

О ДВУХ ПРИНЦИПАХ СТРУКТУРИРОВАНИЯ МЕЛОДИЧЕСКОГО ПРОСТРАНСТВА В ТАДЖИКСКОЙ МОНОДИИ

Аннотация. Статья посвящена актуальному вопросу музыковедения – определению принципов пространственного развёртывания в таджикской монодии на примере традиционных форм творчества системы шашмаком. Рассматривается проблема определения фактуры как репрезентанта музыкального пространства, особенности соотношений его внутризонного и межзонного аспектов, структуры мелодического компонента, роли «центр – окружение» в моделировании соответствующих построений. Вычленяются два основных компонента структурирования: высотно-протяженностный и высотно-фигуративный, соотношение которых определяют особенности расположения мелодических линий в композиции вокальных разделов сарахбор.

Ключевые слова: монодия, фактура в музыке, внутризонный и межзонный аспекты звукового пространства, принципы структурирования, «центр – окружение», шашмаком.

Для формирующейся сегодня теории монодической фактуры особое значение имеет разработка вопросов мелодического пространства, так как этот аспект является наиболее значимым и многообразно представленным. Вместе с тем, фактурно-пространственная область исследования не получила еще необходимого теоретического осмысления, что связано с проблемами формирования самой теории фактуры монодии [3], а также необходимостью продолжения существующих разработок в этом направлении [15].

В данной работе основное внимание сосредоточено на выявлении общих параметров пространства таджикской монодии как самостоятельной области исследования фактуры, а также на определении принципов его структурирования в традиционной музыкальной классике – шашмаком.

В методологическом аспекте структура музыкального пространства, включая его мелодическую составляющую, рассматривается как явление многомерное, формируемое единством двух планов интонационного процесса – внешнего, где воспроизводятся посредством музицирования различные звуковые образы, и внутреннего, где нарабатываются логические связи элементов внешнего плана. Эти образы дополняются при их восприятии внутренним содержанием, основанным на обобщении опыта обработки звуковой информации [18, 31-34].

Отметим также другое базовое положение: каждое звучание во внешнем плане всегда воспринимается в контексте звукового объема, который реально наличествует в нашем восприятии как объективная данность акустической среды пребывания. Это понимание позволяет утверждать, что вертикально-глубинная координация элементов звукового пространства всегда осуществляется между его общим объемом и отдельным – конкретным звучанием. Такое многомерное «существование» звука наличествует реально при его восприятии и способствует образованию цельности и широты звуковых представлений, наряду с известным в науке принципом переноса жизненного

пространственного опыта на восприятие музыки [11, 114]. Данная констатация крайне важна для понимания указанного соотношения, существующего постоянно при восприятии любых звуковых структур [18, 68-69].

В современной теории фактуры сформировалось направление, связанное с осмыслением ее как пространственной категории. Приведем несколько определений. Е. Назайкинский: «Фактура в музыке – это художественно-целесообразная трехмерная музыкально-пространственная конфигурация звуковой ткани, дифференцирующая и объединяющая по вертикали, горизонтали и глубине всю совокупность компонентов» [10, 73]; М. Скрёбкова-Филатова: «Музыкальная фактура – это система, организующая в музыке художественное пространство» [12, 102]; Т. Красникова: «Фактура – это феномен, который обособляется в форме произведения и наделен функцией распределения музыкального материала в движущемся и развивающемся звуковом пространстве» [9, 10].

Основа пространственного понимания фактуры была заложена еще Б. Асафьевым. Имеются в виду пронизательные мысли о «взаимообусловленности и взаимодействии горизонталей и вертикалей ... определяющих фактуру музыки (данного становления)»; «о некоем звукопространстве, в котором перспективно располагается музыка»; «музыка протекает во времени и распределяется в озвученном ею или звучащем пространстве»; о соотношении высотных элементов в «некоем акустическом пространстве», где вертикаль устанавливает одновременное соотношение элементов, а горизонталь последовательное [1, 194, 236, 200, 197]. В контексте данной работы особенно плодотворна образно выраженная мысль Асафьева о заполнении скачка как «заполнении звучащего (вернее озвучиваемого, интонируемого) пространства после интервального скачка» [1, 223]. Здесь важны два момента: во-первых, наличие понятия «звукопространство», которое может быть различным по масштабу и воплощается в скачке; во-вторых, представление о принципах заполнения – «озвучивание – интонирование» пространства. Если представить, что скачок включает в себя весь объем возможных вертикальных соотношений высотных элементов – «некое звукопространство», то потенциально возможные принципы заполнения данного пространственного объема, то есть, его «озвучивание – интонирование» и составляет фактически суть явлений пространственной организации музыки.

Мысль Асафьева о пространственно-временном характере интонационного формирования звуковой материи получает дальнейшую разработку в трудах Назайкинского. В них обосновывается мысль, что основным статусом фактуры в музыке является организация музыкального пространства. Ученый впервые прямо и ясно отчленяет данную научную категорию от формы в широком и узком смысле. Она прочно связывается, в первую очередь, с художественно-музыкальным пространством, а форма – с художественно-музыкальным временем: «Фактура есть заполненное музыкальными звуками пространство, развертывающееся во времени, композиция – насыщенное музыкальными событиями время, кристаллизующееся в виде архитектурного пространства» [10, 73].

По мнению ученого, музыкальное пространство включает в себя три основные координаты структурной организации. Условно их можно обозначить следующим образом:

1. Вертикаль – распределение звуков по высоте и регистровому положению, умозрительно рассмотренных в единовременной данности;
2. Горизонталь – протяженностная развертка различных структур, в их реальном звучании;
3. Глубина – дифференцированное рассмотрение звучащих элементов музыкальной ткани по степени их функциональной значимости соотношения «рельефа и фона». При этом важную роль имеют тембро-динамические различия этих элементов.

Надо отметить, что Назайкинский, на наш взгляд, не вполне логично предпочитает рассматриваемую научную категорию использовать лишь в приложении к композиторской музыке. Фактура как репрезентант структуры музыкального пространства, которое при восприятии предстает как единство двух планов его бытия (по-другому не бывает) – внешнего (звукоакустические явления) и внутреннего (их смысловое наполнение и координация) – отражает также соответствующие события и в монодической музыке.

Обратимся к базовому фактурному компоненту монодии, к ее мелодическому пространству. Его можно представить как специфическую пространственную фигурность. Такое понимание включает в себя, с одной стороны, обобщенное представление о фигуре вообще, а с другой – подразумевает как бы сумму различных ее элементов. Иными словами, рассматриваемое понятие – это совокупность звуковысотных точек и линий, которая образуется в звуковысотном пространстве в результате его последовательного структурирования. Подчеркнем, что подобная совокупность отражает не только горизонтальную протяженность в соотношении высот, но также их вертикальные и глубинные аспекты, понимаемые как реальные, звучащие во внешнем плане музицирования, и ментальные во внутреннем плане, различающиеся по фигуру-фоновым «взаиморасположениям» элементов мелодической ткани [14, 161].

Смысл, вкладываемый в понятия «фигура», «фигурность» принципиально шире понятия «мелодический рисунок», которое широко и достаточно результативно используется в теории и практике музыкального анализа. Содержание определений – «мелодический рисунок», «рельеф мелодической линии» – характеризуется сугубо графическим, взятым в двух измерениях (вертикальном и горизонтальном) соотношением элементов [10, 75], тогда как пространственная фигурность подразумевает трехмерную «увязку» мелодических элементов.

В мелодическом пространстве горизонтальный аспект структурирования предстает в акте музицирования в форме определенной протяженностной линии различного строения, которая обладает реальной конкретикой для чувственного восприятия. Что касается вертикальных и глубинных параметров, которые обеспечивают координацию элементов во внешнем плане, в музицировании, их пространственное расположение и соотношение («выше – ниже», «фигура – фон»), определяется логическим базисом ментальной сферы восприятия. При этом надо учитывать, что внешний план представления и внутренние ментальные аспекты конкретной фигуры мелодического пространства находятся всегда в единстве. Именно их единство обеспечивает как процесс восприятия, так и саму возможность образования любого мелодического явления в монодии.

Использующиеся в практике анализа пространственные характеристики мелодической линии обусловлены, в основном, особенностями нашего восприятия и являются исходной базой разработки фактуры мелодики. В этом контексте отметим мысль Назайкинского: «Именно по отношению к мелодии чаще всего возникает потребность в определениях, терминах, эпитетах пространственного характера. Линия, рисунок, высота, восхождение, спад, скачок, раскручивание, поворот, излом, профиль – этот перечень можно было бы продолжить. Проблема вертикали, упорядочивающей мелодическое движение, является здесь, очевидно, центральной. Она теснейшим образом связана и с теорией музыкального звуковысотного слуха» [11, 95].

Предложенное понятие «фигурность» как обозначение пространственного аспекта мелодических построений аналогично по смыслу используемому в музыковедении понятию «конфигурация». В приложении к музыкальным явлениям последнее, как известно, отражает именно трехмерное соотнесение элементов, образуемое соответствующими структурами при заполнении звуковысотного пространства [10, 72].

В отношении понятий «фигура» и «фигурность» важное значение имеет понимание мелодической линии, которое было предложено Назайкинским. Ученый рассматривает ее как особое «геометрическое место точек», образующееся «в фактурном пространстве, имеющем три измерения» [10, 196]. Данное определение для нас примечательно тем, что «геометрическое место точек» фактически означает определенную пространственную фигурность.

Можно заключить следующее. Мелодическое пространство представляет форму структурирования одной протяженностной линии как особую пространственно-линейную фигурность, элементы которой во внутреннем (ментальном) плане восприятия и мышления имеют определенное вертикально-горизонтально-глубинное соотношение всех элементов построения. Нужно подчеркнуть – подобное соотношение не есть нечто сугубо «придуманное», виртуальное, а есть реально существующая совокупность всех аспектов звука, которая формируется при его восприятии в сознании.

Сама фигурность в целом и отдельные особенности ее структуры составляют предмет пространственного анализа мелодики. Роль горизонтали в трехмерной организации мелодического пространства очевидна, для восприятия выражена наиболее ярко. Вертикальные и глубинные соотношения менее выражены и потому требуют дальнейшей разработки в плане определения специфики мелодического пространства как самостоятельного фактурного феномена.

Самым общим параметром мелодического пространства, связанным с его ведущей координатой – горизонталью, является соотношение – «начало» и «конец». Его значимость определяется тем, что именно здесь происходит пересечение пространственных и временных координат, а соответственно их структурно организованное единство. Любая пространственная фигурность имеет «начало» и «конец», в пределах которых она получает свое расположение. Данное соотношение включает в себя взаимодействие различных элементов, представляет конкретную структуру мелодики, а ее «начало» и «конец» выступают как своеобразные индикаторы длины протяженностной линии горизонтали, без которых она фактически не вычленилась восприятием как отдельное образование. В этой связи «начало» и «конец» в определенном плане аналогичны соотношению «нижнего» и «верхнего» уровня в одновременном (вертикальном) охвате пространства. Само наличие соотношений «низ – верх» и «начало – конец» говорит о связи вертикали и горизонтали, об определенном соответствии их функций.

Можно также добавить: соотношение «низ – верх» определяет целостность вертикальной структуры, ее индивидуальное своеобразие, а «начало – конец» означает целостность и завершенность построения для горизонтали. Если представить, что начало и конец различаются в высотно-регистровом отношении, то можно говорить о них как о соотношении верхнего и нижнего (или наоборот).

Другой стороной мелодического пространства, имеющей существенное значение для формирования и выявления его глубинно-вертикального параметра, является взаимодействие двух аспектов высотной зоны: внутреннего и внешнего. Последние представляют основные слагаемые общего звуковысотного пространства, образуемого, соответственно, его внутризонным и межзонным компонентами. Данный подход рассмотрения базируется на концепции зонной природы звуковысотного слуха, впервые представленной Н. Гарбузовым [6].

Формирование внутризонного пространства в свете положений зонности звуковысотного слуха обусловлено взаимодействием неизменной – центральной высотной структуры, со своими возможными вариантами в пределах границ пространства зоны. Данная стержневая структура формируется в ментальной сфере как обобщенный инвариант конкретных звуковых проявлений практики. Во внешнем плане музицирования он многообразно воплощается в разных вариантах [19].

Структура внутризонного пространства формируется на основе обертонового ряда конкретной высоты звука. Очевидно, в нем наличествует вертикаль – это непосредственно сам обертоновый ряд, горизонталь – протяженностная развертка данного ряда и глубина – фигурифоновые соотношения между различными тонами в спектре обертоновой композиции звука, определяемые, например, внешними условиями (исполнительскими качествами инструмента). Внутреннее пространство высоты звука реально воспринимается в свернутом, нерасчлененном виде и потому реально неразложимо на дифференцированные вертикальные, глубинные и горизонтальные компоненты. Слух как бы объединяет, ассоциирует в нечто целое – конкретную высоту [2, 11]. При восприятии внутризонного пространства основным его содержанием является соотнесение и взаимопроникновение неизменного ядра обертоновой структуры и ее вариантных изменений в пределах границ высотной зоны.

Для внутризонного пространства характерны плавные высотные смещения, которые обладают сглаженностью, текучестью, континуальностью. Они не создают внутри высотной зоны самостоятельных дискретных в ладо-функциональном отношении градаций, воспринимаются на уровне оттенков: внутризонной мелизматике, тонкой ладовой нюансировки.

Внутризонное пространство конкретного звука, учитывая, что оно обладает определенным объемом, в границах которого располагаются его элементы, можно структурно представить в виде круга, имеющего центр – инвариант и его окружение – варианты (верхние и нижние), которые в глубинно-вертикальном аспекте обладают различными возможностями реализации, имеет большое художественное значение в исполнительской практике музыкантов.

Отметим некоторые особенности межзонного пространства, которое образуется дискретным соотношением высотных зон. Его можно представить в широком и узком смысле. Суть последнего в дискретном, четко разграниченном соотнесении элементов, где каждый представляет самостоятельную высотно-структурную единицу, не тождественную другой и не соотносящуюся с другими как инвариант и его варианты. В широком смысле межзонное пространство включает в себя и внутризонное: внутреннюю структуру каждой высотной зоны, входящей в общий объем звуковосотного пространства. Взаимодействие обозначенных аспектов обладает многообразием проявлений, в частности, отражает специфику различных музыкальных систем, в которых могут быть сформированы разные соотношения параметров звукового пространства.

Внутризонные смещения осуществляются не только в пределах одной какой-либо высотной зоны, они могут охватывать и близлежащие в секундовом отношении тоны. Это явление специфично для монодии в том смысле, что секунда может рассматриваться как своеобразный пространственный объем (принимающий участие в формировании любого другого интервала), в котором, наряду с межзонным дискретным пространством, большую роль играет континуальное, внутризонное. Именно поэтому секунда – один из специфических интервалов межзонного пространства, на базе которого возможно наполнение внутризонным континуальным смещением объема любого другого интервала. В этом аспекте секунда определяется как интервал, который в мелодическом пространстве может быть достаточным для различения фактурных планов. Отметим также, что соотношение центра и его окружения при взаимодействии внутризонного и межзонного аспектов, реально репрезентируется структурой – высотный элемент и его секундовые опевания. Здесь первый предстает своеобразным центром, который интонационно выделяется и тем самым выдвигается на первый план, а секундовые опевания предстают как его фоновое окружение. Единство центра и его окружения образует конкретную пространственную фигурность, важным качеством которой является глубинное интонационное расслоение в процессе взаимодействия обозначенных сторон.

Расслоение предстает как фигуру-фоновая дифференциация внутризонного и межзонного компонентов пространства. Четкая определенность центра (его глубинно-вертикальное качество) связана с ролью межзонного дискретного аспекта, а в соотношении центра с его секундовым окружением, взятых в их динамическом взаимодействии, большую роль играет именно внутризонный, континуальный компонент звуковысотного пространства. При таком соотношении глубинно-вертикальный параметр в секундовом объеме достаточно ярок и определен, что связано с возможностями смещения внутри зоны, которые репрезентируются в характерном микроинтервальном монодическом интонировании.

Важным аспектом в рассматриваемой структуре является окружение, которое по отношению к центру предстает как его своеобразное подчеркивание, имеющее характер орнаментального расцвечивания. В этом контексте можно отметить следующие качества данного соотношения: 1) одно без другого не существует, а только во взаимодействии; 2) центр – всегда является основой, который определяет функцию его окружения; 3) окружение стремится выявить центр, но это обнаружение и подчеркивание может иметь самые многообразные формы.

Отметим определенное соответствие между изложенным пониманием структуры «центр – окружение» и обоснованным Н. Тагмизяном принципом организации процесса импровизации в системе восточной монодии – методом обрастания, используемым в классическом музыкальном искусстве Ближнего и Среднего Востока на уровне ладоинтонационности. Рассматриваемый принцип ученый сформулировал на основе изучения «Руководства» Тамбуриста Арутина, видного армянского макариста первой половины XVIII века. В нем рассматривается процесс обрастания «одного тона (ступени музыкальной системы), взятого в качестве главного – другими, подчиняющимися ему и вместе с ним образующими ядрышко (типовую попевку-пердэ; одного ядрышка, взятого в качестве господствующе-завершающего – другими или же их частями, подчиняющимися ему и вместе с ним образующими ядро (*макама, авазэ, шобэ*); и одного ядра, взятого в качестве центрально-обобщающего – другими или же их частями, подчиняющимися ему и вместе с ним составляющими полное ладоинтонационное содержание монодического памятника» [13, 85]. Данный процесс дается в нескольких иерархических срезах: тон – обрастание, ядрышко – обрастание, ядро – обрастание. Обратим внимание, что метод обрастания не только отражает сущностные аспекты музыкального процесса в системе макамата, но также выступает как еще одна ипостась реализации центра и его окружения. И это совершенно не случайно. Обозначенное соотношение выступает как системное явление – структурный инвариант, моделирующий соответствующие формы на разных масштабных уровнях монодического процесса, включая принципы организации мелодического пространства восточной монодии. Они имеют разные уровни реализации: во внутризонном пространстве это соотношение «инвариант – варианты»; во взаимодействии внутризонного и межзонного компонентов звукового пространства это интервал секунда, в котором оформляется основополагающее действие музыкального процесса – «высотный элемент и его секундовые опевания»; и, наконец, это принцип интонационного развертывания в системе макамата – метод обрастания.

В контексте вышеизложенного есть основания рассматривать соотношение «центр – окружение» как особую модель структурирования мелодического пространства, в частности, таджикской монодии на примере вокальных разделов сарахбор в шашмакоме. Выделим два масштабных аспекта измерения: 1) уровень отдельных звуковысотных структур – компонентов; 2) уровень взаимодействия компонентов в отдельной монодии.

Каждому уровню присуща своя форма реализации структуры «центр – окружение», что связано с процессом ее своеобразного обобщения. В ладовом аспекте в качестве центра всегда выступает тот или иной по своему статусу устой (основной, переменный), а переход от устоя к неустою и обратно представляет собой содержание

интонационного процесса в монодии, которое отражается в соответствующих пространственных построениях. Особо отметим переменность ладовых функций и формирование явлений ладовой многоопорности. В данном контексте отметим обобщающую мысль С. Галицкой: «Теоретически количество степеней устойчивости бесконечно – от предельной опорности до чуть намеченной, почти переходящей в свою противоположность» [5, 137]. Необходимо также подчеркнуть, что в монодическом процессе предметом варьирования, помимо других его форм, является сам ладовый статус звуковысотных элементов, различные уровни и виды неустоя и устоя, а не только разные мелодические и тематические образования и их интервальные и ритмические структуры. Одна и та же ступень может в зависимости от контекста и творческой воли музыканта быть устоем и одновременно неустоем [17, 462].

В мелодическом пространстве таджикской монодии реализованы определенные построения на основе взаимодействия элементов, которые структурно и функционально предстают как центр и его окружение. Выделим два наиболее общих интонационных принципа, которые связаны с подчеркиванием и выявлением этих двух сторон обозначенного соотношения: это ритмические и мелодические (звуковысотные) средства структурирования. Они неразрывно взаимосвязаны и в реальности не выступают отчленено друг от друга. Это означает, что ритмическое подчеркивание в той или иной степени, будучи ведущим, как бы вынесенное на первый, ближний план для восприятия, необходимо включает в себя и мелодическое подчеркивание, но в такой степени, которая не разрушает ведущую роль первого, а только помогает его раскрытию. Например, это ритмическая акцентуация – продление протяженности высоты конкретного тона, которое может включать в себя также и мелодические секундовые опевания. То же самое относится и к мелодическому подчеркиванию, которое реализуется как опевоочное выделение центра, при котором мелодический компонент рассматриваемой структуры «центр – окружение» получает приоритетное значение, выносится для восприятия на первый план и становится интонационно ведущим (различного рода распевные построения, в том числе внетекстовые вокализы). В этой форме реализации включается также и ритмическая составляющая, способствующая раскрытию мелодического подчеркивания. Иначе говоря, целесообразно рассматривать не два автономных момента выделения центра и его окружения, но брать их во взаимодействии как ритмо-мелодический и мелодико-ритмический принципы структурирования.

Обозначенные принципы имеют определенную сферу действия. При превалировании ритмо-мелодического подчеркивания структуры «центр – окружение» на первый пространственный план для восприятия выдвигается «центр», который формируется как стержень, вокруг которого располагаются опевающие элементы (окружение). Такие интонационные построения зачастую базируются на многократном повторении (следовательно, длительной протяженности) по преимуществу одного и того же звука, который оценивается сознанием как центр. Подобные центрированные структуры включают обычно небольшое число звуков, располагающихся в узком диапазоне (терция-кварта). Все элементы таких построений организованы таким образом, что способствуют рельефному вычленению центра, который в мелодическом пространстве на определенном участке становится как бы доминирующим элементом, выполняет функции устоя в его различных форматах (основной, переменный).

При превалировании мелодико-ритмического подчеркивания на первый план для восприятия выступает элемент – окружение (опевание), представляющее построения распевного характера. Данный вид мелодического структурирования характеризуется особой рельефностью, выпуклостью, мелодической развитостью. Это проявляется в широте охвата мелодического пространства, которое может достигать объема двух октав и более. Наряду с широтой диапазона, характерна множественность смен направлений и изменений. Ритмический фактор здесь, не являясь ведущим, в плане выделения –

акцентуации отдельных высот, тем не менее, принимает важное участие в организации фигур окружения, в частности, способствует их разнообразию.

Представленная поляризация принципов структурирования несколько условна и определяется аналитическим подходом к соотношению «центр – окружение». Она дает возможность выявлять виды пространственных образований, различающихся по характеру своего представления: преобладание ритмо-мелодических (центрированных) или мелодико-ритмических (распевных) аспектов в интонационном процессе. Данный подход позволяет обоснованно говорить о различных принципах формирования мелодического пространства в монодии. Конкретные виды реализации могут быть самыми разнообразными – от полярного их сопоставления до самых различных смешанных вариантов. Это говорит о том, что рассматриваемые принципы взаимосвязаны и в реальном процессе пластично и гибко взаимопереходимы. В этом контексте открывается широкое поле деятельности по выявлению специфики пространственной организации мелодии в различных региональных и локальных национальных стилях, по определению жанровых и индивидуальных творческо-исполнительских особенностей.

Для удобства дальнейшего анализа представляется целесообразным обозначить принципы моделирования определенных интонационно-пространственных построений рабочими терминами. Структуру, опирающуюся на принцип ритмо-мелодического подчеркивания, уместно в дальнейшем называть «высотно-протяженностным пространственным компонентом» (ВП-компонент); структура, базирующаяся на принципе мелодико-ритмического подчеркивания, подсказывает название «высотно-фигуративный пространственный компонент» (ВФ-компонент). В таджикской монодии они представлены в различных форматах. Наряду с ними функционируют также много смешанных видов, где различие выражено слабее, либо почти сглажено. Это, однако, не мешает в качестве исходных рассматривать ВП-компонент и ВФ-компонент, каждый из которых структурно специфически – в пространственном плане – моделирует соответствующие мелодические построения в таджикской монодии.

В свете изложенного представляется актуальным проанализировать некоторые особенности структуры мелодического пространства на примере вокальных разделов сарахбор музыкальной классики шашмаком с позиции реализации инвариантного соотношения «центр – окружение».

В качестве непосредственного предмета анализа в сарахбор выступает единый мелодический процесс в пространстве хат, которое, как известно, состоит из двух построений, соответствующих двум поэтическим строкам или одному бейту (двустипшие) и завершается хангом – внетекстовым распевом (вокализом) [7, 21]. Единство хат и ханг образует основное формообразующее содержание в таких разделах формы сарахбор, как даромад – начальное построение в нижнем регистре, миенхат – построение срединное по высоте, дунаsr – повтор первого построения октавой выше, аудж-намуд – кульминационный раздел и фурувард – нисхождение, конечное завершение [8, 123-124].

Такое понимание дает возможность представить хат в широком смысле как автономное структурно-целостное явление, имеющее константные принципы пространственной организации, которые проявляются на всех этапах становления формы – от даромад до фурувард включительно. В свою очередь, хат в формообразующем и пространственном планах удобно разделить в соответствии с поэтической структурой на две так называемые мисры¹. В этом контексте общую структуру хат можно подразделить на три пространственные сферы: 1) мелодическое пространство 1-й мисры; 2) мелодическое пространство 2-й мисры; 3) мелодическое пространство ханг.

¹ Мисра – одна поэтическая строка

Высотно-протяженностный и высотно-фигуративный компоненты предстают в качестве двух основных принципов структурной организации мелодического пространства в сарахбор на всех этапах его становления. Обратимся к анализу этих пространственных образований.

Структура высотно-протяженностного компонента (ВП-компонент) создается тремя основными элементами: 1) пространственно-опорной линией, 2) опеванием, 3) подходом. Пространственно-опорная линия (в дальнейшем ПО-линия) представляет высотный центр в структуре пространства ВП-компонента, тогда как опевание и подход формируют как бы фоновый момент, выступают в качестве мелодического окружения ПО-линии (центра). В этом смысле опевание и подход выполняют схожие логико-пространственные функции. Но очень важно иметь в виду, что они различаются по своей процессуально формообразующей роли: подход предваряет ПО-линию, предшествует ей в ходе интонационного становления, тогда как опевание утверждает, расцветивает центр. Именно поэтому представляется необходимым дифференцировать подход и опевание как разные по функции пространственные аспекты.

Наиболее важным элементом, составляющим суть структуры ВП-компонента, является пространственно-опорная линия. Под последней понимается линия протяженности главной для данного мелодического построения (фигурности) одной высотной зоны. Под опорностью в фактурно-пространственном смысле понимается такая протяженность линии высотной зоны, которая наиболее вычленена ритмо-мелодически, благодаря чему предстает в нашем восприятии центром структуры. В ладофункциональном смысле в качестве ПО-линии может выступать какой-либо устой: основной или переменный. Тем самым, фактурно-пространственная и ладофункциональная опорность ПО-линии взаимосвязаны, хотя, нужно отметить, не всегда прямо и однозначно.

Рассматривая ПО-линию самостоятельно, вне связей с опеванием и подходом, можно свести ее особенности к двум основным моментам: звуковысотному и ритмическому. В звуковысотном плане особо следует выделить возможность богатых художественно оправданных внутризонных смещений, все уровни которых образуют определенный глубинно-вертикальный спектр. В этом плане ПО-линия предстает не только как линия высоты одного звука – внешний срез («мелодический рисунок»), но в качестве определенной мелодической фигуры, имеющей трехмерное соотношение составляющих ее элементов, определяемых при восприятии ментальной сферой.

Другим существенным определителем ПО-линии является ритм, который дает ей особую выразительность, сопряженную, прежде всего, с интонированием поэтического текста. К этому необходимо добавить, что каждый «участок» ритмически расчлененной ПО-линии обладает не только собственным ритмическим своеобразием, но также и внутризонным, то есть глубинно-вертикальным.

Пример 1. Рост: Va-1²



² Нотный материал дается по одноименному вокальному разделу сарахбор каждого макома в структуре всего цикла шашмаком (рост, бузрук, наво, дугох, сегох, ирок). Годы издания всех шести макомов: 1950-1967 гг. Цифры обозначают порядковый номер хат в композиции конкретного сарахбор и порядковый номер поэтической строки – мисры.

Характер пространственной организации ПО-линии может быть самым различным. Последнее связано, с одной стороны, с выполнением конкретных музыкально-художественных задач, с другой, со структурой поэтического текста. Наибольшую выразительность имеют те ПО-линии, в которых ритмический ресурс представлен разнообразно, образует слоگو-ритмическую протяженность конкретной высоты звука.

Самой распространенной формой структурного бытия ПО-линии является такая, где она представлена в единстве с секундовым – верхним и нижним – ее опеванием, а также подходом, предшествующим началу.

Соотнесение ПО-линии и опевания образует секундовый объем мелодического пространства, имеющий, как уже отмечалось, свои особенности образования глубинно-вертикального параметра. Можно отметить, что глубинное соотнесение названных элементов ВП-структуры имеет динамический характер.

Пример 2. Бузрук: III-1



Опевающая структура может быть выражена более ярко и приобретает черты фигуративности, охватывая уже более широкий диапазон, чем секунда, например, включает терцовый уровень:

Пример 3. Ирок: VI-1



Становление ПО-линии в структуре ВП-компонента может начинаться от уровня основного ее высотного элемента, образующего центр конкретного построения (см. примеры 1-3), но также и с других, отличных от основной линии. Это существенное явление определяется как подход к основному высотному уровню, на котором утверждается протяженность ПО-линии. Подход, как правило, начинается ниже уровня основной линии. Сам процесс подхода может быть поступенным и скачкообразным. Из скачков наиболее употребительны интервалы терция и кварта.

Пример 4. Бузрук: VII-1



Поступенный подход к ПО-линии обычно захватывает нижнюю секунду. Такое начало нередко связано с характерным ритмическим рисунком: соотношение меньшей и большей длительности.

Пример 5. Ирок: III-1



Пример 8. Сегох: 1-2



Характеризуя особенности структуры ВП-компонента, необходимо соотнести его с процессом формообразования в сарахбор. Исследуемый материал дает возможность вычленить несколько вариантов расположения данного компонента. Он может занимать все пространство 1-й мисры или только ее часть, а также часть пространства 2-й мисры. Может представлять целиком всю протяженность 1-й и 2-й мисры. Однако, не может занимать все пространство хат как единство структур 1-й и 2-й мисры и вокализа – ханг.

Весьма интересным является вариант, демонстрирующий наибольший охват пространства 1 и 2 мисры ВП-компонентом. Суть его в большой протяженности структуры, которая может создаваться несколькими ПО-линиями.

Пример 9. Наво: 1-2



В данном примере фигурирует трехлинейная структура с терцовым подходом. Первая линия – f^1 , вторая – g^1 и третья – a^1 . Следует обратить внимание, что на второй линии (g^1 , т. 9) завершается протяженность 1-й мисры, но данный уровень продлевается и в пространстве 2-й мисры (т.10-11) с последующим переходом к третьей линии (a^1), которая завершает структуру ВП-компонента данной композиции мелодического пространства хат на высотном центре первой линии f^1 .

Резюмируем следующее характерное свойство связанности структуры ВП-компонента с формообразованием. В подавляющем большинстве случаев ВП-компонент репрезентирует начало пространства 1-й мисры, а также, хотя и в меньшей степени, начало 2-й мисры. Эта функция «открытия» выступает существенным моментом в структурной организации всего мелодического пространства хат в сарахбор.

Обобщая изложенное о пространственных особенностях ВП-компонента, о своеобразии его глубинно-вертикального аспекта, можно сделать следующие выводы. Пространство данного компонента представляет многослойное явление. Оно складывается из пространственно-опорной линии, опевания и подхода. Каждый из этих элементов обладает своими возможностями и каждый в общей структуре ВП-компонента имеет свои четко обозначенные функции. Они сводятся к следующему. Поскольку в структуре ВП-компонента главным является образование высотной протяженности, то есть создания реального в глубинно-вертикальном отношении интонационного центра, то эту основную функцию выполняет ПО-линия. Многообразие проявления данной функции обеспечивается структурными возможностями опевания и подхода. Основная функция последних, в контексте рассматриваемой проблематики, создание многообразия проявлений ПО-линий, которые обнаруживают себя в таком важном свойстве структуры ВП-компонента как взаимопереходимость, взаимозамещаемость, взаимообратимость элементов. ПО-линия потенциально имеет возможность стать опеванием к другой (при секундном соотношении линий) или быть подходом к последней (в различных интервальных соотношениях, в основном, в пределах кварты между линиями). Соответственно, подход в определенных условиях может выступать и как

самостоятельная ПО-линия и как опевающий момент к другой линии. Опевание также может быть расценено и как подход и как ПО-линия. В этом контексте пространство ВП-компонента представляет живую динамическую структуру, элементы которой, с одной стороны, имеют потенциальную возможность взаимообращаться друг в друга в структурном и функциональном аспектах, а с другой – склонны сохранять свои структурно-функциональные разграничения. Степень вычлененности и актуализированности какого-либо элемента структуры ВП-компонента связана с определенной художественной задачей: изменение ракурса реализации соотношения «центр-окружение», которое непосредственно сопряжено с деятельностью творца-исполнителя. В этом контексте можно отметить существующее в творческой практике различие в исполнении одного произведения разными музыкантами, которое проявляется в том числе в особенностях структурирования элементов соотношения «центр – окружение».

О структуре высотно-фигуративного компонента (ВФ-компонент). Прежде чем перейти к рассмотрению, необходимо отметить функциональное различие двух основных принципов структурирования мелодического пространства хат в сарахбор. Это очередность. В исключительном большинстве анализируемого материала ВФ-компонент следует за ВП-компонентом. Последний, как уже отмечалось ранее, открывает композицию, возвещая о предстоящих пространственных (и всех прочих интонационных) событиях. Всегда после завершения протяженности ВП-компонента, его различных структурных разновидностей, в частности тех, которые уже рассмотрены в данной работе, следуют построения ВФ-компонента, которые завершают то или иное строение. В этом аспекте отметим специальный раздел – ханг, который является завершающим построением конечного раздела всей композиции хат.

В данной работе не ставится задача специального представления особенностей во взаимодействии ВП и ВФ компонентов. Это требует отдельного и детального рассмотрения. Основное внимание сосредоточено на выявлении различных структурных аспектов двух принципов формирования мелодического пространства хат в сарахбор. Первый уже был рассмотрен, перейдем к изложению своеобразия второго.

Ему свойственно пространственное расположение построений, при котором используются различного рода фигуративные образования, без отчетливых центрированных ритмически высотных протяженностей. Основное качество последних в структурном отношении – это неустойчивость, множественность занимаемых пространственных позиций, что проявляется в постоянном смещении от одного высотного уровня к другому, от одной высотно-регистровой позиции к другой. Эти особенности формируют ведущее качество структуры ВФ-компонента, репрезентирующее в глубинно-вертикальном аспекте выявленность плана звуковысотного окружения. В силу того, что здесь мелодический фактор представлен значительно многообразнее чем в ВП-компоненте (широкий диапазон, разнообразие способов заполнения пространства), характер его протяженности более «разнолик», подчас включает в себя также и ритмическое подчеркивание конкретной высоты.

В наиболее общем плане структура ВФ-компонента выглядит как волнообразное заполнение пространства в восходящем и нисходящем направлениях (волнообразность в широком смысле). Подобное структурирование конкретизируется в форме определенных пространственно-фигуративных образований, которые имеют разную масштабную развертку своих элементов и размещаются в весьма широком диапазоне – до двух октав. Напомним для сравнения, что для структур ВП-компонента диапазоном, в пределах которого он располагается, служит в основном терция.

Выделим в качестве распространенных форм воплощения принципа структурирования ВФ-компонента четыре его ведущих варианта пространственной

организации, на базе которых формируется множественность построений мелодического пространства в сарахбор.

1) заполнение с мелодико-ритмическим подчеркиванием отдельных высотных уровней пространства;

2) заполнение с возвратом;

3) заполнение скачка;

4) заполнение на основе сочетания простых и сложных фигуративных образований.

Из всех названных вариантов структурирования наиболее важным и широко распространенным является первый, который выступает для остальных исходной базой. Это связано, прежде всего, с тем, что данный вариант предстает как наиболее очевидная и непосредственная форма бытия основного принципа структурной организации ВФ-компонента. Именно поэтому рассматриваемый вид определен аналогично основному принципу – заполнение пространства с мелодико-ритмическим подчеркиванием. Последний моделирует такие построения, где каждый нисходящий или восходящий высотный уровень может иметь свое особое пространственное «поле» – небольшую по размерам фигуру, в которой данный уровень занимает центральную позицию. Специфика ВФ-компонента в рассматриваемом аспекте проявляется в том, что в нем имеется не одна «развернутая фигура» – «центр-окружение», а их многообразие, взаимодействие которых создает широкие по диапазону пространственные фигуративные протяженности. Мелодико-ритмическое расцветивание располагается («развешивается») как бы на многих (или даже всех) нисходящих или восходящих высотных уровнях ВФ-структуры, что создает впечатление трехмерно-орнаментальной организации пространства.

Пример 10. Рост: II-2



В данном примере фактически каждый пространственно-высотный уровень как в восходящем, так и нисходящем направлениях представляет небольшое, но, в определенном отношении самостоятельное мелодико-ритмическое образование – фигуру. Хотя, нужно отметить, что обычная нотная фиксация монодической музыки не вполне адекватно отражает суть дела.

Рассмотрим следующий вариант – заполнение с возвратом. Это такое последовательное заполнение пространства, когда после плавного, либо скачкообразного достижения какой-либо вершины следующая структура – это, с одной стороны, возврат к исходному уровню, а с другой, поиск нового интонационного пути в ходе такого возврата. Последнее и составляет основную специфику заполнения с возвратом, проявляющуюся в желании найти новое мелодическое, ритмическое, ладовое решение данной пространственной фигуры. Для такого типа структурирования характерен охват более широкого диапазона мелодического пространства, ориентированного не только и не столько на секундовые отношения, сколько на кварто-квинтовые, являющиеся, как известно, основным логическим остовом ладовой функциональности в монодии.

Возвратное заполнение, особенно если оно частое, с одной стороны, способствует увеличению длины протяженности структуры мелодического пространства, а с другой –

каждое возвратное заполнение зачастую несет за собой самого различного рода вторичные изменения предшествующих построений, благодаря чему образуется своеобразный орнаментальный узор.

Пример 11. Дугох: VI - 2

В данном примере все вторичные изменения протекают в диапазоне квинты ($d^2 - a^2$) и кварты ($e^2 - a^2$), в пределах которых осуществляются различного рода вторичные изменения практически всех звуковысотных элементов, их орнаментальное структурирование на основе мелодико-ритмического подчеркивания.

Следующим вариантом пространственной реализации ВФ-компонента является заполнение скачка. В связи с последовательно действующим в монодии принципом нижней тоники [4] скачок обычно берется в восходящем направлении, тогда как заполнение осуществляется в нисходящем движении. Для этой пространственной фигуры характерно неравномерное соотношение восходящего и нисходящего движения: короткое восхождение и относительно длительное нисхождение. Данная особенность и составляет суть заполнения скачка в монодии, который может рассматриваться не как трансформация какой-либо предыдущей пространственной структуры, а как самостоятельное явление.

Наиболее употребительные интервалы скачка кварта и квинта. Длительное нисхождение в заполнении скачка создается мелодико-ритмическими подчеркиваниями, образующимися практически на каждом высотном уровне.

Пример 12. Дугох: VI - 1

Следующий аспект структуры ВФ-компонента – заполнение на основе сочетания простых и сложных мелодических фигур. Под сложными фигурами понимаются такие, необходимым качеством которых является мелодико-ритмическое подчеркивание всех высотных элементов, входящих в структуру конкретной мелодической фигуры. Действительно, данное качество, если обратить внимание на все описанные особенности пространства ВФ-компонента, является основой возвратного структурирования и заполнения скачка. Это объясняется тем, что смысл первого, отметим еще раз – это новое прохождение (расцветивание) предыдущего, иная мелодико-ритмическая орнаментальная обработка основных восходящих и нисходящих уровней предыдущей структуры пространства и, тем самым, создание иного «спектра» горизонтально-глубинно-вертикального параметра. Сложные мелодические фигуры как бы суммируют все характерные моменты пространственной реализации в сарахбор.

Простые мелодические фигуры это такие, в которых либо отсутствует мелодико-ритмическое подчеркивание, либо оно представлено в минимальном виде. Иными словами, основным качеством простых фигур является такая линейная

выступающего, в данном случае, основным пространственным центром, который различным способом заполняется – расцвечивается простыми и сложными линиями.

Пример 14. Рост: VI – 1



Изложенное о пространственных особенностях структуры ВФ-компонента дает возможность сделать следующие выводы. Все четыре рассмотренных вида заполнения тесно взаимосвязаны, переплетены друг с другом. Фактически не существует отдельной реализации какого-нибудь варианта вне его единства с другими. Объединяющим началом для всех них, как уже отмечалось, является принцип мелодико-ритмического подчеркивания, репрезентирующий многообразные формы своего воплощения.

Структурно-фигуративное формирование мелодического пространства в сарахборе, включая его глубинно-вертикальный параметр, связано с реализацией различных сочетаний, чередований, взаимопереходов тех или иных видов последовательного структурирования мелодического пространства. Руководящей силой в процессе вычленения какого-либо варианта или сочетания различных элементов в ходе конкретной организации пространства является творец-исполнитель.

Необходимо учитывать, что в системе восточной монодии доминирующим феноменом является сольное вокально-инструментальное музицирование, в котором противоречия между безграничностью творческих устремлений художника и ограниченностью монодийно-сольной формой самовыражения, обусловили нахождение в конечных, ограниченных внешних условиях элементов возможностей бесконечного разнообразия, изменения и усложнения [16, 68-69].

В завершение еще раз отметим, что рассмотренные принципы структурирования мелодического пространства репрезентируют определенные высотно-протяженностные и высотно-фигуративные ситуации в системе таджикской монодии. Полученные результаты дают возможность продолжить разрабатывать этот актуальный аспект исследования восточной монодийской системы.

Литература

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л.:М.: Музыка, 1971. – 371 с.
2. Володин А. Роль гармонического спектра в восприятии высоты и тембра звука // Музыкальное искусство и наука. Вып.1 – М.: Музыка, 1970. – С. 11–38.
3. Галицкая С. Монодийная фактура как актуальная теоретическая проблема //Музыкальная культура как национальное и мировое явление (Материалы Международной научной конференции: 15 – 16 мая 2002). – Новосибирск: Новосибирская гос. консерватория, 2002. – С. 84–87.
4. Галицкая С. Принцип нижней тоники и его претворение в узбекской монодии //История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана. – М.: Музыка, 1972. – С.315–329.
5. Галицкая С.П., Плахова А.Ю. Монодия: проблемы теории. – М. Academia, 2013. – 319 с.
6. Гарбузов Н. Зонная природа звуковысотного слуха. – М.:Л.: Изд-во и 2-я тип. Изд-ва Акад. наук СССР, 1948. – 84 с.
7. Кароматов Ф., Раджабов И. Шашмаком // Шашмаком. Бузрук. Т.1. – Ташкент, 1966. – С. 15–24.

8. Кароматов Ф., Эльснер Ю. Макам и маком // Музыка народов Азии и Африки. Вып.4. – М.: Сов композитор, 1984. – С. 88–135.
9. Красникова Т. Фактура в музыке XX века. Дис... доктора искусствоведения. – М., 2009. – 306 с.
10. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
11. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972. – 384 с.
12. Скребкова-Филатова М. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура, функции. – М.: Музыка, 1985. – 285 с.
13. Тагмизян Н. Об изучении методов импровизации в профессиональном музыкальном искусстве устной традиции Востока. // Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. – Ташкент: Изд-во лит. и искусства, 1978. – С. 71–86.
14. Титова Т. О пространственно-временной модели восприятия одноголосия и многоголосия. // Восприятие музыки. – М.: Музыка, 1980. – С. 156–166.
15. Ульмасов Ф. О пространственной организации таджикской и узбекской монодии в аспекте взаимодействия неизменности и изменчивости. Автореф... канд. искусствоведения. – Ташкент, 1986. – 25 с.
16. Ульмасов Ф. О сольном феномене восточной монодии // Традиционная музыка: история, проблемы сохранения и развития. Материалы международного научного семинара. – Бишкек, 2004. – С. 45–74.
17. Ульмасов Ф. О некоторых направлениях изучения и освоения Шашмакома // Очерки истории и теории культуры таджикского народа. – Душанбе, 2006. – С.452–475.
18. Ульмасов Ф. Многомерность восточной монодии в контексте сольного вокально-инструментального музицирования: на материале таджикской и узбекской традиционной музыки. – Душанбе, 2017. – 320 с.
19. Ульмасов Ф. Об инварианте как принципе моделирования музыкального процесса // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2024, №3. – С. 30–45.

Firuz Ulmasov

On the two principles of structuring of melodic space in Tajik monody

Abstract. The article is devoted to the topical issue of musicology – the definition of the principles of spatial deployment in Tajik monody on the example of traditional forms of creativity of the shashmak system. The problem of determining the texture as a representative of the musical space, the peculiarities of the ratios of its intra-zone and inter-zone aspects, the structure of the melodic component, the role of the "center – environment" in modeling the corresponding constructions is considered. Two main components of structuring are identified: height-extension and height-figurative, the ratio of which determines the features of the arrangement of huts in the composition in the vocal sections of Sarakhbor.

Keywords: monody, space, texture in music, sound volume, principles of structuring, shashmak, khat, "center – environment", height-extension and height-figurative components.

Сведения об авторе: Ульмасов Фируз Абдушукурович, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры искусствоведения и теории музыки Таджикского государственного института культуры и искусств имени М. Турсунзаде (г. Душанбе, Таджикистан).

e-mail: firuz_ul@mail.ru

Information about the author: *Ulmasov Firuz Abdushukurovitch, Doctor of Arts, Professor of the Tajik Mirzo Tursunzade State Institute of Culture and Arts (Dushanbe, Tajikistan).*

e-mail: firuz_ul@mail.ru