара. В четвёртом разделе — «**Основные и “кочующие” гуше**» — подчёркивается: каждая версия *радифа* отличается количеством и расположением мелодико-ритмических моделей, но существует два типа *гуше*, которые служат фундаментом всех интерпретаций. Во-первых, это основные или главные *гуше* (вышеупомянутые *шах-гуше*), которые являются остоном *радифа* и чаще всего встречаются в разных его вариантах. Во-вторых, это *гуше*, узнаваемые в различных *дастгахах* и *авазах* благодаря своим мелодико-ритмическим особенностям и называемые «блуждающими *гуше*» (Х. Фархат), «общими *гуше*» (Х. Ализаде и Б. Неттл, М. Бабираки) или «передвижными» (Х. Асади). В нашей работе в отношении таких мелодико-ритмических моделей введён новый термин — «кочующие *гуше*»: перемещаясь из одного *дастгаха/аваза* в другой, они приобретают необходимые ладовые и функциональные особенности и закрепляются в структуре циклической композиции⁶².

⁶² Феномен «кочующих» мелодико-ритмических моделей выявляется в тех музыкальных культурах, для которых характерен устный способ передачи и хранения традиции. В частности, он обнаруживается и в

Пятый раздел под названием «**Ладовые особенности**» включает несколько подразделов. **Раздел 2.5.1 «К понятию лада в иранской классической музыке»** посвящён выявлению общности таких понятий, как европейское «mode», иранское «*дастгах/аваз*» и более древнее ближнесредневековосточное «*макам*». Результаты изучения интервального строения ладов иранской классической музыки изложены в **разделе 2.5.2 «Звукоряд»**. Рассмотрены три важнейшие теории интервального строения ладов, выдвинутые иранскими исследователями: 24-тоновый звукоряд А. Вазири, предполагающий деление каждого из двенадцати полутонов темперированного строя на два четвертитона; 22-тоновый звукоряд М. Баркешли, полученный на основе физических измерений интервалов между ладками традиционных музыкальных инструментов и включающий пифагорейские комму и лимму; идея «гибких интервалов», предложенная Х. Фархатом и ориентирующаяся на реальную практику исполнения. **Раздел 2.5.3 «Тетрахорд»** знакомит с важнейшим строительным элементом лада в иранской классической музыке — четырёхзвуковой ячейкой в пределах чистой кварты (перс. دانگ данг — *данг*; букв. «шестая часть»). Здесь представлена «тетрахордная матрица» *дастгаха* Шур *радифа* Мирзы Абдоллы, составленная Д. Талаи.

В **разделе 2.5.4 «Основные ладовые функции»** отмечено, что каждая мелодико-ритмическая модель *гуше* обладает ладовой индивидуальностью, которая выявляется в использовании характерных интервалов и специфическом функциональном значении тонов звукоряда. Представлены звукорядные структуры и ладовые функции, выявляемые в основных ладах всех двенадцати *дастгахов* и *авазов*, включённых в *радиф*⁶³. Нотные образцы приводятся на основе *гуше* Дарамад — «стартёра» каждого *дастгаха* и *аваза*: именно в этом *гуше* сконцентрированы особенности главного, «материнского» лада *дастгаха/аваза*, репрезентируется система функциональности тонов его звукоряда, а также характерные мелодические обороты.

родственной азербайджанской музыке (см.: Садыкова В.Н. Проблемы формообразования в азербайджанских инструментальных мугамных импровизациях: автореф. дис. ... канд. иск. Л., 1981. С. 18).

⁶³ Иранские исследователи выделяют следующие ладовые функции, называемые «главными тонами»: опорный тон *шахэд* (شاهد шаһэд, буквально «свидетель»), конечный тон *хатэмэ* (خاتمہ хатэмэ, букв. «заклечение», «завершение»), начальный тон *агаз* (آغاز агаз «начало»), тон временной остановки *ист* (ایست ист, букв. «остановка»), альтерационный тон *мотагаййёр* (متغی موتاگایйёр, букв. «изменяющийся», «переменный»; тон, проявляющийся в двух различных микротоновых видах в одной фразе или разделе. Употребление этих двух различных микротоновых форм обуславливается либо ходом мелодического движения, либо свидетельствует о смене лада).

В книге В. С. Виноградова «Классические традиции иранской музыки» продемонстрированы звукоряды и ладовые функции ладов иранской классической музыки (с. 107–108, 111; в названном труде для обозначения конечного тона применяется термин «форуд»). По сравнению с образцами указанного издания, в данной диссертации нотные примеры значительно дополнены: выделена тетрахордная структура звукорядов и указана функция начального тона. Кроме того, в нотных образцах звукорядов *авазов* и комментариях акцентируется внимание на ладовой связи *авазов* с родственным *дастгахом*, что не было отражено в работе В. С. Виноградова, однако, крайне важно для понимания «модуляционных» особенностей иранской классической музыки.

В шестом разделе данной главы — «Метроритмические особенности» — обозначены общие метроритмические закономерности мелодий *радифа*, которые подразделяются на три группы: с регулярным метром, с нерегулярным метром и комбинацией регулярного и нерегулярного метра (с гибким метром). При этом отмечается, что в *радифе* обнаруживаются: 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 циклами⁶⁴. В заключительном седьмом разделе второй главы — «Принципы объединения циклической композиции» — изложенные ранее результаты исследования ладово-структурных особенностей мелодико-ритмических моделей *радифа* и их взаимосвязей внутри корпуса *радифа* подтверждаются мнением авторитетного иранского учёного Хумана Асади, рассматривающего *дастгах* в качестве мультимодальной циклической структуры⁶⁵.

В третьей главе, названной «*Радиф как индивидуальный проект*», отмечено, что все *радифы* сохраняют неразрывную связь с традицией, вместе с тем, каждая версия *радифа* уникальна и характеризует индивидуальность своего создателя: объём его знаний, разнонаправленность деятельности, принадлежность определённой школе, особенности его исполнительской техники. Обнаружено, что в процессе диалога традиции и новаторства обновляется корпус *радифа*. Здесь рассмотрены три *радифа*: 1) версия А. Сабы, демонстрирующая модифицированный вид композиции *Чахармэзrab* (букв. «четыре плектра»), 2) версия А. А. Шахнази, где каждый *дастгах* и *аваз* открывает пьеса *Пишдарамад*, впервые введённая в репертуар классической музыки знаменитыми музыкантами прошлого века Голамхосейном Дарвиш Ханом и Рокнаддином Мохтари, 3) версия Х. Касаи, в которой заметен синтез инструментального и вокального *радифов*, а также *радифов* исфаханской и тегеранской исполнительских школ.

Четвёртая глава — «*Радиф в исполнительском процессе*» — включает два раздела. В первом, озаглавленном «Принцип *бэдахэнавази*⁶⁶» исследуется важнейший принцип иранской классической музыки, подразумевающий экспромтное исполнение при обязательном соблюдении всех сложившихся канонов и принципов. Особенностью авторского подхода является то, что принцип *бэдахэнавази*, ассоциирующийся с опорой на

⁶⁴ Подробнее об этом см. в книге: Azadehfar M. R. Rhythmic Structure in Iranian Music. Вероятно, в данном издании разрабатываются классификации, ранее предложенные в работах Ж. Дюринга, а также Х. Асади.

⁶⁵ См.: Asadi H. Boniyadha-ye nazari-ye musiqi-ye kelasik-e Iran: dastgah be onvan-e majmu'e-i chandmodi.

⁶⁶ Перс. بداهه نوازی *бэдахэнавази*, буквально «экспромтное исполнение музыки». Данный термин впервые в отечественном музыковедении упомянут в диссертации В. Н. Юнусовой (см.: Юнусова В.Н. Творческий процесс в классической музыке Востока: автореф. дис. ...докт. иск. М., 1995. С. 10), феномен *бэдахэнавази* подробно изучается в работах Г. Б. к. Шамилли).

унаследованный от учителей формульный материал в процессе звукореализации, 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 *радифом*.

Основным предметом исследования во втором разделе заключительной главы диссертации становится *мораккабнавази* — «модуляция» в иранской классической музыке. Отмечено, что звуковая композиция *дастгаха/аваза*, выстраиваемая по принципу *мораккабнавази* или *мораккабхани*⁶⁷, подразумевает создание циклической композиции с переходами между различными *дастгахами/авазами* и требует от исполнителя глубокого понимания ладовых и функциональных особенностей мелодико-ритмических моделей *гуше*. В ходе исследования был выявлен механизм *мораккабнавази*. «Модуляция» происходит в различных направлениях (из одного *дастгаха* в другой; из *дастгаха* в родственный *аваз* или из *аваза* в родственный ему *дастгах* и т. д.) и осуществляется несколькими способами: посредством смены ладовых функций ступеней звукоряда, путём введения «переходного» *гуше* («*гуше-моста*») или при помощи замены «каденционной» формулы *форуд* (введение «*форуда-моста*»). Обнаружено, что уникальным «пособием» по искусству *мораккабнавази* является *радиф* А. А. Шахнази, который характеризуется наличием большого числа разнообразных «*гуше-мостов*» и «*форудов-мостов*», что выделяет эту версию среди других вариантов *радифа*, в которых, как правило, «инструменты» *мораккабнавази* не афишируются.

В **Заключении** подведены итоги диссертационного исследования, перечислены наиболее значимые результаты, определено их значение для теории и практики, намечены перспективы дальнейшей разработки темы исследования. В диссертации обоснована универсальность и многофункциональность *радифа* в иранской классической музыке. Разработана классификация различных видов *радифа*, обозначены важнейшие ладовые, метроритмические, формообразующие особенности иранской классической музыки. В ходе сопоставления разнообразных версий *радифа* и глубокого анализа музыкального материала обнаружены общие принципы структурирования корпуса мелодико-ритмических моделей иранской классической музыки, которые применяются музыкантами в ходе создания циклической композиции *дастгаха/аваза*. Определены личностные и профессиональные качества знатока *радифа*, сформулирована концепция *радифа* как индивидуального проекта, отражающая личность своего создателя. В качестве примеров рассмотрены три

⁶⁷ От персидского *мораккабнавази* — букв. «сложное/составное исполнение музыки»; *мораккабхани* — букв. «сложное/составное пение/декламование».

интерпретации *радифа*, которые организовали выдающиеся мастера XX–XXI веков: Аболхасан Саба, Хасан Касаи и Али Акбар Шахнази. Версия последнего музыканта ранее не фигурировала в научной литературе, поскольку нотная расшифровка *радифа* А. А. Шахнази была опубликована совсем недавно — в 2012. 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 передачи традиции, комплексом критериев для оценки исполнительской деятельности музыканта на предмет её связи с каноном.

В настоящем исследовании были затронуты только некоторые аспекты, связанные с *радифом* как явлением иранской классической музыки. Исследование можно было бы продолжить, изучив как более узкие проблемы, связанные с различными аспектами классической музыки Ирана, так и более широкие вопросы, касающиеся музыкальной культуры страны, её взаимосвязей с искусством соседних стран. В целом, богатейшее музыкальное наследие Ирана охватывает огромный спектр разнообразных явлений, которые требуют глубокого изучения и ждут своего исследователя.

Публикации по теме диссертационного исследования

Публикации в изданиях, рекомендованных ВАК

Министерства образования РФ:

1. *Козятник, А.И.* Радиф — ключевое понятие иранской классической музыки [Текст] / А.И. Козятник // Музыка и время. — 2013. — № 8. — С. 31–36. [0,6 п. л.]
2. *Козятник, А.И.* Исполнительский принцип мораккабнавази в иранской классической музыке [Электронный ресурс] / А.И. Козятник // Современные проблемы науки и образования. — 2013. — № 1. Режим доступа: <http://www.science-education.ru/121-18236> (дата обращения: 02.04.2015). [0,6 п. л.]
3. *Козятник, А.И.* Радиф иранской классической музыки как индивидуальный проект [Электронный ресурс] / А.И. Козятник // Современные проблемы науки и образования. — 2015. — № 2. Режим доступа: <http://www.science-education.ru/129-22890> (дата обращения: 16.11.2015). [0,5 п. л.]

Прочие публикации:

4. *Козятник, А.И.* О понятиях «радиф» и «дастгах» в иранской музыке [Текст] / А.И. Козятник // PAX SONORIS: история и современность (Памяти М. А. Этингера) / Гл. ред. Е. М. Шишкина. — Вып. II (IV). — Астрахань, 2009. — С. 85–89. [0,3 п. л.]
5. *Козятник А., Каратыгина М.* Каманче иранская [Электронный ресурс] / А.И. Козятник, М. Каратыгина // Караван. — 2011. — № 6. Режим доступа: http://moscow.icro.ir/uploads/121_673_karavan_6.pdf (дата обращения: 02.04.2015). [0,1 п. л.]
6. *Козятник, А.* Даф иранский [Электронный ресурс] / А.И. Козятник // Караван. — 2012. — № 7. Режим доступа: http://moscow.icro.ir/uploads/121_673_karavan_7.pdf (дата обращения: 02.04.2015). [0,2 п. л.]
7. *Козятник А.* Сантур иранский [Электронный ресурс] / А.И. Козятник // World Music Cultures Center. Режим доступа: <http://www.worldmusiccenter.ru/instruments/santur-iranskii> (дата обращения: 02.04.2015). [0,1 п. л.]
8. *Козятник А.* Томбак [Электронный ресурс] / А.И. Козятник // World Music Cultures Center. Режим доступа: <http://www.worldmusiccenter.ru/instruments/tombak> (дата обращения: 02.04.2015). [0,1 п. л.]
9. *Козятник, А.И.* Понятие «радиф» в иранской классической музыке [Текст] / А.И. Козятник // Материалы Первой всероссийской конференции иранистов. Москва, 12 октября 2011 г. — М.: Международный фонд иранистики в Москве, 2012. — С. 84–85. [0,1 п. л.]
10. *Козятник, А.И.* Феномен радифа в иранской классической музыке [Текст] / А.И. Козятник // Исследования молодых музыковедов: Сб. статей Всероссийской научной

конференции аспирантов и студентов 3–4 апреля 2014 года / Отв. ред. Т. И. Науменко. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2014. — С. 138–145. [0,5 п. л.]

11. *Козятник, А.И.* К проблеме множественности версий *радифа* в иранской классической музыке [Текст] / А.И. Козятник // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: Параллели и взаимодействия: сборник трудов Международной научной конференции 13–18 апреля 2015 года / Ред.-сост. Г. Р. Консон. — М.: Liteo, 2015. — С. 247–254. [0,6 п. л.]