

К ИСТОКАМ СТАНОВЛЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА: НА МАТЕРИАЛЕ УЗБЕКСКОГО ФОЛЬКЛОРА

Аннотация. Отсутствие прямых и достоверных источников – образцов архаического музыкального творчества - предопределяет обращение к косвенным данным различного порядка, которые позволяют смоделировать композиционные показатели музыкального языка на раннем этапе становления. Единственным сегментом, формирующим архаическую мелодику, является мелодическая формула. С позиции становления музыкального мышления знаменателен факт вычленения дискретных элементов, находящихся в определенных соотношениях между собой. В развитии музыкального языка это был весьма значительный шаг, отделивший период бессознательного звукоизвлечения от эпохи, открывшей возможности структурирования. Мелодические формулы функционируют в контексте тотально действующего принципа «нанизывания». Последний характеризует «открытость» композиции, отсутствие фиксированных «начала» и «конца», функциональное равенство сегментов, последовательность которых не направлена и количественно не ограничена. Как и другие факты архаического музыкального текста, логическое и, соответственно, семантическое обоснование описываемого композиционного принципа – явление вторичное и производное; значение первостимула составляет круг явлений (ритуал, магическое действие), имеющих экстрамузыкальную природу и входящих в понятие «традиция».

Ключевые слова: мелодика, архаика, композиция, нанизывание, формула, текст, традиция, логика, семантика.

При определении в качестве объекта исследования эволюционирующей системы обязательно предполагается вопрос о «начале», точке отсчета. Что и в каком облике было первоосновой, определившей последующий длительный путь? Каков был начальный этап становления композиционных норм, в чем специфика их семантической интерпретации¹? Эти вопросы волнуют любого исследователя, пытающегося проникнуть в глубины художественного мышления. В современном искусствоведении сложились устойчивые подходы к их решению. Однако, на наш взгляд, в музыкознании Узбекистана подобные проблемы разрабатывались недостаточно. В данной статье предпринята попытка осмыслить указанные выше вопросы на примере образцов узбекского музыкального фольклора.

Отсутствие прямых и достоверных памятников архаического музыкального творчества предопределяет обращение к косвенным данным различного порядка, которые позволили бы в самом общем виде представить и смоделировать интересующие нас параметры музыкального языка на раннем этапе его существования. Не вдаваясь в методику реконструкции на основании косвенных свидетельств, сошлемся на авторитетное мнение Л. Выготского: «Как поступают науки при изучении того, что не дано нам непосредственно? Говоря общо, они его реконструируют, воссоздают предмет изучения методом истолкования или интерпретации его следов или влияний, то есть - косвенно» [6,344].

¹В музыкознании эти вопросы получили весьма ограниченное освещение. Больше всего такой проблематикой занимаются этномузыкологи Северной Азии (см обзор:[24]). Не останавливаясь на описании существующей литературы, которая будет привлекаться по мере изложения, укажем на наиболее значительные работы, где эти проблемы находятся в центре внимания или, чаще, проходят вторым планом, получая оригинальное решение. См: [1; 2; 3; 4; 8; 10; 12; 13; 22; 23].

Думается, что в числе важных источников такого рода являются доступные нам музыкальные образцы, которые соотносятся с древним слоем музыкального бытия, имеют общие с ними мировоззренческие установки, где ритуал, магическое действие являются основополагающими. А. Я. Гуревич прав, утверждая: «Магический пласт сознания - отнюдь не «пережитки» дохристианских верований и способов поведения, а неотъемлемая часть повседневной практики людей аграрного, традиционного общества» [9,137]. Добавим, что это положение можно определить как универсальное. Оно вполне приложимо к явлениям, сохранившимся в культурах, ориентированных на ислам, в частности, в узбекской². Подобное мироощущение выражается в формировании обрядовости и, прежде всего, в установлении системы приуроченных жанров³. Эта ветвь народного творчества, плодоносящая и сегодня, не однородна и, несмотря на сильные охранительные тенденции, внутренне динамична. В ней отразились в той или иной форме все этапы развития музыкального языка.

Такой аспект исследования предопределяет интерес к наиболее приближенным к архаическому слою приуроченных жанров узбекского фольклора, связанных с трудовыми действиями (майда, ёзи, пастушьи сигнальные попевки), к некоторым обрядово-бытовым жанрам (йиғи, марсия, алла, детские песни). Сегодня эти жанры, особенно трудовые, присутствуют на периферии системы фольклора, поэтому их записи опубликованы в ограниченном количестве. Тем не менее, в силу повторяемости многих параметров, этот материал – достаточно серьезная база для формирования представления о начальном этапе становления композиционных норм в музыкальном языке. При этом, конечно, необходимо учитывать возможность влияния законов музыкального мышления, оформившихся позднее, и на исполнителя, и на собирателя фольклора.

Важным источником информации, основанием для сравнительного анализа и контрольным материалом могут служить данные аналогичных архаичных явлений музыкального языка других народов. Идея близости ранних форм творчества, проистекающая из универсальности законов бытия, в науке приобретает все больший вес: «Чем длительнее и сложнее путь, пройденный той или иной культурой, тем, как правило, определеннее и ярче проявляются ее национальные ладомелодические особенности. Но чем дальше в глубь времен мы пытаемся заглянуть, тем больше проблемы индивидуальных и национальных различий уступают место проблемам общности коренных свойств мелодического мышления, принципиального единства его исходных логических норм. Трудно сказать, в какой мере в этом повинно обманчиво интегрирующее действие исторической дистанции, однако решающим, надо полагать, все же является действительное совпадение логических истоков, исходных принципов освоения звуковысотного пространства» [2,7]. См.также:[7, 59].

Еще один источник информации - фактографический материал других видов художественного творчества, где, в отличие от музыки, можно оперировать достоверными данными, репрезентирующими ранние этапы истории искусства. Обращение к этим сведениям особенно результативно, так как начальный этап отличает диффузность, проступающая в синкретизме практического и духовного, в единстве проявления форм художественного творчества, где «соединение отдельных художественных ветвей имело ...не альтернативный, а едва ли не обязательный характер» [11, 189].

² Некоторые подобные вопросы ставились в работах Ю. Н. Плахова, в частности, в его докторской диссертации [7].

³ Оговорим, что в отношении раннего периода невозможно говорить о жанрах и их системе, так как эти феномены еще не сложились. М. Каган относительно родовой и жанровой аморфности первобытного искусства пишет: «Вполне естественно, что на таком уровне социального развития родовая и жанровая дифференциация художественных моделей жизни оказывались невозможными» [11,193].

Палеонтолог изобразительного искусства Л. И. Ремпель указывал: «Единству музыки, танца, литературы отвечал и характер изобразительного, пространственного и прикладного искусства. Они не существуют раздельно. В каждом издавна живет ритм и мотив другого» [19,189]. Можно предполагать гомоморфизм композиционных структур в различных видах художественного творчества, специфические формообразовательные потенции которых еще не выявлены и находятся в зачаточном состоянии, а функционируют общие и универсальные приемы организации пространства и времени. Музыка представляет собой один из «вариантов выражения для значительно более широких концепций, обладавших универсальным характером» [22,77], что позволяет выйти на уровень «прочтения», а точнее - смысловой интерпретации становящихся законов музыкальной организации. Естественно думать, что в условиях единого семантического поля гомоморфизм – признак не только формального, но и смыслового единства.

Переходя к аналитической части, укажем, что, на наш взгляд, единственным сегментом, формирующим архаическую мелодику, является мелодическая формула. Рассмотрим общий композиционный принцип, на основе которого она функционирует: принцип «нанизывания»⁴, который подразумевает формирование мелодии последовательностью сегментов, находящихся в вариантных отношениях (Пример 1: «Чангкобуз куйи. Расш.С. Габриэляна»).

Форма, воспринимаемая сегодня как однообразное повторение иногда весьма элементарных (хотя и не лишенных очарования) мелодических формул, является естественной для обрядового (магического) сознания. Вся жизнь архаического коллектива регулируется бесконечно повторяющимися циклами, где каждое повторенное событие оценивается не просто как тавтология, а как возвращение к «изначальным образцам, которые наполнены глубоким жизненно важным традиционным содержанием» [15, 39].

Мотивированность композиции ритуальным мироощущением, идеей «возвращения», проявившейся в виде тавтологии, имела место не только в музыке, но и в других временных формах творчества [16,192]. Она весьма своеобразно претворялась в изобразительном искусстве. Л. И. Ремпель пишет, что в Южной Туркмении и Северном Афганистане, входящих в круг древнейших культур, «наряду со знаковыми формами, существовали (особенно — в цилиндрических печатях) развернутые многофигурные сцены магического значения. Благодаря прокату цилиндрических печатей по глине возникало (в развертке) бесконечное повторение сочетаний. Такие дорожки или фризы как бы вторят магическим формулам или заговорам против нечистых сил [19,18]. Возможно, эту мысль стоит применить и к музыке.

Есть основания считать принцип «нанизывания», то есть соединительную связь элементов, одним из первых познанных человеком: «Чувство симметрии и реальное стремление его выразить в быту и в жизни существовало в человечестве еще с палеолита» отмечал В. И. Вернадский [5,175]. Еще более определенно по этому поводу высказывается В. Н. Топоров: «Умение передавать «присоединительную связь» было высшим формальным достижением верхнепалеолитической эпохи...»[21, 83].

Следует заметить, что исследованные образцы демонстрируют преимущественную опору на первичные формы претворения приема «нанизывания», то есть можно сказать, что они являются «носителями» архаичных композиционных принципов. Первостимулами их установления были сугубо практические потребности — передача информации, по возможности без искажений, ритуальные, игровые действия. Эти выводы основываются на том, что в достаточно большом количестве образцов приуроченных жанров сколько-нибудь целенаправленное использование возможностей тождества (как формального приема

⁴ В.Я. Пропп считал нанизывание одним из базовых принципов мышления. Особенно ясно эта идея высказана его статье «Кумулятивная сказка» [18].

организации времени и пространства) отсутствует, нет композиционного центра или единой линии динамического развития, все сегменты функционально равны, количество их ничем не ограничено и непредсказуемо. Иными словами, данный материал дает возможность наблюдать начальный этап становления синтаксических закономерностей, где еще не сформировалась цепочечная связь, предполагающая определенную последовательность элементов.

В свете сказанного показательна структура детской игровой песни «Чори чамбар», мелодические сегменты которой могут свободно меняться местами, они автономны. Более того, создается впечатление, что в принципе они могут функционировать вне композиции, вне данного музыкального текста, то есть в сознании исполнителя-слушателя они живут своей отдельной, самостоятельной жизнью и в определенных условиях используются как основа для музыкального выражения. Свидетельство тому - существование ряда мелодий близкого или различного жанрового содержания, основывающихся на почти идентичных мелодических формулах (сегментах) (Пример 2: «Чори чамбар. Зап. И. Акбарова»; «Ошхўр акам. Зап. И. Акбарова»; «Бешик ашуласи. Зап. Харратова»).

Описанные свойства проявления принципа «нанизывания» на раннем этапе становления музыкального языка особенно выпукло проступают в структуре мелодий, базирующихся на двух мелодических формулах⁵ (Пример 3: «Суяк чангкобуз куйи. Зап. Ф. Кароматова»).

Как видно из приведенной мелодии для суяк чанг кобуза, использование двух различных сегментов не вносит принципиальных новшеств в композиционные приемы изложения: то же функциональное равенство вариантов, отсутствие обозначенного «конца» и, в целом, достаточно механическое, как бы случайное, сведение контрастных элементов.

Вышесказанное еще раз подтверждает, что логически, а значит, в определённой мере, и семантически обоснование описываемого композиционного принципа, лежит за пределами собственно музыкального текста. Иными словами, «текст» в данной ситуации – явление вторичное и производное. Значение первостимула составляет круг явлений, имеющих экстрамузыкальную природу и входящих в систему общекультурных традиций.

Характеризуя кумуляцию как основной композиционный принцип образования архаической мелодики, важно выделить три момента:

1. С позиции становления музыкального мышления знаменателен факт вычленения дискретных элементов — мелодических формул, находящихся в определенных соотношениях между собой. Представляется, что в развитии музыкального языка это был весьма значительный шаг, отделивший период бессознательного звукоизвлечения от эпохи, открывшей возможности структурирования⁶. К архаичным, универсальным смысловым оппозициям ученые относят «Космос – Хаос», «Культура – Природа». Этому же ряду основных оппозиций, по мнению К. Леви-Стросса, соответствует противопоставление другого, формального порядка: «Дискретность– Непрерывность» [14]. Последняя оппозиция дает ключ к смысловой интерпретации рассматриваемого явления в музыке, включая его в ряд более общих категорий. Осознанное вычленение сегментов, означавшее утверждение в музыке некоторой организации, уход от доструктурности, в смысловом аспекте, могло трактоваться как торжество Культуры над хаотическими сторонами Природы;

2. Особенностью рассматриваемой композиции является ее разомкнутость, отсутствие

⁵ Ф. М. Кароматов отмечает исключительный характер такого рода явлений [12, 61].

⁶ А. В. Торопова, переводя положение современной философии о категоризации как первичного акта познавательной деятельности в плоскость пралогического музыкального («мусического») высказывания, отмечает, что «членораздельность» последнего проистекает из понимания сущности интонирования и соинтонирования как первичной категоризации чувственного опыта [22, 65].

фиксированных «начала» и «конца», что подразумевает возможность бесконечного присоединения очередных вариантов формулы. Аналогичный факт — отсутствие каких бы то ни было отграничений композиции от окружения — отмечают исследователи ранних форм живописи:

«Одна из наиболее показательных особенностей палеолитической живописи - «открытость» изображений, проявляющаяся, естественно, не только в отсутствии рамки как формального приема, но и в неспособности изображенного указывать границы изображения, его центр, верх, низ, направление действия и т.д.» [19, 81].

Принципиальная незамкнутость ранних музыкальных текстов, как и предыдущий признак, проистекает от изначального единства художественных форм выражения (и, соответственно - музыки) с окружающим жизненным континуумом, задающим основные композиционные и семантические ориентиры. Текст как самоценность еще не осознается и поэтому отчленение его неактуально. «Рамки» станут значимыми в условиях, когда в силу ряда причин приобретающий все большую самостоятельность музыкальный язык будет постепенно формировать содержание собственными средствами.

3. Как известно, «замыкание» - один из важнейших признаков целостности. Обращение к понятию «музыкальный текст» подразумевает осознание его как некоторого единого объекта. Нет ли здесь противоречия? Как соотносится автономность мелодических формул, отсутствие направленности в их последовательности, «открытость» музыкального выражения с представлениями о целостном изложении? Сошлемся на впечатления Ф. М. Кароматова, который, исследуя простую, приближенную к архаическим параметрам импровизационную мелодию для чангкобуза, пишет: «Хотя количество повторов и характер их варьирования полностью зависит от желания и настроения исполнителя, во всей пьесе ощущается определенная законченность и цельность формы» [12, 100]. Безусловно, эта характеристика требует соответствующей «исторической правки», корректирующей представления современного исполнителя, но ученый прав в том, что феномен единства имеет место, и причина этому видится в функционировании такого признака целостности как связность. Последняя возникает в результате повторения (точного или варьированного) одной мелодической формулы. Следует подчеркнуть, что в отличие от вербального языка, где повтор не образует достаточного основания для формирования связного текста [20, 85], в музыке, при определенных условиях, — это весьма действенное средство организации звукового потока. Однако отмеченные выше особенности архаической композиции обуславливают низкий уровень проявления связности, базирующейся, прежде всего, на узнавании повторяемой интонации. Таким образом, можно констатировать, что наблюдаемый композиционный принцип, характеризующийся определенным уровнем связности, демонстрирует начальный этап становления целостности. При этом специфика последней — в отсутствии осмысления ее (целостности) как самостоятельного формального феномена. Как и другие факты архаического музыкального текста, становящаяся целостность имеет производную, вторичную природу. И если рассматривать это явление в контексте соотношения «традиция – текст», то можно сказать, что факты традиции (ритуал, магическое действие), породившие принцип «нанизывания» — источник и основание зачатков формирования целостной организации.

В целом, исследованный материал дает основание для следующей характеристики композиционной основы архаических мелодий: «открытость» - отсутствие фиксированных «начала» и «конца», функциональное равенство сегментов – мелодических формул, последовательность которых не направлена и количественно не ограничена, слабый уровень связности.

Указанные особенности рассматриваемых текстов объясняются изначальным единством форм художественного выражения, в которых участвовала музыка и окружающего жизненного континуума, задававшего основные семантические ориентиры. Сам же факт установления композиционного принципа – важный знак в определении статуса достаточно большого круга образцов приуроченных жанров, которые по многим

параметрам трудно отнести к явлениям собственно художественного порядка. Наличие некоторого уровня организации может трактоваться как признак эстетического, признак начала осознания норм красоты.

Литература:

1. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971 – 376 с.
2. Алексеев, Э. Е. Раннефольклорное интонирование. – М.: Музыка, 1986. – 238 с.
3. Алкон, Е. М. Музыкальное мышление Востока и Запада: континуальное и дискретное. Дис...доктора искусствоведения. – Владивосток, 2001. – 421 с.
4. Арановский, М. Г. Синтаксическая структура мелодии. – М.: Музыка, 1991. – 320 с.
5. Вернадский, В. И. Химическое строение биосферы Земли и ее окружения. – М.: Наука, 1965. – 348 с.
6. Выготский, Л. С. Методика рефлексологического и психологического исследования // Выготский, Л.С. Собр. соч., т.1. – М.: Педагогика, 1982. – С. 42-62.
7. Вызго, Т. С. Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой. – М.: Музыка, 1970. – 320 с.
8. Грубер, Р. И. Всеобщая история музыки. – М.: Музгиз, 1956. – 488 с.
9. Гуревич, А. Я. Проблемы средневековой народной культуры. – М.: Искусство, 1981. – 361 с.
10. Зубарева, Н. Б. Музыкально-лингвистические универсалии (опыт реализации «искусствометрического» подхода). Дис...д-ра искусствоведения. – Пермь, 2010. – 271 с.
11. Каган, М. С. Морфология искусства. – Л.: Искусство, 1972. – 440 с.
12. Кароматов, Ф. М. Узбекская инструментальная музыка (наследие). – Ташкент: Издлит. и иск., 1972. – 360 с.
13. Квитка, К. В. Избр. труды. – М.: Сов. комп., 1971. – Т.1. – 384 с.
14. Леви-Стросс, К. Первобытное мышление. – М.: Республика, 1994. = 384 с.
15. Мальцев Г. И. Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики. – Л.: Наука, 1989. – 165 с.
16. Невская, Л. Г. Тавтология как один из способов организации фольклорного текста. // Текст и структура. – М.: Наука, 1983. – С. 192-197.
17. Плахов, Ю. Н. Художественный канон в системе профессиональной монодии (на материале инструментальной музыки народов Средней Азии): автореф...д-ра искусствоведения. – Киев, 1988. – 48 с.
18. Пропп, В. Я. Кумулятивная сказка // Пропп В.Я. Фольклор и действительность. Избр. статьи. – М.: Наука, 1976. – С. 241-257.
19. Ремпель, Л. И. Цепь времен. – Ташкент: Издлит. и иск., 1987. – 189 с.
20. Севбо, И. П. Структура сложного текста и автоматизация реферирования. – М.: Наука, 1969. – 135 с.
21. Топоров, В. Н. Мировое дерево: универсальные знаковые комплексы. – М.: Языки славянской культуры, 2010. – Т.1. – 448 с.
22. Торопова, А. В. Феномен интонирования в генезисе музыкально-языкового сознания: автореф... доктора психологических наук. – М., 2014. – 43с.
23. Харлап, М. Г. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки. // Ранние формы искусства. – М.: Искусство, 1972. – С. 149-189.
24. Шейкин, Ю. И., Добжанская, О. Э. Музыкальная культура Арктики: проблемы и перспективы изучения // Музыкальное искусство Евразии: традиции и современность. 2020, №1 [электр. ресурс]. – С. 52-64.

Arzu Azimova

(based on the material of Uzbek folklore)

Abstract. The lack of direct and reliable sources-samples of archaic musical creativity, determines the appeal to indirect data of various orders, which allow us to model the compositional indicators of a musical language at an early stage of formation. The only segment that forms an archaic melody is the formula. From the point of view of the formation of musical thinking, the fact of the isolation of discrete elements — a melodic formulas that are in certain relationships with each other is significant. In the development of musical language, this was a very significant step that separated the period of unconscious sound production from the era that opened up the possibilities of structuring. The formula functions in the context of the total operating principle of "stringing". The latter characterizes the "openness" of the composition – the absence of a fixed "beginning" and "end", the functional equality of segments of formulas, the sequence of which is not directed and is not quantitatively limited, a weak level of connectivity. Like other facts of an archaic musical text, the logical and, accordingly, semantic justification of the described compositional principle is a secondary and derivative phenomenon; the meaning of the first stimulus is a circle of phenomena (ritual, magical action) that have an extra-musical nature and are included in the concept of "tradition".

Keywords: melodic, archaic, composition, stringing, formula, text, tradition, logic, semantics

Сведения об авторе: Азимова Арзу Нишановна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Государственной консерватории Узбекистана. E-mail: orz_u_azimova@mail.ru

About the author: Azimova Arzu Nishanova, doctor of arts, Professor of the music theory department of State Conservatory of Uzbekistan. E-mail: orz_u_azimova@mail.ru

Пример 1: Чанқобуз куйи. Расш. С. Габриэляна.

Тешир-чанқобуз $\text{♩} = 118$

Пример 2: Чори чанбар. Зап. И. Акбарова.

м.м. $\text{♩} = 98$

Чо - ри чан - бар, би - ри ак - бар, о - на ҳиз қай - да,
 о - м бу - ма тоғ - да, Тоғ - жан зув - маж, шил - га - қач, ша - ри гур,
 сан гур, сан шқ. Ку - жуш бол - га, о - на - вош, ён - бош, қул - дур - гул

Ошхўр акам. Зап. И. Акбарова.

М.М. $\text{♩} = 76$

Ош-хўр а - кам қаш - тар, ноқ-хўр а - кам қаш - тар
қо - вур - да тўқ - қа.

Detailed description: This is a musical score for a song. It consists of two staves of music in 4/4 time. The tempo is marked as M.M. with a quarter note equal to 76 beats. The melody is written on a single treble clef staff. The lyrics are written below the notes. The first line of lyrics is 'Ош-хўр а - кам қаш - тар, ноқ-хўр а - кам қаш - тар'. The second line of lyrics is 'қо - вур - да тўқ - қа.'.

Бешик ашуласи. Зап. Харратова.

М.М. $\text{♩} = 104$

Ва - ха ва - ха ва - ха - си, қи - зма
гул - нинг ша - жа - си. Қуш - да са - лан
ай - лан - си, жа - ма - си те - лан ай - лан - си

Detailed description: This is a musical score for a lullaby. It consists of three staves of music in 3/8 time. The tempo is marked as M.M. with a quarter note equal to 104 beats. The melody is written on a single treble clef staff. The lyrics are written below the notes. The first line of lyrics is 'Ва - ха ва - ха ва - ха - си, қи - зма'. The second line of lyrics is 'гул - нинг ша - жа - си. Қуш - да са - лан'. The third line of lyrics is 'ай - лан - си, жа - ма - си те - лан ай - лан - си'.

Пример 3: Суяк чангқобуз куйи. Зап. Ф. Кароматова.

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Suyak changqobuz kuyi'. It consists of nine staves of music in 2/4 time. The melody is written on a single treble clef staff. The piece is characterized by a rhythmic pattern of eighth notes and quarter notes, typical of a folk instrument like a changqobuz. There are no lyrics present in this score.