

УДК 78

ББК 85.3

DOI: 10.51678/2226—0072—2021—3-284-305

Ноуршаргх Хосейн Эбрахимович

Ведущий специалист по работе со странами Ближнего и Среднего Востока, Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского, Москва
 ORCID ID: 0000-0002-8629-1384
 pedram_aria@mail.ru

Ключевые слова: иранская музыка, певческий голос, радиф, дастгах, аваз, гуше, тахрир.

Ноуршаргх Хосейн Эбрахимович

Тахрир как внесловесный музыкальный элемент в искусстве *аваза**

В статье рассматривается феномен *тахрира* — одного из важнейших элементов вокального искусства под названием *аваз* в иранской классической музыке. Будучи потомственным представителем искусства *аваза* и активно концертирующим певцом-солистом в данной традиции, автор строит свои рассуждения на базе обширного практического опыта нескольких поколений иранских певцов. В результате взамен широко распространенной трактовки *тахрира* как орнаментального приема автор дает развернутое объяснение этого феномена в качестве внесловесного многофункционального элемента в развертывании звуковой ткани аваза, отмечая его высокую смысловую, психоэмоциональную и формообразующую нагрузку в каждом реализуемом музыкальном построении. Статья сопровождается звуковыми и нотными примерами.

*

Аваз (jāg — перс. «песня», «мелодия», «пение») — одно из базовых понятий в иранской классической музыке, наделенное несколькими взаимосвязанными значениями: 1) культивированное, классическое пение; 2) малый цикл (по отношению к большому циклу *дастгаху*) в ладово-композиционной системе иранской классической музыки; 3) раздел реализуемой музыкальной композиции в характере монолога певца (или диалога с инструменталистом — *саз-о аваз*), отличающийся внеметрической временной организацией и спонтанным способом конструирования звукового построения.

Nourshargh Hosein E.

Leading specialist for international affairs with the countries of the Near and Middle East, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow
 ORCID ID: 0000-0002-8629-1384
 pedram_aria@mail.ru

Keywords: Iranian music, singing voice, radif, dastgah, avaz, gushhe, tahrir.

Nourshargh Hosein E.

Tahrir as a Non-Verbal Musical Element in the Art of Avaz

The essay explores the phenomenon of *tahrir*, one of the most important elements of the *avaz* vocal art in Iranian classical music. As a hereditary *avaz* performer and an active concert soloist who has sung in this tradition for a number of years, the author bases his reasoning on the extensive practical experience of several generations of Iranian singers. As a result, instead of interpreting *tahrir* as a purely ornamental device, which is quite a widespread approach to this phenomenon, the author presents its detailed explanation as an extra-verbal multifunctional element in the evolvement of the *avaz* sonic texture, noting its deep semantic, psycho-emotional and form-structural meaning in each particular musical utterance. Audio files and music examples are attached to the essay.

Тахрир — это внесловесный многофункциональный элемент иранского классического пения, характеризующийся изысканной вокальной техникой, связанной с быстрым переключением голосовых регистров (грудного и фальцетного). Это умение управлять дыханием и мышцами голосового аппарата настолько, чтобы создавать эффект «сверкающего» голоса, подобного трелям певчих птиц. Этот элемент предназначен для того, чтобы смысл поющего текста был воспринят более ярко и глубоко, поэтому продолжительность, величина амплитуды и звуковая насыщенность *тахрира* всегда продумывается и контролируется певцом. Таким искусством могут владеть только настоящие мастера иранского *аваза*.

Несмотря на свое очевидное присутствие в искусстве *аваза* в целом и в структуре каждой актуализированной композиции *аваза* в частности, феномен *тахрира* (как часто бывает с вещами «само собою разумеющимися»), хотя и многократно упоминался, но не был удостоен должного внимания в теоретических трудах о музыке. Лишь в самое последнее время в Иране и в России появились работы, где это явление анализируется с той или иной стороны, но все же не во всей своей полноте⁽¹⁾.

Заметим, что во многих трудах *тахрир* преподносится чаще всего как орнаментальный прием, некое украшение к основной мелодии. Между тем место *тахрира* в искусстве *аваза* весьма значительно, уникально и незаменимо. Можно сказать, что, несмотря на мощный культурный фундамент иранской классической музыки в виде колоссального по объему «вокабуляра» ладомелодических единиц и драгоценного свода персидской поэзии, несмотря также на стройный каркас всей этой системы в виде детально разработанного свода правил конструирования музыкальных построений, «фасадом» царственного «здания» этой великой традиции является ее реальное звучание, буквально пропитанное *тахриром* во всех его видах и с первого взгляда, с первого звука ярко и однозначно

указывающее на уникальность, яркое отличие иранской звуковой картины мира от всех других звуковых систем планеты. Собственно, даже на уровне звука иранского *аваза* как отдельной данности, его внутренних свойств, «анатомии» нельзя не заметить, проявление *тахрира*, ибо этот звук отличается сложной внутренней жизнью и буквально «сверкает» сам по себе.

Исходя из сказанного, следует сразу обозначить исследовательский подход, применяемый в данной работе и принципиально основанный на непосредственной исполнительской практике, а не на теоретических штудиях, рассматривающих тот же предмет в контексте философских, религиозных или культурологических концепций, зачастую лежащих в стороне от живой музыки и от ее понимания самими практикующими музыкантами.

Поскольку *тахрир* принадлежит к тем феноменам, ясное представление о которых можно получить только на основе слухового впечатления, предлагаем вниманию читателя звуковой образец *аваза* в исполнении автора статьи. К этому примеру мы еще вернемся в ходе наших рассуждений.

[Аудиопример № 1]. Аваз *Шур* с наличием *тахриров*. Поэзия Саади. Исполнитель — Хосейн Ноуршаргх]

(1) Имеются в виду: на персидском языке — Дариуш Талаи. Книга об *авазе* на основе радифа Абдоллаха Давами [9]; Али Казэми. *Тахрир* в иранском *авазе*, с нотными транскрипциями 260 *тахриров* из репертуара иранских исполнителей *аваза* [4]; Хуман Шокроллахи. Взгляд на вокальную музыку Ирана (радиф) [8]; на русском языке — Г.Б. Шамилли. *Философия музыки. Теория и практика искусства таqат* [2]; Акбара Ирани. *Музыка в исламе // Музыка в контексте ислама: традиции Ирана. Сборник статей* [1].

Искусство авазы и феномен тахрира в культурологическом контексте

В развитии всех без исключения музыкальных культур мира наблюдается универсальная закономерность в отношении к философско-символической паре «человеческий голос — музыкальный инструмент», которая в условиях высокой традиции и сакральной звуковой практики превращается в культурную оппозицию: для коммуникации с потусторонним миром и сферой божественного то или иное общество выбирает либо голос, либо инструмент. Системно-типологический анализ проявления данной оппозиции в условиях индоевропейской культурной общности показал, что, в отличие от музыкальных культур Дальнего Востока, Юго-Восточной Азии и некоторых других региональных цивилизаций, отдающих предпочтение музыкальному инструменту в высоких слоях звуковой культуры, индоевропейскую цивилизацию в целом и культуру Ирана в частности можно отнести к *цивилизациям голоса*.

Выбор певческого голоса в качестве репрезентанта духовной сущности своей культуры и сконцентрированной в звуке «модели мира» играет роль мощной объединяющей силы в системе взаимосвязей разнообразных культурных традиций, вовлеченных в формирование надрегиональной и надэтнической индоевропейской культурной общности. Таким образом, наряду с языковым фактором, то есть принадлежностью обществ к индоевропейской языковой семье (что в данном случае не является обязательным условием), примат поющего голоса становится главным признаком индоевропейского общественного сознания.

Певческий голос является одним из важнейших культуруобразующих факторов в процессе формирования и жизнедеятельности индоевропейской культурной общности, где любая структурная ячейка социокультурного организма обладает собственным эталоном звука голоса, воплощающим уровень интеллектуальной и эмоциональной развитости и степень посвященности в художественные каноны.

На опыте многих культур можно видеть, что сфера сакрума (общинных обрядов, молитвенной практики, храмовых ритуалов и религиозных действий) стимулировала развитие трех генеральных типов певца-специалиста: а) *певец «посвященный»*, жрец, хранитель

сокровенных духовных кодов и секретного «языка» общения с богами; б) *певец «знающий»*, транслятор исторической памяти, хранитель генеалогии рода, этического кодекса и «совести» социума (сказитель, *дарвиш, пардэ-хан, пахлаван*); *певец «успокаивающий»*, обладатель выдающихся способностей, мастер духовного наслаждения (придворный певец, звезда городской эстрады).

Для сферы высокой музыкальной традиции и, в частности, классической музыки характерно присутствие третьего из перечисленных типов певца. Именно здесь осуществляется концентрация вырабатываемых в разных слоях данной культуры звуковых идей и интонационно-ритмических моделей, тщательная селекция и обработка этого материала и последующее формирование звукового канона, выражающего всеобщую духовную сущность данной цивилизации, «генетический фонд» ее звуковых кодов. Элементы этой «звуковой сокровищницы» активно используются в музыкальной деятельности всех слоев социума, обеспечивая духовное единство всей культурной системы. Так, многочисленные элементы иранской классической музыки и ее главная составляющая — искусство *авазы* — восприняты всеми слоями иранского общества и повсеместно мерцают в повседневной звуковой жизни иранского народа.

В отношении иранской классической музыки не требует доказательств тот факт, что главным предназначением голоса является его *функция носителя и выразителя слова*. Красота и убедительность голоса воспринимаются тем очевиднее, чем точнее этот голос передает смысл озвучиваемого слова.

Но *голос первичен по отношению к слову*. Присущий человеку до формирования речи, существующий в связи с речью и независимо от нее, голос является самостоятельной формой познания мира, апеллирующей к механизмам интуитивного восприятия. В соотношении со словом голос, минуя интеллектуально-аналитическую процедуру, в режиме сиюминутного озарения открывает глубинные смыслы слова и все его эмоциональные контексты.

Поэтому наряду с крайне важным в постижении иранской музыки вопросом соотношения голоса и поэтического текста столь же актуальным представляется изучение *внесловесных элементов* музыкальной ткани в искусстве *авазы*.

В «Эталонной энциклопедии иранской музыки» («Фарханг-э джам-э музиги Иран») под редакцией Бехруза Ваджани приводится рассуждение Мехди Форуга, автора книги «Шер ва мусиги» («Поэзия и музыка»), где *тахрир* уподобляется приему *гальт* («обороту вокруг себя»), когда певец без использования текста передает определенный смысл, исполняя мелодию на основе гласных «а», «и», «у» и др. Там же приводится определение выдающегося музыканта Мохаммадарезы Лотфи: «Тахрир — это мелодический звук, который производится посредством прохождения воздуха через связки и образует разные формы. Исполнение того или иного *тахрира* зависит от того или иного *дастгаха*⁽²⁾ или *гуше*⁽³⁾» [10, с. 212].

Считается, что первым, кто обратил внимание на важную роль несловесных элементов в вокальной музыке, был великий музыкальный ученый, поэт и каллиграф Абд эль-Кадэр Марагэи (1353—1435). В его собственных сочинениях, а также в описаниях музыки, найденных в Турции, наблюдается использование подобных элементов, называемых им *таранном*. Данный термин не прижился в Иране, но появился в поздних (XIX век) научных текстах о музыке, в которых эти элементы подразделяются на две группы: а) с использованием слов типа «джанам» («душа моя»), «хода» («Боже»), «азизам» («любимая моя»), «хабибам» («друг мой») и др. и б) собственно звуковые, распеваемые на отдельные гласные звуки или слоги: «а», «вай», «ай»,

(2) Дастгах (دستگاه — перс. «система», «устройство», «структура») — один из основных принципов звукового мышления в иранской классической музыке, реализующийся на нескольких взаимосвязанных уровнях: 1) положение руки музыканта на грифе струнного инструмента; 2) звукоряд; 3) лад; 4) ладовая система; 5) тип звуковой композиции; 6) исходное психоэмоциональное состояние и его звуковой образ, запечатленный в канонических моделях и нормах их актуализации.

(3) Гуше (گوشه — перс. «уголок») — типовые мелодические модели, служащие «строительным материалом» для ладовых систем *дастгахов*. Многие поколения мастеров тратили годы на поиск самых выразительных мелодий (находя их в фольклоре, шиитских и суфийских песнопениях, сочиня самостоятельно или перенимая у других музыкантов), концентрирующих в себе способность передавать духовную суть того или иного *дастгаха*, его психоэмоциональное состояние. Эти типовые мелодии собраны выдающимися мастерами иранской классической музыки в канонические репертуарные своды *радифы* (ردیف — перс. «ряд», «строй», «группа»). Одна из наиболее популярных систем *радифа* включает 7 *дастгахов*: Шур, Сегех, Чахаргах, Махур, Хомаюн, Нава, Раст-Панджгах, — и 5 *авазов*: Абу-Ата, Афшари, Дашти, Баят-э Торк и Баят-э Эсфахан.

«ха» и др. Если обратить внимание на сохранившиеся записи XIX века, то можно заметить, что здесь наиболее популярными гласными звуками являются заднеязычный «а» и более легко произносимый «э». При этом «а» сопутствует восходящим интонациям, а «э» — нисходящим.

Феномен *тахрира* столь сложен и многофункционален, что описать его в рамках одной статьи не представляется возможным, тем более что практически любое сведение об этом искусстве нуждается в подтверждении звуковыми примерами. Затронем лишь некоторые важнейшие характеристики этого явления, слабо описанные или вообще не замеченные исследователями иранской музыки.

Тахрир и поэтический текст

Искусство иранского классического пения всегда требовало от исполнителя крепкого знания законов поэтического творчества. Хранение в памяти обширного свода поэтических текстов в разных жанрах (прежде всего, *газелей*⁽⁴⁾), принадлежащих перу великих классиков персидской поэзии Саади (1184—1283/1291?), Хафэза (1325—1389/90) и др., осведомленность в обстоятельствах их сочинения авторами разных эпох и разных философско-идеологических взглядов, ориентированность в правилах метроритмической организации этих текстов и глубокое проникновение в психоэмоциональную природу стиха — это та основа, на которой выстраивается убедительное и художественно неповторимое музыкальное творение мастера *авазы*. В процессе развития классического *авазы* и постепенного внедрения в его ткань *тахрира* в качестве действенного способа раскрытия смысла поющей поэзии установились определенные закономерности в координации *тахрира* и поэтического текста.

(4) Газаль (перс. غزل) — одна из форм традиционной персидской поэзии, включающая от 4 до 12 строф (*бейтов*), где первая строка (*мисра*) первой строфы рифмуется с каждой четной строкой последующих строф. Каждая строфа самостоятельна по своему содержанию, но при этом весь текст *газали* пронизан глубокой внутренней связью. Основная тема высказывания — восхищение красотой и совершенством возлюбленной, горечь разлуки с предметом своего душевного устремления и осознание недостижимости вожделенного идеала. В последнюю строку стихотворения поэт вплетает свой псевдоним.

Так, *тахрир* никогда не искажает и не затмевает собой поэтический текст, а, напротив, углубляет его воздействие, вскрывает эмоциональные подтексты, создает условия для осмысления и прочувствования произнесенного слова.

Тахрир не должен деформировать произношение слов, каждое из которых должно быть выразительно и отчетливо донесено до слуха внимающей публики.

Певец не может в угоду красоте задуманного *тахрира* переставлять смысловые акценты в поэтическом высказывании. К слову сказать, певцы, подбирая то или иное поэтическое произведение для реализации своих замыслов, подолгу обдумывают текст стихотворения, анализируют все его мерцающие смыслы и даже нередко консультируются со знатоками поэзии и исследователями творчества конкретного поэта.

В структурном отношении у разных видов *тахриров* есть свое нормативное местоположение: протяженные *тахриры* используются после полной строфы (*бейта*), а если у певца возникает необходимость вставить такой *тахрир* в середине *бейта*, между двумя строками (*мисрами*), то в этом случае первую *мисру* требуется повторить после *тахрира*, чтобы восстановить целостность *бейта*. В большинстве случаев время звучания большого *тахрира* соразмерно протяженности мелодии с поэтическим текстом, но иногда временные рамки *тахрира* могут увеличиваться по мере развития мелодии и перехода ее в верхние слои общего диапазона композиции и возрастания эмоционального напряжения. Это зависит от каждой конкретной творческой задачи и от творческой манеры конкретного певца.

Если большие *тахриры* являются своего рода реакцией на законченную поэтическую мысль, строфу и, соответственно, адекватны по своему размеру целому предложению или большой фразе, то мелкие *хордэ-тахриры* реагируют на отдельные слова, усиливая их смысловой акцент за счет пропевания долгих гласных.

Соотношение тахрира и гуше

Упомянутые выше типовые мелодии *гуше*, из которых выстраивается структура *аваз* или *дастгаха*, классифицируются не только по их модальным или метrorитмическим особенностям, или же по названиям, но также и по соотношению словесного и внесловесного компонентов.

1. Существует довольно большой класс *гуше*, в которых нет поэтического текста и используется только *тахрир*, например так называемый *дарамад* (исходя из этимологии слова, это как бы «вхождение, вступление в дверь» *аваз* или *дастгаха*).

Примером такого *гуше* может послужить *дарамад аваз* Баят-Торк в исполнении Мохаммадарезы Шаджарьяна⁽⁵⁾.

[Аудиопример № 2]

Для наглядности приведем здесь расшифровку данного *дарамادا* в европейской нотации⁽⁶⁾.



Илл. 1. Нотный пример 1. Дарамад Баят-Торк. М. Шаджарьян

- (5) Здесь и далее по тексту приводятся звуковые образцы из аудиозаписи «Вокальный радиф по преданию и исполнению Абдоллаха Даввами» [3].
- (6) Здесь и далее по тексту приводятся нотные образцы из книги «Вокальный радиф Даввами и старые таснифы в нотации Фарамарза Пайвара» [8].

2. В противовес первому типу существуют *гуше*, полностью связанные с поэтическим текстом (например, *гуше*, называемое «Чахарбаг» или «Чахарпарэ» в авазе Абу-Ата).

3. И есть группа *гуше*, соединяющих в разных комбинациях поэтические тексты и *тахриры*. Эта группа имеет внутренне подразделение на четыре части:

а) *дарамад гуше* (то есть *тахрир* без текста);

б) поэтический раздел;

в) *тахрир*, кульминация и *форуд* (возвращение в *дарамад* данного *гуше* или же в *дарамад дастгаха* или *авазы*). *Гуше* такого рода, например *гуше* Оудж в *авазе* Баят-Эсфahan, можно встретить в творчестве Даввами.

Разновидности тахриров и их функций

Все имеющиеся в распоряжении иранских певцов *тахриры* подвергаются группировке по разным признакам. Например, по способу звукоизвлечения и управления воздушным потоком внутри голосового аппарата. Проходящий через голосовую щель воздух может находить выход через рот или нос, отчего, соответственно, меняется окраска звука. Существует также совмещенный способ пропускания воздуха через нос и рот одновременно, порождающий не очень чистый звук (*тахрир гоннэ*).

Пример этого приема можно услышать в исполнении Сейедом Джавадом Забихи *дарамад* Шур:

[Аудиопример № 3]

Тахриры подразделяются также на «движущиеся», то есть *восходящие* и *нисходящие*, и располагающиеся в одном стабильном диапазоне. Как уже упоминалось, *тахриры* могут быть большими или короткими (*хорд-э тахрир*).

Понятие *тахрира* как многофункционального внесловесного элемента в искусстве *авазы* подразумевает большое разнообразие его видов, используемых в разных разделах музыкальной структуры и выполняющих многообразные функции.

Прежде чем рассмотреть вопрос о функциях *тахрира* в структуре *авазы*, остановимся на той его разновидности, которая охватывается

понятием *энгарэ*, обозначающим элемент, повторяющийся в одном и том же виде в любом *дастгахе* или *авазе* (естественно, будучи перенесенным в новую звукоязычную шкалу). Эти *тахриры-энгарэ* не принадлежат ни одному из конкретных *гуше* или *дастгахов*, их можно встретить в легко узнаваемом виде и в Шуре, и в Махуре, и в Дашти, и т.д. Среди *тахриров-энгарэ* в силу их характерности и узнаваемости есть такие, которые получили свое образное наименование, например, *тахриры* Нагус («колокол»), Гатар («очередь»), Больболи (соловей), Чакоши («молоточек»), Зир-о ру («вверх и вниз») и др. Предлагаем послушать образцы этих приемов:

— *тахрир* Нагус в исполнении Абдоллаха Даввами —

[Аудиопример № 4]

— *тахрир* Гатар в исполнении Абдоллаха Даввами —

[Аудиопример № 5]

— *тахрир* Больболи в исполнении Сейеда Ахмада Хана —

[Аудиопример № 6]

— *тахрир* Зир-о ру в исполнении Абдоллаха Даввами —

[Аудиопример № 7]

Тахриры, как уже было отмечено, играют в *авазе* активную смысловую и формообразующую роль, в связи с чем можно обозначить несколько основных функций этого элемента:

Маркировка избранного лада (психоэмоционального и музыкального модуса) и его основных свойств. Эта функция обычно проявляется в *дарамате*. Можно сказать, что с помощью *тахрира* с первых же звуков *дарамата* устанавливается точная ориентировка на определенный модус переживания.

Наполнение *гуше* после отзвучавшего поэтического текста соответствующей эмоциональной краской, продление времени переживания заданного состояния. В этой роли *тахрир* просто неотделим от поэтической части *гуше*.

Обеспечение плавной и неспешной модуляции в рамках одного *дастгаха* или с выходом за его пределы.

Создание более острого драматического ощущения, внесение напряжения в звуковое повествование.

Обеспечение быстрого и естественного перехода (даже, можно сказать, «прыжка») из одного тетрахорда в другой (в *гуше* Сальмак⁷⁾, например).

Выполнение задачи органичного и художественно убедительного возвращения к основному тону *дастгаха*.

Намеренное «украшение» музыкальной ткани, демонстрация мастерства исполнителя.

Здесь предлагается вернуться к аудиопримеру № 1, чтобы буквально по секундам засвидетельствовать различные функции тахрира в пределах одного аваз:

1-й большой тахрир (00:31—00:59), вступающий после дарамата, здесь нестандартно исполняемого с поэтическим текстом (обычно дарамат является внесловесной частью структуры), предназначен для проработки и закрепления ладомелодического материала дастгаха Шур и более глубокого погружения в заданное психоэмоциональное состояние;

2-й тахрир (01:28—01:43) обеспечивает возврат к дарамату Шур из дарамата аваз Абу-Ата, находящегося внутри дастгаха Шур;

3-й тахрир (02:02—02:09) связан с закреплением существенного изменения в звукоряде (звук соль заменяется на соль, пониженный на условный четвертитон, корон);

4-й тахрир (02:27—03:00) направлен на обострение драматического ощущения момента, его напряженное восприятие;

5-й тахрир (03:28—03:55) выполняет одновременно несколько функций: а) является кульминацией аваз; б) обеспечивает максимальное эмоциональное напряжение; в) позволяет певцу продемонстрировать свое мастерство; г) выполняет роль форуда (возвращения);

6-й тахрир (04:21—05:01) — это собственно форуд, устремляющийся к основному тону дастгаха до и по пути восстанавливающий в зоне соль прежний соль-бекар.

Заметим, что в данном случае обращено внимание только на большие тахриры, звучащие после поэтических бейтов (строф), в то время как в середине бейтов, после каждой мисры (строки) зву-

чали либо короткие хорд-э тахриры, либо гальты, о которых также речь пойдет позже.

Приемы гальт и чахчахэ

Следует отметить, что *тахрир* является не единственным внесловесным элементом в построении *аваза*, поэтому стоит отграничить этот феномен от других компонентов музыкальной ткани, порой весьма схожих с *тахриром*, но все же имеющих свою собственную природу и собственные названия.

Так, упомянутый выше прием *гальт* не случайно нередко упоминается рядом с понятием *тахрир* и даже порой воспринимается как его синоним, но разница между этими двумя способами звукоизвлечения существует, и она весьма заметна. Звук *тахрира* буквально бьется о стенки ротовой полости, в то время как звук *гальта* мягко вращается между двумя тонами, отмечая своим более глубоким касанием либо один из ограничивающих амплитуду его вращения тонов, либо равномерно распределяя энергию между обоими задеваемыми музыкальными тонами.

Пример техники *гальт* — фрагмент *гуше* Чакавак из *дастгаха* Хомаюн в исполнении Абдоллаха Даввами:

[Аудиопример № 8]

По своей протяженности и функции подобные небольшие *гальты* действительно похожи на короткие *хорд-э тахриры*, которые тесно связаны с поэтическим текстом; они как бы цепляются за какой-либо звук поэтической строфы и несколько продлевают переживание его эмоционального наполнения (например, в *гуше* Габри в *авазе* Абу-Ата). И *гальт*, и *тахрир* могут быть весьма протяженными, охватывать целую мелодическую фразу (*джомле*) и превращаться в полноценный раздел формы.

Образец такого протяженного *гальта* можно услышать в *гуше* Мансури дастгаха Чахаргах в исполнении Абдоллаха Даввами:

[Аудиопример № 9]

⁷⁾ Сальмак — *гуше* в *дастгахе* Шур, названное по имени прославленного придворного музыканта времени правления халифа Харуна ар Рашида (786—809).

Орнаментальная функция тахрира в культурном контексте

Относительно последней из перечисленных выше функций *тахрира* необходимо отметить, что значимость этой функции и ее удельный вес в построении акта звукомызыкальной коммуникации носит исторический характер и меняется в соответствии со сменой слушательской аудитории и ее вкусов. Здесь придется осуществить небольшой культурологический экскурс в прошлое.

Иранская музыкальная культура сложилась во всей своей целостности и структурной оформленности много веков назад. При этом в каждой социальной среде сформировался собственный, характерный для данного микросообщества тип певца, выполнявшего соответствующую данному слою функцию. Так, в дворцовой среде требовался третий из названных в начале статьи тип певца — «*улаждающий*». Голос придворного певца должен был ласкать слух правителя и его высоких гостей, возносить хвалу своему покровителю и воспевать подвиги его предков. Нередко устраивались и соревнования между певцами, и уж тут-то следовало показать весь блеск своего голоса и изобретательность в обработке звука.

Еще в годы долгого правления шаха Наср-эд-дина (1831—1896) двор был средоточием лучших творческих сил страны. Под покровительством шаха его первый везир Амир Кебир (1808—1852) не только заложил основы современного устройства государства и провел ряд реформ, но и основал первую школу европейского типа — Дар-оль-фонум, а также направил студентов для обучения за границу. При дворе жили и работали самые яркие музыканты своего времени, такие как Фатхоллах Мирза Шоа ол-Салтане и Фируз Мирза Носрат ол-Доуле (оба — мастера игры на *каманче*), Абдол Али Мирза (исполнитель на *тапе*) и другие. Музыкантам было поручено не только выступать на приемах или улаживать слух царственных особ во время досуга, но и обучать членов шахской семьи и придворных [об этом см. 5]. Таким образом, вольно или невольно, правители Ирана содействовали сохранению и развитию традиций классического искусства.

Второй важной областью для проявления певческого искусства была религиозная практика. Но если в строго ортодоксальных формах исламского культа виртуозное исполнение и наличие украшений к поющему тексту абсолютно не приветствовалось, то в поминаль-

ной мистерии *та'зийе*⁽⁸⁾, имеющей характер всенародного действия, напротив, процветали обладатели высоких и сильных голосов с выразительными, захватывающими тембрами. Певцы, имеющие практику выступлений в *та'зийе*, всегда узнаются по мощному, напряженному звукоизвлечению, рассчитанному на большие открытые пространства.

К началу XX века история иранской культуры вступает в причудливую фазу, когда формы времяпрепровождения и эстетические предпочтения отживающей свой век монархии схлестнулись с неутолимимым натиском массовой демократизации жизни, когда начала стираться грань между придворным искусством и городской эстрадой. И хотя никогда не угасала традиция собраний просвещенной элиты *маджлесов*, где по-прежнему ценился внутренний смысл поэтического слова и тонкий вкус в музыкальном творчестве, все же потребительский запрос массового слушателя к искусству певца сводился к требованию обилия эффектных технических сложностей даже в ущерб содержанию поэтического послания.

Массовый слушатель того времени не отличался особой грамотностью и знанием поэзии, не особо разбирался в сложном переплетении смыслов в философских стихах великих поэтов. Поэтому *авазы* на суфийскую поэзию Хафэза или Руми не находили должного понимания, большей популярностью пользовались более доступные *газали* Саади.

Дополнительным обстоятельством в усилении значимости внешней эффектности вокального искусства послужило внимание правящей династии к западной культуре, стремление ее представителей привить иранскому обществу некоторые формы европейской жизни, а также развитие средств массовой информации и музыкальной индустрии. К началу XX века результаты внедрения западных форм музыкального мышления стали уже столь очевидными, что начали деформировать даже исконно иранские принципы звукового творчества, самые надежные в своей способности к саморазвитию, например искусство *бедахэ* — способность к мгновенному спонтанному

(8) Тазийе — уникальное явление иранской культуры, объединяющее в себе черты древнего поминального обряда, общенародного театрализованного траура и религиозной мистерии. Восходит к митраистическим культам и древнеперсидской традиции оплакивания мифологического героя Сияваша. С приходом ислама проводится в священный месяц Мохаррам и представляет собой комплекс театрализованных и обрядовых действий, связанных с поминовением мучеников веры, прежде всего имама Хосейна.

конструированию музыкального высказывания из множества жестких канонических интонационных моделей. Сформировалось определенное творческое направление, ориентированное на приближение иранской музыки к западным музыкальным вкусам и на освоение, в связи с этим, пятилинейной нотной записи. При всей свежести и позитивности этой тенденции, следование ей приводило к отмиранию традиционных механизмов музыкальной памяти и интуиции: музыканты в той или иной мере становились пленниками нотного текста.

Если в течение нескольких веков иранские музыканты хранили все нормативные формулы музыкального текста глубоко в памяти и наследовали их исключительно путем устной передачи от учителя к ученику, то в конце XIX века некоторые прославленные мастера (Мирза Абдолла, Мирза Хосейнголи, Муса Мааруфи, Аболхасан Саба, Махмуд Карими, Абдоллахан Даввами и др.) стали записывать европейской нотацией и даже публиковать свои *радифы* (см. сноску 3).

Несколько меняется в сторону западных ориентиров и представление о виртуозности исполнения: в моду входят быстрые темпы, высокая плотность музыкальной ткани, обильные пассажи с тремоло при игре на струнных инструментах. В вокальной технике чрезвычайно активно развивается принцип *тахрира*.

В описанных обстоятельствах формировалось творчество многих выдающихся певцов начала XX века [об этом см.: 8]. Можно привести в пример исполнительский стиль непревзойденного мастера *аваза* Абольхасана Экбала оль-Солтана Азара (1863—1970).

Характеризуя творческую манеру этого мастера, напомним, что он выступал как в качестве мастера классического *аваза*, так и в качестве актера *та'зийе*, и это наложило отпечаток на сам стиль его пения. Более того, во время пребывания певца в Тегеране, в священный месяц Рамазан он возглашал по ночам молитвы с высоты башни мечети Сэпахалара, и его высокий, сильный голос был слышен во всех кварталах вокруг мечети. Тяготение к стилю *та'зийе-хани* (певцов в *та'зийе*) сказалось в стремлении Экбала Азара петь очень громко и высоко, с обилием *тахриров*. При этом певец не уделял специального внимания тщательной работе с поэтическим текстом и качеству произношения. Характерно также то, что среди жанров и форм иранской классической музыки певец предпочитал свобод-

ные в метрическом отношении *авазы* и не стремился к исполнению композиций в регулярных метрах (*таснифов*, *зарби* и др.).

Несколько иной подход к украшающим элементам в пении находим в творчестве другого прославленного мастера той же эпохи — Сейеда Хосейна Тахерзадэ (1882—1955). Исполнительский стиль Тахерзадэ отличался тщательной взвешенностью всех выразительных средств. Его *тахриры* всегда были очень последовательными и разумными в сравнении с применением этого приема у многих других певцов того времени. Близко знавшие Тахерзадэ современники отмечают его сосредоточенность и строгость в исполнении, отсутствие какой-либо мимики во время исполнения сложнейших *тахриров*, что говорит о высочайшей отточенности каждого высказывания. Экбал Азар, говоря о манере исполнения Тахерзадэ, уподоблял его *тахриры* драгоценным камням в перстне, каждый из которых точно поставлен в нужное место [об этом см. 5].

Сейед Хосейн Тахерзадэ был глубоким знатоком поэзии, и ему не было равных в использовании стихов в *авазах*. Сам мастер признавался, что его творчество обрело свои неповторимые особенности именно благодаря той интеллектуальной среде, в которой певцу удалось оказаться и которая давала ему возможность встреч и творческого обмена с самыми замечательными музыкантами своего времени.

Стиль Тахерзадэ приветствовался многими авторитетными музыкантами того времени, а его наследие было сохранено для потомков великим мастером Нур-Али Борумандом (1905—1977). Среди последователей этого интеллектуального и художественно отточенного классического пения можно назвать великолепного певца XX века Голамхосейна Банана (1911—1986).

Голос Сейеда Хосейна Тахерзадэ можно услышать в записи его *дармада* Дашти

Аудиопример № 10

Прилагаем также нотную расшифровку этого *тахрира*.

К середине XX века диктат непритязательных вкусов демократической городской аудитории, приветствующей прежде всего внешнюю эффектность исполнительского искусства, доходит до почти абсурдного предела, чему в немалой степени способствовало распространение развлекательного кино. Достаточно вспомнить в высшей степени



Илл. 2. Нотный пример 2. Дарамад Дашти. С.Х. Тахерзадэ

популярные в 1960—1970-е годы фильмы с участием кумира публики актера Фардина (например, фильм «Гяндж-э Горун / Сокровище Горун») и озвучивающего его многочисленные песенные вставки певца Ираджа. Будучи великолепным исполнителем классического *авазы*, учителями которого были такие великие мастера, как Тадж Эсфахани и Абольхасан Саба, Ирадж в угоду массовому потребителю новых кинопродуктов насыщал песни своего героя каскадами бессмысленных, но головокружительных и искрометных *тахриров*.

Однако представителям всегда присущего иранской культуре слоя духовно развитой, образованной элиты удалось создать убедительный противовес этой тенденции в виде известной сегодня на весь мир радиопрограммы «Гольха» («Цветы»)⁽⁹⁾, обеспечившей баланс между земным и возвышенным в иранской культурной жизни.

Относительно настоящего момента в развитии искусства классического пения в Иране можно отметить новый поворот в развитии вкусов и эстетических предпочтений у воспринимающей аудитории. Несмотря на то, что демократический слушатель остается таковым, каков он есть, и что увлечение соблазнами шоу-бизнеса по-прежнему

захватывает общественное сознание, сегодняшний певец все больше встречает образованную, начитанную аудиторию, ожидающую от исполнителя не развлекательности, а глубины чувств и смыслов в его послании. В результате мера украшательской функции внесловесных элементов в *авазе* сводится сегодня к разумному пределу, что проявляется в творчестве выдающихся певцов современности: Мохаммадарезы Шаджарьяна (в его позднем периоде), Шахрама Назэри, Разави Сарвестани.

Как бы ни поворачивалась история иранской культуры, искусство *авазы* остается непревзойденным в своей значимости символом многовекового опыта и духовной красоты иранского народа, а феномен *тахрира* является яркой отличительной особенностью этого искусства.

(9) «Гольха» («Цветы») — знаменитая программа Национального радио Ирана, звучавшая в эфире в 1956–1979 годах и выпустившая 1578 передач, посвященных великим именам иранской культуры. Роль этой программы в развитии иранской культуры XX века огромна. Именно она формировала вкусы и приоритеты культурной элиты и широкой общественности, утверждая отношение к музыке и поэзии как к высоким искусствам и поднимая авторитет творцов на самый высокий уровень.

Список литературы:

- 1 *Ирани Акбар*. Музыка в исламе // Музыка в контексте ислама: традиции Ирана. М.: Садра, 2020. С. 23–104.
- 2 *Шамилли Г.Б.* Философия музыки. Теория и практика искусства maqam. М.: Садра, 2020. 552 с.
- 3 *Davami Abdollah*. Radif Avazi be revayat va ejraie Ostad Abdollah Davami [Вокальный радиф по преданию и исполнению Абдоллаха Даввами]. Tehran: Mahour [set of audio CDs], 2002.
- 4 *Kazemi Ali*. Tahrir dar avaze Irani [Тахрир в иранском авазе, с нотными транскрипциями 260 тахриров из репертуара иранских исполнителей авазы]. Tehran: Mahour, 2020. 200 с.
- 5 *Khaleghi Ruhollah*. Sargozashte musighie Irani [История иранской музыки]. Tehran: Mahour, 2016. 702 с.
- 6 *Mashhun Hasan*. Tarikhe musighie Iran [История иранской музыки]. Tehran: Farhange Nashre No, 2009. 830 с. Нет указания на этот источник в статье
- 7 *Payvar Faramarz*. Radife Avazi va Tasnifhaie Ghadimi [Вокальный радиф Даввами и старые таснифы в нотации Фарамарза Пайвара]. Tehran: Mahour, 1996. 458 с.
- 8 *Shokrollahi Human*. Negareshi bar musighie avazie Iran (radif) [Взгляд на вокальную музыку Ирана (радиф)]. Tehran: Takhte Jamshid, 2005. 284 с.
- 9 *Talaei Daryuosh*. Ketabe Avaz [Книга об авазе]. Tehran: Ney, 2020. 384 с.
- 10 *Vejdani Behrouz*. Farhange jamee musighie Irani [Эталонная энциклопедия иранской музыки]. Vol. 1. Tehran: Gandoman, 2008. 624 с.

References:

- 1 Irani Akbar. Muzyka v islame [Music in Islam]. *Muzyka v kontekste islama: tradicii Irana* [Music in the Context of Islam: Traditions of Iran]. Moscow, Sadra Publ., 2020, pp. 23–104. (In Russ.)
- 2 Shamilli G. B. *Filosofija muzyki. Teorija i praktika iskusstva maqam* [Philosophy of Music. Theory and Practice of Art Maqam]. Moscow, Sadra Publ., 2020. 552 p. (In Russ.)
- 3 Davami Abdollah. *Radif Avazi be revayat va ejraie Ostad Abdollah Davami*. Tehran, Mahour [set of audio CDs], 2002.
- 4 Kazemi Ali. *Tahrir dar avaze Irani*. Tehran, Mahour, 2020. 200 p.
- 5 Khaleghi Ruhollah. *Sargozashte musighie*. Tehran, Mahour, 2016. 702 p.
- 6 Mashhun Hasan. *Tarikhe musighie Iran*. Tehran, Farhange Nashre No, 2009. 830 p.
- 7 Payvar Faramarz. *Radife Avazi va Tasnifhaie Ghadimi*. Tehran, Mahour, 1996. 458 p.
- 8 Shokrollahi Human. *Negareshi bar musighie avazie Iran (radif)*. Tehran, Takhte Jamshid, 2005. 284 p.
- 9 Talaei Daryuosh. *Ketabe Avaz*. Tehran, Ney, 2020. 384 p.
- 10 Vejdani Behrouz. *Farhange jamee musighie Irani*. Vol. 1. Tehran, Gandoman, 2008. 624 p.