

Г. Б. ШАМИЛЛИ

Государственный институт искусствознания

УДК 781.7:82-1

## ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ВЕРБАЛЬНЫХ И МУЗЫКАЛЬНЫХ СТРУКТУР В ИРАНском ДАСТГАХЕ ШУР

Настоящая статья посвящена проблеме взаимодействия музыкальных и вербальных структур в мелодике иранской классической музыки — дастгаха Шур<sup>1</sup>. Впервые она решается на материале мелодических структур с неупорядоченным метром — мелодий, именуемых термином *гуше* (в словарном значении — угол, уголок) и распеваемых на текст поэтической формы газели (*газал*)<sup>2</sup>. Автор представляет результаты разработки параметров анализа взаимодействия вербальных и музыкальных структур в виде упорядоченной системы для применения к широкому спектру типологически родственных явлений в традиционной (классической, культовой и т.д.) музыке исламской культуры<sup>3</sup>.

В центре внимания оказываются следующие задачи: анализ синтаксического строения мелодии и определение степени её зависимости от структуры поэтического текста, основанного на метрически упорядоченном количественном стихосложении; обоснование мотива как наименьшей структурной единицы мелодии — *гуше*; выявление принципов взаимодействия вербальных и музыкальных структур, трансформирующих метрику стиха и порождающих феномен метрически неупорядоченного музыкального текста.

Системный анализ разработан на базе теории музыкального текста М. Г. Арановского<sup>4</sup>, в связи с чем в аналитический аппарат вводятся наряду с такими понятиями, как мелодия (M), музыкальное предложение (Pr)<sup>5</sup>, мелодическая синтагма (M-stg), мелодическая единица-мотив (m), тон-центр мотива (tc), дополнительные понятия временного (Tc<sup>-</sup>) и постоянного (Tc<sup>+</sup>) тональных центров всей мелодической структуры (см. *таблицы*). М. Г. Арановский подчёркивает принципиальное различие между понятиями «тон-центр» и «тональный центр». Понятие тон-центра связывается исключительно с мотивом, под которым понимается «первичная неделимая единица мелодии, основанная на одном тон-центре и организованная во времени одной ритмической группой» [3, с. 130].

В мелодике иранского дастгаха можно выделить два вида тон-центра: явный, — отличающийся по

высоте или длительности звучания, и скрытый тон-центр, скреплённый с орнаментальной фигурой как слитным, так и разъединённым способом. Понятие тонального центра — временного и постоянного — связано уже не с мотивом, а с мелодической структурой в целом. Оно применяется на том основании, что каждый лад в иранской музыке, в том числе лад *шур*, имеют не только определённую структуру, но и фиксированное высотное положение<sup>6</sup>. Функция постоянного тонального центра состоит в установлении единого уровня центрации для мелодики дастгаха в целом. Он органически связан с заключительной мелодической синтагмой-*форуд* ( $e^k-d-c-d^{Tc+}$ )<sup>7</sup> — единой интонационной характеристикой лада *шур* для всех мелодических структур. Функция же временного тонального центра (Tc<sup>-</sup>) ограничена центрацией одной или нескольких мелодий-*гуше*.

Между понятиями, выработанными в теории музыкального текста и практике иранской классической музыки, выстраивается следующая соотнесённость: музыкальное предложение — *аваз*, мелодическая синтагма — *джумле*, тон-центр — [*нагме*]<sup>8</sup>. Исключение составляет «мотив» или «мелодическая единица», что является закономерным результатом эволюции музыкально-поэтического жанра газели. Ведь наименьшая смысловая единица стиха — это вербальная синтагма, исторически кристаллизовавшаяся с музыкальной синтагмой-*джумле*. Их границы большей частью совпадают в отличие от границ мотива и стопы, вступающих в сложное взаимодействие. Вследствие этого мотив не может рассматриваться в качестве одного из уровней целостности мелодического высказывания, в отличие от мелодической синтагмы, которая, безусловно, таковой является.

Феномен дастгаха как музыкального текста на протяжении всей своей истории имел один только звуковой код. Однако с середины XX века началась история нотографии *радифа*<sup>9</sup> — потенциальной неизменяемой структуры дастгаха или логического «ряда» нормативных типовых мелодий-*гуше*, разбивающегося согласно принципу исполнения экспромтом (*бадиха-*

навази) в процессе становления музыкального текста дастгаха, как правило, метрически упорядоченными мелодическими структурами (чахармехраб, ренг, тасниф).

Ниже приводятся два примера, на основе которых анализируется взаимодействие вербальных и музыкальных структур. Использован вокальный радиф дастгаха Шур в версии выдающегося певца, основателя современной табризской вокальной школы классической музыки Махмуда Карими, нотированный иранским музыковедом Мухаммадом Масоуди [15]. Это мелодии «Керешме» («Подмигивание») и «Рахави» (название географической области).

Изучение вербальной и музыкальной грамматик даёт возможность проведения параллелей между структурными единицами поэтической и музыкальной речи: стих-*бейт* (St)/ мелодия-*гуше* (Ml), полустишие-*мисра* (Pst)/ предложение-*аваз* (Pr), вербальная синтагма-*джумле* (V-stg)/ мелодическая синтагма-*джумле* (M-stg), стопа-*рукн* (stp)/ мелодическая единица (m).

Нами выработаны пять параметров анализа структурных единиц музыкального и вербального текстов.

*Первый* — анализ нотного текста: границы (пауза) и количество мелодических синтагм (1, 2, 3 и т.д.), границы (пунктирная линия) и количество мотивов (1m, 2m, и т.д.), краткие (v) и длинные (–) слоги, тон-центры — явные (выделены фигурой круга) и скрытые (выделены фигурой круга и исходящей из него линией) внутри орнаментальной фигуры;

*второй* — анализ поэтического текста: стих на персидском языке, определение места стиха в структуре поэтической формы и арузного метра, перевод стиха;

*третий* — анализ музыкального текста: соотносённость структурных единиц мелодии, количество предложений, мелодических синтагм, мелодических единиц-мотивов, звуковысотная характеристика тон-центров, временного и постоянного тонального центров мелодии;

*четвёртый* — анализ взаимодействия вербальных и музыкальных структур: количество стоп в полустишиях, метрическая структура полустиший, текст полустиший на персидском языке с курсивным выделением слогов, совпадающих с тон-центрами мотивов, тон-центры мотивов, количество мотивов и мелодических синтагм в полустишиях, количество мелодических синтагм без текста;

*пятый* — анализ соотносённости мелодии и текста: границ мелодии и стиха, полустиший и музыкальных предложений, вербальных и мелодических синтагм, границ коды (заклЮчительной синтагмы).

## I. «Керешме» («Подмигивание»)

### 1. Нотный текст

### 2. Поэтический текст

عکس دی تو چو در آینه جام افشا  
عارف از تو می دیش خام افشا

Газель Саади № 33, стих-*бейт* 1; арузный метр *муджтасс*:

V – V – | V V – – | V – V – | V V – – | V – V – | V V – – | V – V – | V V – – ||

*Перевод* У всех людей желание стареет со временем, / кроме меня, у которого всё та же любовь, что вначале и — ещё больше!

### 3. Музыкальный текст

Ml =	V M-stg
Ml =	III M-stg (+text) + II M-stg (–text)
Ml =	II Pr+ kode
1 Pr =	1 M-stg + 2 M-stg
2 Pr =	3 M-stg
kode =	4 M-stg (–text) + 5 M-stg (–text)
1 M-stg =	1m (tc F <sup>1</sup> ) + 2m (tc E <sup>1</sup> )
2 M-stg =	3m (tc F <sup>1</sup> ) + 4m (tc F <sup>1</sup> )
3 M-stg =	5m (tc F <sup>1</sup> ) + 6m (tc F <sup>1</sup> ) + 7m (tc F <sup>1</sup> ) + 8m (tc F <sup>1</sup> )
4 M-stg (–text) =	9m (tc D <sup>1</sup> ) + 10m (tc D <sup>1</sup> )
5 M-stg (–text) =	11m (tc F <sup>1</sup> ) + 12m (tc D <sup>1</sup> )
Tc =	F <sup>1</sup>
Tc <sup>+</sup> =	D <sup>1</sup>

### 4. Взаимодействие вербальных и музыкальных структур

#### Первое полустишие

Stp	1 stp	2 stp	3 stp	4 stp
Metr	V – V –	V V – –	V – V –	V V – –
Text	ко-хан ша- <i>вад</i>	ха-ме <i>кас</i> па	бе ру-зе- <i>га-</i>	-а- <i>ре-па-дам</i>
Tc	f <sup>1</sup>	E <sup>1</sup>	f <sup>1</sup>	f <sup>1</sup>
M	1m	2m	3m	4m
M-stg	1		2	

## Второе полустишие

Stp	5 stp	6 stp	7 stp	8 stp
Metr	v - v -	v v - -	v - v -	v v - -
Text	ма-гар ма-ра	ке ха-ман мех	-ре ав-ва-лас-	ту зи-йа-дат
Tc	f <sup>1</sup>	f <sup>1</sup>	f <sup>1</sup>	f <sup>1</sup>
M	5m	6m	7m	8m
M-stg	3			
	4 M-stg (-text) + 5 M-stg (-text)			

## 5. Соотнесённость стиха и мелодии

MI ≠ St или MI > St	
1 Pst =	1 Pr
2 Pst =	2 Pr
1 V-stg =	1 M-stg
2 V-stg =	2 M-stg
3 V-stg + 4 V-stg =	3 M-stg
(-text)	4 M-stg
(-text)	5 M-stg
1 V/M-stg =	1m/1 stp + 2m/2 stp
2 V/M-stg =	3m/3 stp + 4m/4 stp
3 V(3+4)/ M-stg =	5m/5 stp + 6m/6 stp + 7m/7 stp + 8m/8 stp
	Koda=4 M-stg (-text) + 5 M-stg (-text)

## II. «Рахави»

## 1. Нотный текст

## 2. Поэтический текст

عاشق ز پر تو می دلم جام افاد  
عکس دی تو چو در آینه جام افاد

Газель Хафиза № 111, стих-бейт 2; арузный метр  
рамаль:

- V - - | V V - - | - V - - | V V - - | - V - - | V V - - |  
V V - - | V V - - ||

Перевод Красота твоего лица разок блеснула в  
зеркале / все эти картины возникли в зеркале фантазий.

## 3. Музыкальный текст

MI =	V M-stg
MI =	IV M-stg (+ text) + I M-stg (- text)
MI =	II Pr + kode
1 Pr =	1 M-stg + 2 M-stg + 3 M-stg
2 Pr =	4 M-stg
kode =	5 M-stg (- text)
1 M-stg =	1m(tc C <sup>1</sup> ) + 2m(tc E <sup>1K</sup> )
2 M-stg =	3m(tc C <sup>1</sup> ) + 4m(tc E <sup>1K</sup> )
3 M-stg =	5m(tc E <sup>1K</sup> ) + 6m(tc G <sup>1</sup> )
4 M-stg =	7m(tc G <sup>1</sup> ) + 8m(tc E <sup>1</sup> ) + 9(tc D <sup>1</sup> ) + 10(tc F <sup>1</sup> )
5 M-stg (-text) =	11m(tc E <sup>1</sup> ) + 12m(tc F <sup>1</sup> )
Tc =	E <sup>1</sup> =G <sup>1</sup>
Tc <sup>+</sup> =	D <sup>1</sup>

4. Взаимодействие вербальных  
и музыкальных структур

## Первое полустишие

stp	1 stp	2 stp	1a stp	2a stp	
metr	- v - -	v v - -	- v - -	v v - -	
text	Хос-не ру-йе	то бе йе-ек	х о с - н е ру- йе	то бе йек джел	
tc	c <sup>1</sup>	e <sup>1</sup>	c <sup>1</sup>	e <sup>1</sup>	
m	1m	2m	3m	4m	5m
M-stg	1		2		3
stp	3 stp	4 stp			
metr	v v - -	v v - -			
text	-ве ке да ра-	-йе-не ка-ард			
tc	e <sup>1</sup>	g <sup>1</sup>			
m	5m	6m			
M-stg	3				

## Второе полустишие

stp	5 stp	6 stp	7 stp	8 stp
metr	- v - -	v v - -	v v - -	v v - -
text	ин ха-ме нак-	- ш да- ра- и	не-йе о - у-	-ха-моф-та-ад
tc	f <sup>1</sup>	e <sup>1</sup>	d <sup>1</sup>	f <sup>1</sup>
m	7m	8m	9m	10m
M-stg	4			
	5 M-stg (-text)			

## 5. Соотнесённость стиха и мелодии

Ml ≠ St или Ml > St	
1 Pst =	1 Pr
2 Pst =	2 Pr
1 V-stg =	1 M-stg
1 V-stg =	2 M-stg
2 V-stg =	3 M-stg
3 V-stg+4 V-stg =	4 M-stg
(-text)	5 M-stg
1 V/M-stg =	1m/1 stp + 2m/2 stp
2 V/M-stg =	3m/ 1a stp+4m/ ¾ 2a stp
3 V/ M-stg =	5m/(¼ 2a stp +3 stp) + 6m/4 stp
4 V(3+4) /M-stg =	7m/5 stp+8m/6 stp+9/7stp+10/8stp
Koda=5 M-stg (-text)	

Результаты анализа показывают, что мелодия и стих в примерах дастаха Шур не равны друг другу: первое шире второго ( $Ml \neq St$  или  $Ms > St$ ). Существует ряд причин данной диспропорции, среди которых — повторное распевание первой вербальной синтагмы и стратегия установления постоянного тонального центра, связанная с прибавлением одной заключительной мелодической синтагмы. Общее количество мелодических синтагм равно пяти, подобно тому, как на одном сантиметре старинного иранского (и азербайджанского) ковра ручной работы насчитывается пять узелков<sup>10</sup>. Мелодические синтагмы-джумле, как было отмечено выше, — основная единица членения мелодического высказывания. Все синтагмы отделены друг от друга цезурой: половинной, четвертной, реже — восьмой паузами. Каждая из них состоит из двух, исключительно редко — из нескольких первичных единиц.

Фактором объединения мелодических синтагм в предложение служит вербальная структура — полустишие-мисра. Мелодия дробится на два музыкальных предложения подобно тому, как стих дробится на два полустишия ( $Ml = 2Pr + kode$ ). Наиболее типичный случай объединения мелодических синтагм в музыкальные предложения происходит на основе симметрии: первая и вторая мелодические синтагмы объединяются в первое предложение ( $1M-stg + 2M-stg = 1Pr$ ), а третья и четвёртая — во второе ( $3M-stg + 4M-stg = 2Pr$ ). Первое музыкальное предложение завершается остановкой на постоянном тональном центре — тоне  $d^1$ , что является существенным фактором его выделения в качестве структурной единицы, указывающей на достижение первого уровня целостности мелодического высказывания.

Границы музыкальных предложений и полустиший всегда совпадают, чего нельзя сказать о границах мелодических и вербальных синтагм. Как правило, мелодическая синтагма совпадает с вербальной синтагмой ( $M-stg = V-stg$ ), реже — превосходит её ( $M-stg \neq V-stg$ ). В построении каждой мелодической синтагмы стабильно участвуют два мотива — две единицы ( $M-stg = 1m + 2m$ ). Особую функцию выполняет заключительная синтагма без текста. Её роль — в возвращении мелодического высказывания к постоянному тональному центру и в нарушении «квадратности», или «рамки» стиха, которая *a priori* задана его структурой:  $St = 2Pst, 4 V-stg$  и  $8 stp$ .

Взаимодействие вербальных и музыкальных структур имеет более сложный характер на уровне наименьших структурных единиц — мотива и стопы. Выявлено как полное соответствие стопы и мотива ( $m = st$ ), так и частичное соответствие ( $m = \frac{3}{4}stp$ ;  $m = 1stp + \frac{1}{4}2stp$ ). Очевидна тенденция поглощения нескольких метрических стоп одним мотивом, происходящая наиболее часто во второй и третьей мелодических синтагмах. Не менее интересно звуковысотное положение мотива в мелодической синтагме: в большинстве случаев наиболее сильным является первый мотив, поскольку он организуется вокруг самого высокого тон-центра. Все последующие мотивы имеют более слабые позиции, что указывает на различие логики организации мотивов в мелодике иранской и европейской классической музыки, где «как правило, второй мотив оказывается ярче первого, сильнее, выразительнее его ... [курсив мой. — Г. Ш.]» [3, с. 139]. Не менее важен факт совпадения тон-центров с долгим слогом поэтического метра, на который часто нанизывается орнаментальная фигура.

Итак, ответ на вопрос — каким образом упорядоченная и размеренная поэтическая речь в процессе взаимодействия с мелодией превращается в метрически неупорядоченную, так называемую «импровизационную» мелодическую структуру, — коренится в трансформации поэтического метра, происходящей благодаря действию ряда принципов. Среди них выделяются два основных: принцип дробления поэтического метра посредством цезуры (пауза) либо посредством короткой и длительной мелодической орнаментации долгих слогов; принцип расширения/сжатия временных масштабов арузного метра. Действие данных принципов подтверждается выделением базового и орнаментального слоёв музыкального текста и анализом орнаментальных фигур, каждая из которых в иранском дастахе имеет своё собственное название. Однако этот вопрос выходит за рамки данной статьи и заслуживает специального рассмотрения.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В иранской культуре классическая музыка обозначается понятием *музики-йе дастгах* — буквально «музыка дастгахов». Слово *دستگاه* — в буквальном значении — «место ладони» на грифе инструмента имеет две различные транскрипции в персидском и азербайджанском языках: «дастгāх» — применительно к феномену иранского дастгаха (норма перевода с 90-х годов прошлого века) и «дестгях» («дастгях») — применительно к азербайджанскому, в связи с особенностями фонетики. В классической традиции иранской музыки термин *дастгах* указывает, с одной стороны, на многочастную циклическую музыкальную композицию и может быть отнесён к категории музыкального текста. С другой стороны, — на звуковую структуру лада, которая лежит в основе этой композиции и относится также к категории музыкального языка.

<sup>2</sup> Ранее в работах отечественных и иранских учёных рассматривался вопрос о соотношении аруза и музыки, что формировало принципиально иной ракурс исследования материала — как правило, метрически упорядоченных частей дастгаха, именуемых термином «тасниф» [4–7; 10–13].

<sup>3</sup> Искренняя благодарность Наталье Юрьевне Чалисовой — специалисту по иранской филологии и средневековой персидской теории поэтики, автору представленных в настоящей статье переводов газелей Саади и Хафиза — за ценные советы, данные в процессе работы над темой.

<sup>4</sup> Понятийно-терминологический аппарат данной теории выработан на основе лингвистики и поэтому не порождает смыслового напряжения, которое возникает при перенесении традиционной западной терминологии на восточную музыку [1–3]. М. Г. Арановский в устной беседе с автором статьи подчеркнул, что понятийный аппарат теории музыкального текста, несмотря на то, что он основан на исследовании классической и современной западной музыки, разрабатывался им с учётом музыкальных образцов типологически родственных иранскому дастгаху: мелодики азербайджанского мугама-дастгаха и узбеко-таджикского макома.

<sup>5</sup> «Предложение» в теории М. Г. Арановского, как сказано у автора, — «не тождественно традиционному принятому в русской

теории музыки, где оно означает просто часть периода, чаще равную его половине... В системе нашей терминологии оно означает (как и в лингвистике) целостную единицу речи, выражающую относительно законченную мысль и включающую в себя уровень синтагм... Этот подход позволяет освободиться от предвзятых точек зрения на музыкальные структуры и исходить из главного критерия: достижения первого уровня целостности высказывания. Кроме того, он сохраняет соответствие термину, обозначающему предшествующую единицу — синтагму, что важно в методологическом плане, поскольку предложение складывается из синтагм» [1, с. 326].

<sup>6</sup> Вся ансамблевая группа настраивает свои инструменты в соответствии с высотой постоянного тонального центра того или иного лада как «порождающей модели» для музыкального жанра.

<sup>7</sup> Наряду с диезами и бемолями в нотных записях иранской классической музыки используются знаки понижения — «корон» и повышения — «сори» для обозначения микрохроматики. Они ставятся как при ключе, так и при ноте, а в буквенных обозначениях — над ното-буквой, например:  $V^k$  или  $V^s$ .

<sup>8</sup> Понятие *нагме* — «музыкальный тон» — не адекватно понятию «тон-центр», поэтому помещается нами в скобки. Тем не менее, в средневековой иранской (и шире, — исламской) науке оно трактовалось, как «звук» — *соут* — имеющий смысл (*ма'на*), который проявляется в соотносённости данного звука с последующим — когда становятся ясными аспекты высоты и длительности [14, с. 90]. По этой причине «музыкальный тон» не равен «музыкальному звуку». Он мыслится как система отношений «между двумя тонами» (*байн ан-нагматайн*), что позволяет говорить о вышеназванной соотносённости.

<sup>9</sup> *Радиф* (или *редиф*) в словарном значении — «ряд, принцип, классификация». Существует несколько способов нотной записи радифов, что не является темой настоящей работы [9]. В персидской поэтике этот термин указывает на группу слов, которая повторяется «после основной рифмы и служит её украшением» [8, с. 94].

<sup>10</sup> Соответственно квадратный сантиметр ковра насчитывает 25 узлов.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. — М., 1998.

2. Арановский М. Г. Музыка и мышление // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. — М., 2007. — С. 10–44.

3. Арановский М. Г. Синтаксическая структура мелодии: исследование. — М., 1991.

4. Бабаев Э. Ритмика азербайджанского дастгаха: дис. ... канд. искусствоведения. — М., 1984.

5. Беляев В. М. Персидские теснифы. К вопросу о персидском квантитативном стихосложении // Беляев В. М. О музыкальном фольклоре и древней письменности. — М., 1971. — С. 198–203.

6. Дашдамирова С. Пути развития иранской музыкальной культуры: дис. ... канд. искусствоведения. — М., 1985.

7. Зохранов Р. Арузные метры в азербайджанских теснифах // Проблемы музыкальной науки. — М., 1975. — Вып. 3. — С. 455–466.

## Шамилли Гюльтекин Байджановна

кандидат искусствоведения,

старший научный сотрудник

Государственного института искусствознания

8. Рейснер М. Л. Персидская лироэпическая поэзия X – начала XIII века. Генезис и эволюция классической касыды. — М., 2006.

9. Шамилли Г. Б. Классическая музыка Ирана. Правила познания и практики. — М., 2007.

10. Farhat H. Dastgah dar musiqi-e Irani. — Tehran, 1380/2001.

11. Kiyani M. Dastgah-e Shur. Radif-e Mirza Abdulla. Ber asas-e ravayat-e Nur Ali Borumand. — Tehran, 1369/1990.

12. Kiyani M. Haft dastgah-e musiqi-y Iran. — Tehran, 1368/1989.

13. Kiyani M. Mabani nazari musiqi-y Iran. — Tehran, 1377/1999.

14. Maraghi, Abd al-Qader. Sharh-i advar. Be ehtemam-e Taki Binash. — Tehran, 1370/1991.

15. Massoudieh M. T. Radif-e avaz-e musiqi-y sonnati-y Iran. Be ravayat-e Mahmud Karimi. — Tehran, 1379/2000.