



М. Н. ДРОЖЖИНА

*Новосибирская государственная консерватория (академия)  
им. М. И. Глинки*

УДК 78.03(4/9)

## ОБ ОДНОЙ ТЕНДЕНЦИИ В ИЗУЧЕНИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ ИРАНА

Масштабность и научная значимость изучения музыкальной культуры Ирана предопределены её богатством и широтой распространения. Резкая смена цивилизационной парадигмы, произошедшая в VII веке нашей эры в результате замены зороастрийского мировоззрения на ислам, обусловила наличие двух принципиально разных этапов в её развитии. В силу этого крайне сложно обнаружить универсальные, объединяющие тенденции в изучении обозначенных этапов. Тем не менее представляется возможным обозначить одну из них, не только характеризующую современную ситуацию, но и работающую на перспективу. Это стремление к так называемому изучению «живой музыки», возникшее в контексте функционирования устной профессиональной традиции и обусловленное проблемами, возникающими в результате письменной фиксации образцов.

Парадоксально, но корни этой тенденции были заложены ещё в основании музыкально-теоретической концепции музыки ислама. Речь идёт о традиции трактатописания. Её расцвет приходится на XV–XVI века, а диапазон рассматриваемых проблем можно в самом обобщённом виде обозначить как совокупность духовных, художественно-эстетических и социальных явлений, связанных с музыкальной теорией и практикой. На протяжении веков она оставалась формой отражения и осознания реалий музыкальной культуры, а именно – таких компонентов, как музыкальные идеалы, сакральность, образование, исполнительская практика и т. д.

Труды на арабском языке Абу Насра аль-Фараби (IX в.), Абу Али ибн Сино (X–XI в.), Сафи ад-Дина Урмави (XIII в.) не только дают представление о музыкальной теории, но (при всей своей схоластичности) в некоторой степени отражают явления музыкальной практики. Поэтому, вслед за Е. Бертельсом и Г. Шамилли [7], не будем воспринимать как истину в последней инстанции вывод Г. Фармера о чётком

разграничении трактатной традиции на схоластическую и практическую. В действительности формировалась теоретическая концепция исламской музыки, имеющая серьёзный выход в практику. В контексте настоящей статьи отметим, что именно здесь были заложены основы исследовательских традиций, продолженные до настоящего времени.

В качестве наглядного примера можно привести концепцию звука Аль-Фараби. В противоположность пифагорейской школе, не признававшей авторитета слуха в области звуков и принимавшей за исходную точку рассуждений лишь вычисления и измерения, учёный полагал, что только слух имеет решающее значение в определении звуков. В 1978 году иранский физик и учёный, доктор Мехди Баркешли опубликовал книгу о научных идеях Аль-Фараби [8], подчёркивая их объективность и научную значимость. Симптоматично, что противоположные идеям Аль-Фараби акустические принципы, обозначенные в первой половине XX века одним из сторонников внедрения музыки западного типа – Алиаги Вазир, в настоящее время являются дискуссионными для музыкальной иранистики<sup>1</sup>.

При этом не вызывает сомнений, что практическая направленность явно преобладает в более поздних по времени создания трактатах персоязычной традиции. Это трактаты Мухаммада Нишапури (XII в.), Зайнуллобиддина Хусайни (XIV в.), Наджмиддина Кавкаби (XVI в.) и др., где представлено своеобразное руководство для профессионального музыканта, книга, написанная учителем (устодом) для своего ученика (шогирда).

Именно в практическом направлении трактатной традиции современные исследователи устного профессионального музыкального искусства обнаруживают новые пути решения проблем изучения живой музыки<sup>2</sup>. Одна из этих проблем была связана с тем, что в условиях записи (в виде постфиксации) исследователь имел дело с некоторой застывшей

структурой-схемой, но не с живым музыкальным организмом. Ключом к преодолению такой застылости стали трактаты персоязычной традиции, подсказавшие подход к изучению устного профессионального творчества с позиций осознания закономерностей творческого процесса<sup>3</sup>. Кроме того, этот опыт послужил ориентиром в укреплении исполнительской традиции, возрождению школы «устод-шогирид»<sup>4</sup>. В сочетании с историческими, этнографическими, герменевтическими методами исследование трактатов даёт убедительные результаты, позволяющие получить комплексное представление о живой музыкальной традиции<sup>5</sup>. В данном направлении с 1988 года в Германии (под руководством Юргена Эльснера) начала действовать «Группа макама», ориентированная на изучение источников<sup>6</sup>.

Таким образом, в XX столетии трактатная традиция сама стала объектом исследований, в совокупности с археологическими и литературными источниками предоставляя информацию о процессах развития музыкального искусства и культуры Ирана. Одновременно она способствовала сохранению профессиональной исполнительской традиции. В силу общих культурных корней, это был один из путей изучения и сохранения других культур – азербайджанской, таджикской, узбекской.

В отношении музыкальной культуры Ирана доисламского – зороастрийского периода отметим, что вплоть до конца XX столетия представления о ней складывались благодаря исследованиям археологов, историков, философов, литературоведов. Но и здесь, наконец, начинает проявляться рассматриваемая нами тенденция к изучению музыки, непосредственного её живого звучания.

Предварительно отметим: несмотря на то, что в названиях некоторых разделов Авесты (свода священных текстов зороастризма) зафиксированы музыкальные понятия (Гаты – песнопения), собственно музыкальный аспект на протяжении долгого времени оставался неисследованным. При этом подчеркнём: ещё Геродот отмечал, что ахеменидские жрецы поют свои гимны (об этом см.: [5]). Священные гимны отождествлялись с равномерностью и магической силой воздействия, а неразмерными песнопениями обращались к пастве лжежрецы (демонстрация чрезмерности и недостаточности).

В среде современных зороастрийцев<sup>7</sup>, тысячами с благоговением передающих из поколения в поколение свои культовые традиции, основатель религии Заратуштра считается самым великим певцом. Они утверждают, что Заратуштра Хаечатаспа Спитама (1768 до н. э.) был автором Гат<sup>9</sup> – древнейшей части Авесты. Он пел Гаты, применяя четыре метода, создавая четыре тона одновременно: утробным голосом, грудным, горловым и «от макушки». Но сейчас таких уникальных певцов нет, – сожалеют его последователи<sup>9</sup>.

Тем не менее, учитывая предельно бережное отношение зороастрийцев к своим традициям, можно по современному звучанию этих гимнов сделать предположение об их изначальной музыкальной основе.

Однако, при столь явной музыкальности современной культурной практики зороастрийцев, имеющей к тому же древнейшие корни, автору настоящей статьи удалось обнаружить всего три (!) работы, посвящённые этой стороне Гат<sup>10</sup>. Самая ранняя – статья известного иранского этномузыковеда и композитора М. Дарвиша (1997) [9]. Автор даёт обзор музыкальных религиозных традиций народов Ирана, среди них – и зороастрийская. Подчёркивая необходимость изучения зороастрийской музыки иранцев, он мотивирует это целым рядом обстоятельств. И, прежде всего, тем, что песнопения, которые сейчас можно услышать в храме Дарбе Мехр (храм Поклонения Солнцу) являются непосредственным продолжением традиций исполнения Гат (песнопений, создание которых связывают с именем самого Заратуштры) или других частей Авесты.

Сравнивая (на основе слухового опыта) пение иранских и индийских зороастрийцев, автор полагает, что с точки зрения сохранения традиций, иранское исполнение чище и точнее<sup>11</sup>. Кроме того, М. Дарвиш усматривает в нём параллели с некоторыми методами чтения Корана, а также с исламскими паломническими песнями и молитвами<sup>12</sup>. В разделе, посвящённом музыке ислама, автор уточняет: в ходе исследований он видел ряд примеров речитации Корана и некоторых молитв, паломнических песен и восхвалений, напоминающих своими структурами, паузами, ритмом чтение Авесты зороастрийскими мобедами (священниками).

В несколько ином ключе показал жизненность древней музыкальной традиции в своей докторской диссертации, защищённой в 2005 году в лондонском университете, композитор и исследователь Раймонд Мирза [11]. Автор сравнивает три варианта традиции – два по горизонтали (современные индийский и иранский) и один по вертикали – записанный в Индии шестьдесят лет назад. Он выявляет шесть интонационных структур, которые лежат в основе всех трёх вариантов, обозначает их понятием ДНК, подчёркивая этим значение структур как общей генетической основы.

Чуть позднее (в 2007 году) появляется масштабная статья российского лингвиста Владимира Иванова, где зороастрийскому пению дано объяснение с помощью детального лингвистического анализа [5]. На основе слухового опыта, полученного в результате общения с носителями традиции – зороастрийскими священнослужителями и учителями пения, учёный приходит к выводу, что анализ мелодической и фонетической информации, содержащейся в современных исполнениях Авесты, может много

дать для восстановления древней формы авестийского языка. В контексте настоящей статьи крайне важно отметить категорическое неприятие В. Ивановым гипотезы о более позднем «омузыкаливании» Гат, об изначальном отсутствии в них мелодического элемента.

Так же, как и М. Дарвиш, исследователь прибегает к сравнению индийской (гуджаратской) и иранской (йездо-керманской) практик исполнения Авесты. И, несмотря на различие подходов, их выводы в целом совпадают<sup>13</sup>. Иранская ветвь, пережившая меньше потрясений (смены субстрата, деформаций тонической и ритмической основ), лучше отражает древнее состояние традиции. Автор предполагает: новые источники информации, обеспечивающие и живое звучание, и ознакомление с устной теорией, приводят к появлению не свойственных европейской исследовательской школе аспектов. К их числу он относит мелодическую основу.

Попутно отметим, что при прослушивании двух вариантов Гаты Аша Вахишта (индийского и иранского), предложенных студентам Новосибирской консерватории в факультативном курсе «Музыкальная культура Ирана» (читаемом автором настоящей статьи), на слух (без затруднений) был определён «родной» для традиции иранский вариант. В результате исключительно слухового анализа были также обозначены моменты развития единого ядра, свойственные иранской классической музыке.

Таким образом, музыкальный аспект Авесты ждёт своих исследователей. Уже сейчас на основании имеющихся предварительных наблюдений, слухового опыта, а также исторических данных об истоках классической традиционной музыки иранских народов можно утверждать, что последняя имеет черты сходства с авестийским пением. Возможно, уточне-

ние параметров ДНК, обнаруженных Раймондом Мирзой и их сравнительный анализ с ладами этой классической музыки – макамами<sup>14</sup>, может открыть новую страницу в музыкальной иранистике<sup>15</sup>. Чрезвычайный интерес представляет сокрытая до настоящего времени «устная теория» этой явно профессиональной (и древнейшей по отношению ко всем ныне существующим) традиции.

К изложенному добавим, что в настоящее время в изучении музыкального искусства и культуры Ирана отчётливо проявились два направления, в определённой степени обусловленных рассматриваемой в данной статье тенденцией:

1. Выявление социальных факторов бытования музыки. В качестве яркого примера можно привести сборник статей «Музыка и общество в Иране» [11]<sup>16</sup>.

2. Исследования, включающие непосредственное обращение к воспринимаемому субъекту и возможность отклика сознания последнего на это обращение. В некотором роде они сопоставимы с развитием на новом уровне традиции трактатописания, конкретно – её фарсоязычной ветви. Образцом может служить труд Ж. Дюринга «Искусство персидской музыки» (1991), где заключительным разделом является урок музыки (с приложением видеозаписи) известного исполнителя, знатока радифа Дариуша Сафвага [10].

Рассмотренная в статье тенденция к анализу и отражению особенностей живого звучания и творческого процесса не является прерогативой музыкальной иранистики. Но сам характер развития музыкального искусства и культуры Ирана, обусловивший становление мощного пласта устного профессионализма, на протяжении веков способствовал формированию исследовательской традиции, ориентированной на тесную связь науки с практикой, с реальным звучанием, с закономерностями творческого процесса.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Так, установки А. Вазири не разделяют Х. Фархат, Б. Неттл, М. Дарвиш и др. учёные и музыканты.

<sup>2</sup> Речь идёт о работах современных исследователей А. Абдурашидова, В. Юнусовой, Г. Шамилли, Ж. Дюринга и др.

<sup>3</sup> Безусловно, подобные трактаты не противоречат устному характеру творчества, так как их прочтение непременно должно быть дополнено непосредственным общением с устом. Иначе возникает ситуация, весьма неравнодушно описанная Е. Бергельсом: «...изложение их сбивчиво, противоречиво, и зачастую наиболее важные для нас сведения вообще не сообщаются ... Само собой разумеется, что успешное их использование возможно только в случае привлечения в качестве информаторов местных знатоков музыки, по традиции, от отцов и дедов усвоивших основы персидской музыкальной науки» [1, с. 520]. По данной проблеме см. также: [4].

<sup>4</sup> См., например: [2].

<sup>5</sup> Эти результаты мы видим в исследованиях Ж. Дюринга, Э. Зонис, Г. Фармера, С. Агаевой, Т. Джани-заде, А. Раджабова, И. Раджабова, Г. Шамилли, В. Юнусовой и др.

<sup>6</sup> К настоящему времени в активе группы – семь международных симпозиумов. Последний – VII Международный симпозиум ICTM (Международный совет по традиционной музыке ЮНЕСКО) на тему «Азербайджанский мугам и музыка Среднего Востока» был проведён в столице Азербайджана Баку (март 2011) в рамках фестиваля «Мир мугама».

Одним из центров подобного изучения стали и республики Центральной Азии, в частности, Узбекистан. Здесь появляются работы методологического характера (см., например: [3]).

<sup>7</sup> Если в древности зороастризм был распространён на территории Большого Ирана (охватывая территорию современного Ирана, республик Закавказья, Центральной Азии, Афганистана, Пакистана), то сейчас небольшие общины со-

хранились преимущественно в Иране (гебры Йезда и Кермана) и Индии (парсы в Гуджарати, Мумбаи).

<sup>8</sup> В соответствии с поэтическими размерами они образуют 5 групп. В содержательном отношении разделяются на хвалебные и назидательно-дидактические.

<sup>9</sup> Эти сведения, основанные на личном общении с носителями живой религиозно-певческой традиции, приведены в статье В. Иванова [5]. На первый взгляд они представляются мифом, гиперболой. Однако поверить им обязывает существующий в других культурах прецедент – горловое пение тувинцев (хоомей или хоректээр – «петь грудью»), монголов, бурят, алтайцев и др. Здесь исполнитель также извлекает сразу два, а иногда даже три звука одновременно, образуя своеобразное многоголосное соло.

<sup>10</sup> О том, что поиски были достаточно добросовестными, косвенно свидетельствуют присутствующие во всех рассматриваемых статьях утверждения об отсутствии исследований в данной области.

<sup>11</sup> Следует обратить внимание на обозначенный момент сравнения. Он ещё будет фигурировать в ходе изложения.

<sup>12</sup> Они также, по мнению М. Дарвиша, очень напоминают христианское григорианское пение.

<sup>13</sup> Подчеркнём, что В. Иванов не был знаком ни со статьёй М. Дарвиша, ни диссертацией Р. Мирзы.

<sup>14</sup> Безусловно, мы не подвергаем сомнению известную концепцию о связи ладовых систем макамата с инструментом

(А. Абдурашидов, Ф. Кароматов, И. Раджабов и др.), которая в свою очередь свидетельствует о тесной связи теории с практикой, а в итоге – с живым звучанием. Так, сам термин «макам» обусловлен расположением пальцев на грифе струнного музыкального инструмента (танбура). В более ранней, доисламской персидской ладовой системе Хафтпарда («Семь ладов») это был барбат, а уд – в средневековом Дувоздахмакме (XII – примерно нач. XVIII в.). Однако факт остаётся фактом: в звучании песнопений Авесты (не предполагающих инструментального сопровождения) задействованы лады, совпадающие с известными макамами [5]. Этот момент не выглядит удивительным на фоне наличия аналогичной макаменной ладовой основы в речитации Корана.

<sup>15</sup> И не только в иранистике. Думается, отмеченные в статье другого исследователя (М. Дарвиша) черты сходства с григорианским пением дают основания для поиска новых подходов и в григорианике.

<sup>16</sup> Это XXXVIII том третьего, специального выпуска серии «Иранские исследования» [12]. Особый интерес в контексте настоящей работы представляют «Введение: Музыка и общество в Иране. Взгляд на прошлое и настоящее столетие», принадлежащее Венди С. Дебано (Wendy S. Deban). «Introduction: Music and society in Iran, a look at the past and present century», p. 367–372) и статья Ж. Дюринга «Третье тысячелетие Тегерана: музыка!» («Third millenium Tehran: Music!»), p. 373–398).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Бертельс Е. Э. Теория музыки в современном Иране // Избранные труды. История литературы и культуры Ирана. – М., 1988. – С. 518–524.
2. Джумаев А. Б. Возвращаясь к естественному руслу: к проблеме нового прочтения исторических и теоретических знаний о макомате // Материалы мастер-класса по Шашмакому. – Ташкент, 2005. – С. 64–71.
3. Джумаев А. Б. Источниковедение. О задачах музыкального востоковедения Узбекистана по изучению средневековых трактатов о музыке // Общественные науки в Узбекистане. – 1982. – № 8. – С. 52–56.
4. Дрожжина М. Н. Художественная школа в каноническом искусстве // Музыка и ритуал: матер. междунар. конф. – Новосибирск, 2004. – С. 56–71.
5. Иванов В. Б. Три ветви авестийской фонетики // Памяти В. С. Расторгуевой: сб. ст. – М., 2007.
6. Лелеков Л. А. Авеста в современной науке. – М., 1992.
7. Шамилли Г. Б. Классическая музыка Ирана. Правила познания и практики. – М., 2007.
8. Баркешли М. Научные представления Фараби о музыке. – Тегеран, 1357. – На перс. яз.
9. Дарвиш М. Р. Ритуал и религиозная музыка в Иране // Искусство / Центр искусств и исследований, Министерство культуры и исламской ориентации. – 1376/1997. – № 34. – С. 152–162. – На перс. яз.
10. During J., Mirabdolbaghi Z. and Safvat D. The Art of Persian Music. – Washington, 1991.
11. Mirza R. The House Of Song. Musical Structures In Zoroastrian Prayer Performance. – Ph.D. Thesis, Ethnomusicology. – School Of Oriental And African Studies, University of London, 2004.
12. Music and society in Iran / Iranian Studies // Special Issue: Volume XXXVIII, Issue 3, September, 2005.

### Дрожжина Марина Николаевна

доктор искусствоведения,  
профессор кафедры  
музыкального образования и просвещения  
Новосибирской государственной консерватории  
им. М. И. Глинки

