

УДК 781.7

DOI: 10.17223/22220836/24/13

**Ф.А. Ульмасов**

## **КОНТРАСТНЫЕ И ДИФFUЗНЫЕ ФОРМЫ МНОГОМЕРНОСТИ В ТАДЖИКСКОЙ И УЗБЕКСКОЙ МОНОДИИ**

*В статье освещается проблема многомерности таджикской и узбекской монодии в контексте универсалий восприятия и мышления. Одной из универсальных форм многомерности мышления рассматривается бинарность, основу которой формирует взаимодействие двух функционально-оппозиционных планов. Такое взаимодействие репрезентирует особый тип многомерного структурирования музыкального процесса, который в таджикской и узбекской монодии имеет контрастную и диффузную форму реализации. Эти две формы отражают специфику многомерной конфигурации на разных уровнях формирования системы восточной монодии.*

*Ключевые слова: многомерность, монодия, двуплановость мышления, функциональная оппозиция, контраст, диффузность, голос-инструмент.*

Проблемы многомерного структурирования восточной монодии, в частности ее таджикской и узбекской ветви, представляют актуальное направление современного этапа развития теории монодии. В его основе находится понимание, сформированное результатами многочисленных исследований, проведенных в различных сферах гуманитарной науки (нейропсихологии, философии, языкознании, семиотики и др.), что многомерность является атрибутивным свойством мышления и восприятия, логическим конструктом любой творческой деятельности человека. В музыкознании этот существенный аспект структурирования музыки рассматривался в исследованиях М. Арановского, Б. Асафьева, М. Бронфельда, В. Медушевского, Е. Назайкинского и многих др.

Одной из универсальных форм проявления многомерности является бинарность, понимаемая как структурный и функциональный принцип взаимодействия двух оппозиционных планов. Суть бинарных отношений заключается в том, что эти планы не существуют отдельно друг от друга, а только в единстве, их взаимодействие как функционально-оппозиционных структур формирует целостность процесса, рождает движение. Подобные отношения представлены множественно: дискретность – континуальность, рельеф – фон, симметрия – ассиметрия, инвариант – вариант, вариативность – остинантность, устой – неустой и т.д.

Бинарность как принцип структурирования реализуется на самых различных иерархических уровнях восприятия и мышления. Это и двуполушарная структуры мозга, где каждая имеет свою специализацию по обработке информации [1], это единство двух основных форм синтезирования психических процессов – сукцессивного и симультанного [2]. Последние применительно к музыкальным явлениям обнаруживаются как вертикальные и горизонтальные аспекты музыкального процесса. В этом контексте выделим пронизательную мысль Е. Назайкинского, которая проясняет единство и функциональное различие двух основных координат формирования интона-

ционных структур: «Проблема вертикали, упорядочивающей мелодическое движение, является здесь, очевидно, центральной. Она теснейшим образом связана и с теорией музыкального звуковысотного слуха» [3. С. 95].

Отметим также, что бинарный принцип находится в основе известного феномена – диалогичности мышления. Приведем обобщающую мысль Ю. Лотмана, раскрывающую системное проявление бинарности: «...феномен правизны – левизны, что от генетико-молекулярного уровня до самых сложных информационных процессов является базой диалога – основы всех смыслопорождающих процессов» [4. С. 24].

Что касается музыкального мышления, глубокое разъяснение принципов его действия было в свое время предложено Б. Асафьевым: «...музыка... логически представляется в своей исконной двуплановости: мысль, как удлинить, продолжить движение интонируемой ткани, переплетается всегда и неизбежно с мыслью, как цементировать эту ткань, чтобы помочь восприятию архитектоники тонов, расплывающихся в памяти. Иначе говоря: голосоведение и педаль! <...> В народной музыке испокон веков так и обстоит дело» [5. С. 323].

Голосоведение и педаль, в понимании Б. Асафьева лишь на первый взгляд представляют сугубо технологические моменты музыкальной структуры. Если широко рассматривать названные моменты, т.е. концептуально, то они выступают как соотношение двух взаимосвязанных, но различных по функциям планов музыкального процесса: неизменного – объединяющего (смысловая координация элементов) и изменчивого – процессуального (последовательное развертывание мысли). Подобную бинарную структуру предлагается определить как двуплановую функциональную оппозиционность (ДФО), которая продуцирует специфический тип многомерности, имеющий многообразные аналогии в различных музыкальных системах, в том числе и монодических.

Рассмотрим некоторые аспекты специфики ДФО многомерности в таджикской и узбекской монодии, которая имеет две основные формы – диффузную и контрастную реализуемые в следующих отношениях:

- в единстве взаимодействия двух оппозиционных компонентов, представляющих остиантный и вариативный (инвариантный/вариантный, стабильный/мобильный) планы ДФО;
- в одновременных (вертикальных) и разновременных (горизонтальных) срезах музыкального процесса;
- в логической координации планов: остиантный (инвариантный) план ДФО выполняет функции объединения, смыслового различения и координирования вариативных элементов горизонтально развертываемого плана, включая многообразие фигуро-фоновых соотношений.

Диффузная форма ДФО представляет такое взаимодействие разнофункциональных элементов, которые одновременно могут выполнять противоположные функции. В самом общем смысле понятие «диффузность», предложенное С.П. Галицкой, означает в приложении к монодии «специфическую гомеоморфную взаимоотножденность, взаимозаменяемость различных сторон, уровней, элементов» [6. С. 237]. Автор статьи данное понятие использует в основном в контексте взаимопересечения неизменного и изменчи-

вого, инварианта и варианта. В этом контексте диффузность представляется как особый вид бинарных отношений.

В вертикальном срезе диффузная форма ДФО многомерности образуется взаимодействием унисонных мелодических линий, которые представлены репрезентативной для таджикской и узбекской монодии структурой музицирования – сольное пение с инструментальным сопровождением («голос – инструмент»). Особенность этого взаимодействия заключается в том, что мелодические линии в этой форме унисона функционально различаются на ведущую (голос) и сопровождающую (инструмент) партии, взаимодействуют как диффузное соотношение инварианта и варианта. В качестве инварианта для мелодических линий выступает вокальная партия певца, выполняющая основную смысловую функцию в музыкальном процессе.

Что касается сопровождающей – инструментальной – партии (их может быть несколько), она демонстрирует вариантное воплощение вокальной партии. Отличия от инварианта во многом определяются исполнительскими особенностями инструмента. В сугубо инструментальном ансамбле в качестве исполнителей ведущей мелодической партии используются инструменты, обладающие яркими выразительными мелодическими качествами, такие, как, например, *танбур*, *гиджак*, *най*. Подобное соотношение мелодических линий в структуре «голос – инструмент» рождает специфическое художественное явление в системе восточной монодии – многоплановый унисон, в котором каждая его мелодическая линия сохраняет свой особый интонационный облик. Диффузность в данной структуре проявляется в том, что в сопровождающей партии происходит переплетение инварианта ведущей и варианта (вариантов) сопровождающей линий. Динамику и своеобразие таких соотношений можно ясно представить в аспекте взаимодействия их интонационных спектров, в контексте всех слагаемых интонации, с присущим только им специфическим «набором» ритмических, громкостных, тембровых, а также звуковысотных качеств (прежде всего за счет богатейших возможностей внутризонных смещений). Такое диффузное соотношение не рождает самостоятельных дискретных ладовых сопряжений, но реализуется в поле микрохроматики – интонационно-ладового расцвечивания. Тончайшая интонационная «подборка» отдельных линий ансамбля создает узор-структуру в «форме» интонационного колорита, способного доставлять слушателям большое эстетическое наслаждение.

В многоплановом унисоне количество входящих в его состав мелодических линий может быть различным. Это непосредственно зависит от количества сопровождающих компонентов в структуре «голос – инструмент». Взаимодействие всех интонационных спектров многопланового унисона образует в восприятии многоплановую интонационную структуру, которая обладает определенной динамикой отношений ее компонентов.

Диффузная форма ДФО многомерности помимо вертикального взаимодействия структур (многоплановый унисон) реализуется также и в горизонтально-процессуальном развертывании монодического процесса. Отметим композиционные и ладовые аспекты на примере таджикской и узбекской традиционной музыкальной классики *Шашимаком*.

Как известно, в структурировании музыкальной композиции вокальных разделов Шашмакома широко используется такое явление, как *намуды*, представляющие, сложившуюся в макомном музыкальном творчестве практику переноса мелодических построений из одного *шуъба* (раздела) или *макома* в другие аналогичные построения, преимущественно в кульминационные части композиции. При этом переносе сохраняются определенные мелодико-ритмические особенности первоначального музыкального построения, что закрепилось в названии подобного намуда, которое демонстрирует, из какого *шуъба* и *макома* взято это построение. Например, «Намуди Наво заимствован из начальных мелодических построений Сарахбор в макоме Наво и используется в *шуъба* Наврузи Сабо макома Рост, в *шуъба* Сарахбор, Талкин, Наср и их Уфаре в макоме Сегох» [7. С. 131].

В рассматриваемом виде диффузного ДФО сохраняется его отличительный признак – диффузия инварианта и варианта. Здесь на стороне инварианта выступает мелодическое построение из одного *шуъба* или *макома*, которое уже в своей вариантной форме используется в другом *шуъба* или *макоме*. В этой вариантной форме диффузно взаимопересечены исходный инвариант и его вариантное воплощение. Подобная диффузность исполнителями и знатоками *макомной* классики четко осознана в процессе музицирования и слушания. Данный принцип переноса мелодических построений в развитии музыкальной композиции широко используется в исполнительской практике и является одним из существенных художественных ресурсов творческих инноваций в канонической *макомной* традиции.

Обратимся к ладовому аспекту горизонтальной развертки диффузной формы ДФО. Отметим следующую особенность. В качестве инварианта, на основе которого образуется многообразие его вариантных проявлений, выступают высотные элементы собственно самой звуковой системы, где каждый элемент проходит определенные стадии становления своего ладового статуса: от проходящего и опевающего статуса до образования ладовых центров в различных по масштабу построениях. При этом, чтобы каждый высотный элемент системы прошел все стадии своей ладовой динамизации – от устоя небольшого построения до ладового центра крупных и завершенных композиций, необходимо развертывание соответствующего макомного музыкального процесса.

В качестве исходной звуковой системы выступает звукорядная структура струнно-щипкового инструмента *танбура*, который является базовым музыкальным инструментом в классической музыкальной традиции таджиков и узбеков. В музыкальной практике и научной литературе сформировалось понятие «*танбурное мышление*» [8. С. 8], подразумевающее глубокую связанность ладо-структурной организации Шашмакома со звукорядной шкалой *танбура*, различными видами его настройки, определяющими основные ладовые центры системы. Идея влияния конструктивных особенностей звуковой шкалы инструмента на структуру исполняемой на нем музыки получила активную поддержку со стороны исследователей [9]. В целом звуковая структура *танбура* носит стабильный характер и на протяжении долгого времени не изменялась. Именно это и стало основой рассмотрения ее в качестве музыкально-звуковой системы Шашмаком.

В этом контексте отметим, что каждый высотный уровень в звукорядном пространстве грифа *танбура* может рассматриваться как инвариант высотного расположения элемента в системе, который на основе долговременного процесса накопления практического опыта осознается как отдельная высотная структурная единица, имеющая возможность многовариантной реализации своего ладового статуса. Если представить себе, что каждый подобный элемент будет в своем развитии последовательно проходить определенные иерархические ступени построения своего «дома» (от микро- до макроинтонационной структуры), то оформляться такой тип движения сможет в соответствующие мелодические образования, формы, произведения, циклы. Например, один и тот же конкретный высотный элемент системы в одном разделе или части формы может иметь один масштаб своего ладоинтонационного проявления (например, статус проходящего или опевающего элемента), тогда как в других разделах и частях формы он уже другой – представляет временную опору, но в последующем своем развитии способен формировать основной ладовый центр завершенной композиции. Путь от одного уровня проявления высотного элемента до его другого масштаба отражает особенности рассматриваемого вида диффузной ДФО многомерности, который реализует различные возможности динамизации ладового статуса высотной структуры в системе таджикской и узбекской монодии.

Обратимся теперь к рассмотрению контрастной формы ДФО многомерности. Специфика его заключается во взаимодействии – в одновременности и последовательности – функционально разных элементов и структур, разнесенных по разным планам звукового пространства и музыкальной композиции, взаимодействующих как оstinatные и вариативные, стабильные и мобильные компоненты музыкального процесса.

Вертикальный аспект контрастной многомерности представляет соотношение таких важных элементов таджикской и узбекской монодии, ее пространственно-фактурной сферы, репрезентируемых структурой «голос – инструмент», как мелодия и бурдон, мелодия и *усуль* (ритмоформула ударного инструмента) и их различные соотношения. Взаимодействие данных компонентов образует три вида контрастности ДФО: разнородную – разные по качеству звуковые соотношения (мелодия/усуль), однородную – (мелодия/бурдон) и смешанную (мелодия/бурдон/усуль). Все три вида включают в свою структуру как дополнение к своей «модели» ранее отмеченный многоплановый унисон и дополнительный оstinатный компонент (ритмический, звуковысотный), образующий явление многоплановой оstinатности.

Отметим многоплановость ритмической оstinатности, которая реализуется в двух аспектах: тембро-динамическом и ритмическом. Тембро-динамическая многоплановость образуется при игре на нескольких различных, а также одинаковых ударных инструментах, исполняющих одну ритмическую фигуру «в унисон» (Ф. Кароматов). Ритмическая многоплановость формируется одновременным исполнением разных ритмоформул ударными инструментами, создающих эффект полиритмии. Структурное, высотно-регистровое, ритмическое, тембровое, громкостное соотнесение названных выше компонентов определяют различные возможности воплощения контрастной ДФО многомерности. Её виды охватывают в основном всю жанровую

структуру таджикской и узбекской монодии (эпическое творчество, песенную лирику, музыкальную классику). Особенности их применения связаны с типом используемых музыкальных инструментов. Например, соотношение *танбура* и *дойры* (разнородная контрастность) характерно для традиционной музыкальной классики Шашмаком. Фактически все разделы его инструментального цикла *Мушкилот* исполняются этим видом ансамбля. Совсем другая жанровая «привязка» дается во взаимодействии *сурная* и *нагоры*, характерном для различных семейных и народных празднеств (свадьба, праздник Нового года Навруз и т.д.). В этом же контексте отметим, что соотношение *голоса*, *танбура* и *дойры* (контрастность смешанная) в основном используется в жанрах устно-профессиональной традиции.

Контрастная форма ДФО многомерности реализуется также в горизонтальном развертывании, где в качестве основных «участников» музыкального процесса используются соответствующие построения композиции, имеющие функционально-оппозиционную направленность: стабильные и мобильные компоненты. Представление подобных построений осуществляется в последовательном чередовании одного за другим, которое формирует определенный тип композиции: завершенность структуры определяется разными циклами таких чередований. Подобную последовательность можно рассматривать как особый принцип чередования функционально-оппозиционных структур.

В этом контексте отметим два вида мелодических построений, имеющих общие и различные стороны. К общим свойствам относятся сам принцип взаимодействия (стабильность – мобильность) и последовательность чередования. К различиям можно отнести следующее. В одном случае соотношение между стабильными и мобильными построениями, их последовательная развертка формируют всю структуру произведения, как, например, в инструментальных разделах *Мушкилот Шашмакома*, а в другом – подобное соотношение может формировать первичную композиционную единицу *хат* в структуре произведений вокального раздела *Наср Шашмакома*.

В инструментальных разделах используется известный принцип композиционного развертывания *пейшрав* (вперед идущий), включающий в себя соотношение двух основных последовательно чередующихся функционально-оппозиционных построений *хона* и *бозгуй*<sup>1</sup>. Данное соотношение демонстрирует в наиболее явном и полном виде действие принципа контрастной ДФО многомерности в его последовательной композиционной развертке.

Аналогичное решение, но уже в иной форме реализуется в вокальных разделах *Наср Шашмакома*. Здесь первичное композиционное построение *хат* образуется опеванием двух поэтических строк (*мисра*), включает в себя в ладово-мелодическом контексте соотношение стабильного и мобильного компонентов, которые чередуются в определенной последовательности: в основном сначала подается стабильный компонент структуры, а потом уже мобильный, завершающий композицию *хат*. Эти мелодические структуры определяются как центрированная и распевная линия. Центрированная линия образуется за счет слоگو-ритмической протяженности одного тона, с его возможными небольшими секундовыми опеваниями. Подобная протяженность создает интонационную вычлененность тона. В результате этого певческого действия формируется определенная стабильность ладового статуса высот-

ного элемента в качестве центрального (опорного) в данной мелодической структуре. Распевные же линии не имеют центрированности одного тона, характеризуются определенной мобильностью высотных изменений, охватывая в своем движении достаточно широкий диапазон (в пределах октавы). Суть соотношения подобных мелодических линий, которые могут иметь разные структурные решения, заключается в последовательном контрастном их сопоставлении, формирующем целостность композиционного построения *хат*.

Рассмотренные формы ДФО многомерности – контрастная и диффузная – являются основой структурирования в таджикской и узбекской монодии, во многом определяют специфику ее многомерной конфигурации на разных уровнях формирования музыкального процесса.

### Литература

1. Медушевский В. Интонационная форма музыки. М. : Композитор, 1993. 262 с.
2. Лурья А.Р. О двух видах синтетической деятельности коры человеческого мозга // Лурья А.Р. Мозг человека и психические процессы. М., 1963. С. 69–112.
3. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М. : Музыка, 1972. 384 с.
4. Лотман Ю. Избранные статьи: в 3 т. Т. 1: Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин : Александра, 1992. 247 с.
5. Асафьев Б. Слух Глинки // Избранные труды. М., 1952. Т. 1. С. 289–328.
6. Галицкая С.П. Монодия : проблемы теории / С.П. Галицкая, А.Ю. Палахова. М. : Academia, 2013. 237 с.
7. Раджабов И. Макомы: Автореф. дис. ... д\*ра искусствоведения. Ташкент; Ереван, 1970. 215 с.
8. Азизи Ф. Личность, стоящая у истоков // Шихоби Шашмаком. Душанбе, 2012. С. 3–35.
9. Абурашидов А. Танбур и его функции в изучении ладовой системы Шашмакома : Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ташкент, 1991. 26 с.

*Ulmasov Firuz A.* Tajik National Conservatory by name T. Sattorov (Dushanbe, Republic of Tajikistan).

E-mail: firuz\_ul@mail.ru

*Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 2016, (4) 24; 126-133 pp.  
DOI: 10.17223/22220836/24/13

### CONTRAST AND DIFFUSE FORM OF MULTIDIMENSIONAL THE TAJIK AND UZBEK MONODY

**Key words:** multidimensional, monody, duality of thinking, functional opposition, contrast, diffuse, voice-tool.

The article highlights the problem of multidimensionality Tajik and Uzbek monody in the context of the universals of perception and thought. One of the universal forms of multidimensional thinking is considered the binary, which forms the basis of the interaction of two functionally opposition plans. This interaction represents a special type of multi-dimensional structuring of the musical process, which in the Tajik and Uzbek monody has contrasting and diffuse form of implementation. These two forms reflect the specifics of the multidimensional configurations at different levels of the formation of the Eastern monody system structured in its vertical and horizontal parameters. To form a contrast characteristic functional-opposition ratio of the elements and structures that have their own separate location in the audio space. We consider three types of contrast ratios in the vertical (homogeneous, heterogeneous and mixed), as well as notes such a contrast to the horizontal-procedural aspect as an alternation of stable and mobile melodic constructions. Diffuse form is defined as ambivalent - overlapping - the ratio of the invariant and variants; considered as an example of simultaneous interactions unison melodic lines in the structure of the solo singing with instrumental accompaniment ("voice-instrument"), in the context of horizontal scanning modal status of a high-rise element melodic constructions and transfer from one structure to another.

### References

1. Medushevskiy, V. (1993) *Intonatsionnaya forma muzyki* [The intonational form of music]. Moscow: Kompozitor.
2. Luriya, A.R. (1963) *Mozg cheloveka i psikhicheskie protsessy* [The human brain and psychological processes]. Moscow: Pedagogika. pp. 69–112.
3. Nazaykinskiy, E. (1972) *O psikhologii muzykal'nogo vospriyatiya* [About psychology of music perception]. Moscow: Muzyka.
4. Lotman, Yu. (1992) *Izbrannye stat'i: v 3 t.* [Selected articles: In 3 vols]. Vol. 1. Tallin: Aleksandra.
5. Asafiev, B. (1952) *Izbrannye trudy* [Selected works]. Vol. 1. Moscow: USSR AS. pp. 289–328.
6. Galitskaya, S.P. & Palakhova, A.Yu. (2013) *Monodiya: problemy teorii* [Monody: Theory]. Moscow: Academia.
7. Radzhabov, I. (1970) *Makomy* [Maqoms]. Abstract of Art Studies Doc. Diss. Tashkent; Erevan.
8. Azizi, F. (2012) Lichnost', stoyashchaya u istokov [Person, standing at the origins]. In: *Shik-hobi Shashmakom*. Dushanbe. pp. 3–35.
9. Aburashidov, A. (1991) *Tanbur i ego funktsii v izuchenii ladovoy sistemy Shashmakoma* [Tanbur and its function in the study of the Shashmaqom modal systems]. Abstract of Art Studies Cand. Diss. Tashkent.