

На правах рукописи



Ульмасов Фируз Абдушукурович

**Многомерность восточной монодии в контексте
сольного вокально-инструментального музицирования:
на материале таджикской и узбекской традиционной музыки**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Новосибирск 2017

Работа выполнена на кафедре этномузыказнания ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки»

Научный консультант: **Галицкая Саволина Паисиевна**
доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки»,
профессор кафедры этномузыказнания

Официальные оппоненты: **Шамилли Гюльтекин Байджановна**
доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник,
ФГБНИУ «Государственный институт искусствознания», Сектор теории музыки

Добжанская Оксана Эдуардовна
доктор искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВО «Арктический государственный институт культуры и искусств», профессор
кафедры искусствоведения

Кабилова Бахринисо Туйчиевна
доктор исторических наук, главный научный сотрудник,
Институт истории, археологии и этнографии имени А. Дониша Академии наук
Республики Таджикистан, Отдел истории и теории искусств

Ведущая организация: ФГБОУ ВО «Уфимский государственный институт искусств имени З. Исмаилова»,
кафедра этномузыкалогии

Защита состоится 30 ноября 2017 года в 14 часов на заседании совета Д 210.011.01 по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук при ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки» по адресу: 630099, г. Новосибирск, ул. Советская, 31, e-mail: ngk_dissovet@mail.ru.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки». Полный текст диссертации и автореферата размещен на сайте ФГБОУ ВО «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки» <http://www.nsglinka.ru>.

Автореферат разослан «__» _____ 2017 г.

Ученый секретарь диссертационного совета
доктор искусствоведения, профессор



Н.П. Коляденко

Общая характеристика

Актуальным направлением развития современного музыкального востоковедения выступает поиск и формирование новых научных парадигм. Данный аспект ориентирован не только на необходимость заполнения имеющихся «белых пятен», но и на открытие новых сфер исследований, подчас парадоксальных, которые могут вступать в противоречие с уже сложившимися взглядами, изменять устоявшиеся музыковедческие стереотипы. В этом контексте отметим один из приоритетов музыкального востоковедения – изучение различных интонационных феноменов в связи с особенностями восприятия, что позволяет разрабатывать принципы формирования монодических структур сквозь призму универсалий восприятия и мышления. Существенное значение имеет фокусирование исследовательского внимания на вопросах специфики художественной деятельности, когда в центре изучения находится сам человек музицирующий, взятый целостно, а не только конкретные продукты его творчества. Последние рассматриваются часто без учета обусловленности их создания принципами восприятия и мышления.

Опора на многомерное слышание и восприятие монодической структуры, включая многообразие смысловых оттенков, способно раскрывать понимание ее сущности в многомерном интонационном пространстве, в лоне которого она определялась и была сформирована. Необходимость подобного подхода продиктована также тем обстоятельством, что зачастую аналитическое препарирование музыкальных феноменов – вычленение в целях анализа отдельных элементов и структур вне контекста их восприятия и соответствующих принципов многовекторных взаимодействий, – к сожалению, выдается за существо их строения.

Настоящая работа предлагает новое и, на наш взгляд, перспективное направление исследований о монодии – осмысление многомерности ее внутренней основы. Такой ракурс изысканий открывает новую научную парадигму, новую сферу изучения монодических систем в целом, базирующихся на основополагающем понимании монодии как особом типе многомерного музыкального мышления и музыкальной структуры, где все процессы взаимодействия элементов изначально формируются и развертываются в двуединстве одновременности и последовательности – вертикальных и горизонтальных параметров музыкального процесса. Эта сфера новых теоретических проблем разрабатывается в данном случае на примере восточной монодии, в которой выявляются основы многомерного структурирования, универсальные принципы музыкального мышления и восприятия в специфической форме.

Своеобразие различных видов реализации многомерности в монодии рассматривается сквозь призму музыкальной деятельности – музицирования, её различных форм. Восточная музыкальная художественная традиция во многих своих жанрах, в особенности устно-профессиональных, предстает именно как вокально-сольная монодия, органично использующая

инструментальное сопровождение. Такой вид музицирования – «голос-инструмент» – является репрезентативным для системы восточной монодии, поскольку в нем, в особенностях структурной и функциональной организации его компонентов сфокусированы основные принципы и формы, реализующие специфику многомерности данной монодической системы.

Существенное преобладание сольных форм музицирования в музыкальных традициях народов Востока, в частности, Центральной Азии, в сравнении с коллективными вокальными – хоровыми – формами представляет реальный факт современной практики и свидетельствует об определенной специфике этого явления, его доминирования в жанрах устной профессиональной традиции.

В контексте изложенного основными категориями, которые определяют ведущий научный вектор данной работы, являются понятия «многомерность», «музицирование», «сольность», «восточная монодия». Комплексная разработка этих категорий как взаимосвязанных компонентов целостной системы восточной музыкальной культуры впервые осуществляется автором диссертации. Подобный подход обуславливает ее **актуальность.**

Степень разработанности темы исследования. Специальные работы, помимо трудов автора диссертации, которые были бы непосредственно посвящены проблемам многомерности восточной монодии и сольному музицированию как ее специфическому репрезентанту, отсутствуют. Существуют отдельные наблюдения, оценки и констатации разных исследователей, связанные с ритмической сферой традиционной музыки народов Востока, обладающей исключительным богатством и разнообразием, где многомерность взаимодействия ритмических единиц представлена явно и широко. Эту существенную сторону, например, в таджикской и узбекской традиционной музыке отмечали в своих трудах О. Бочкарева, Т. Вызго, С. Галицкая, Ф. Кароматов, Ю. Плахов, Т. Соломонова и др.

Звуковысотный аспект многомерности преимущественно рассматривали в контексте освоения традиционного музыкального наследия, его потенциальных ресурсов, в частности, использования элементов гетерофонной фактуры в ансамблевом музицировании, а также интервальных параллелизмов в инструментальном исполнительстве, в новых многоголосных формах композиторского творчества. Отметим работы В. Виноградова, М. Дрожжиной, С. Закржевской; А. Коральского, Ф. Мухтаровой и др.

Относительно сольного музицирования существуют также отдельные оценки, в которых подчеркивается значение феномена сольности для музыки народов Востока, Центральной Азии, как формы, потенциально содержащей в себе большие творческие возможности проявления индивидуальности музыканта в процессе исполнения. Этот важный ресурс традиционной музыки отмечали в своих работах такие исследователи и мастера искусств,

как М. Ашрафи, Т. Джани-заде, И. Еолян, Н. Менон, Н. Хакимов, Г. Шамилли, Ф. Шахобов и др.

Что касается понимания многомерности как сущностного параметра психических и мыслительных процессов вообще, то оно нашло широкое обоснование в различных сферах гуманитарной науки, в том числе и музыковедческой. В данном случае отметим мысль известного исследователя проблем музыкального мышления М. Арановского: «Поскольку музыка – явление многомерное, важно определить источник ее многомерности. Это Человек. Рожденная Человеком и сопровождающая его с древнейших времен музыка является одним из проявлений человеческой сущности»¹. Продолжая размышления в этом направлении, можно констатировать, что многомерность в музыке есть отражение многомерной сущности человека, его мышления и восприятия, которые, в свою очередь, есть некий результат освоения многомерности мира.

Современные научные данные, связанные с изучением вопросов нейропсихологии, функциональной асимметрии человеческого мозга, сфер семиотики, диалогии мышления, внутренней речи, философии и др., демонстрируют различные аспекты природы многомерности восприятия и мышления, ее онтологический статус. В общем плане многомерность здесь понимается как некая целостность, которая формируется одновременным соотнесением и развертыванием различных планов, аспектов, элементов и функций, системно взаимодействующих друг с другом в единстве симультанных и сукцессивных процессов, где анализ и синтез осуществляется всегда в логической и ассоциативной координации. Как известно, эта проблема с разных сторон и на различных уровнях рассматривается во многих музыковедческих трудах отечественных ученых – М. Арановского, М. Бонфельда, Е. Назайкинского, М. Медушевского, М. Старчеус, И. Стогний и др.

Объектом исследования является восточная монодия, представленная жанрами изустной профессиональной музыкальной традиции народов Центральной Азии, прежде всего таджикской и узбекской. В качестве **предмета** исследования выступают многомерные основы восточной монодии, взятые в контексте музыкального восприятия и мышления, а также специфики сольного вокально-инструментального музицирования на примере таджикской и узбекской устно-профессиональной традиционной музыки, обладающей семантической глубиной философско-лирической образной сферы и высокоразвитой структурной организацией.

Основным **музыкальным материалом** в настоящем исследовании выступают два взаимосвязанных репрезентанта восточной монодийной музыки, представленные живой практикой, аудио-видео записями,

¹ Арановский М. Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания. – М.: ГИИ, 2012. – С. 50.

материалами бесед с видными народными музыкантами, расшифровками и нотными изданиями.

С одной стороны, это различные виды и структуры традиционного музицирования, которые во многом определяют формирование специфических форм реализации многомерности внутреннего – ментального – плана музыкального мышления и восприятия. С другой стороны, в ходе непосредственного анализа музыки восточной монодии используются главным образом жанры устно-профессиональной таджикской и узбекской музыкальной традиции – *Шашмаком*, эпическое творчество *Гуругли*, песенно-лирические жанры *ашула*, *рубоихони*, *газалхони*, *фалак* и др.

Основной **целью** настоящего исследования является рассмотрение основополагающих теоретических принципов многомерности восточной монодии в контексте ее специфического репрезентанта – сольного вокально-инструментального музицирования.

Для достижения обозначенной цели необходимо решение следующих **задач**:

- 1) определить категории «многомерность», «музицирование», «сольность», «восточная монодия»;
- 2) рассмотреть многомерность в качестве атрибутивного внутреннего свойства музыкального мышления и восприятия;
- 3) раскрыть взаимодействие музыкального мышления и музицирования как соотношение внутреннего и внешнего планов музыкального процесса;
- 4) выявить первичный репрезентант взаимодействия внутреннего и внешнего планов как исходного носителя двухплановой многомерности;
- 5) показать основные многомерные параметры восприятия звука;
- 6) рассмотреть терминологический аспект проблемы соотношения категорий «монодия», «многоголосие», «одноголосие»;
- 7) выявить специфику сольных и коллективных видов музицирования в контексте субъектно-объектных и информационно-коммуникативных отношений;
- 8) раскрыть специфику сольного вокально-инструментального музицирования как отличительного феномена восточной монодии, его структурные и функциональные особенности, возможности их моделирования в качестве инварианта ансамблевых видов музицирования;
- 9) рассмотреть основные принципы и направления реализации многомерности сольного феномена восточной монодии в контексте концептуальных основ деятельности музыканта-солиста;
- 10) определить виды многомерного структурирования в восточной монодии.

Научная **новизна** исследования определяется теоретическими проблемами многомерности восточной монодии, которые впервые разрабатываются в следующих смысловых контекстах:

- 1) взаимодействие процессов мышления и музицирования, соотносящихся как внутренний (ментальный) и внешний (практический) планы, формируют универсальный принцип двухплановой функционально-

оппозиционной многомерности (ДФОМ), продуцирующий в монодии соответствующие бинарные двухплановые структуры, сформированные таким образом, когда существование одного плана является основой функционирования другого;

2) единство внутреннего и внешнего планов (мышления и музицирования) обуславливает единство вертикальных и горизонтальных параметров монодического процесса, выступающих как его неотъемлемые и основополагающие аспекты формирования и развертывания;

3) метроритмическая вертикаль представляет специфический вид процессуальной вертикали;

4) два основных вида монодического музицирования, имеющие общие и специфические свойства, продуцирующие одну мелодическую линию, формируют две разные художественные системы монодии, в основе которых сольное (одиночное пение, мелодическая линия одного инструмента, их соотношение «голос-инструмент») и коллективное унисонное (вокальное, инструментальное) музицирование;

5) монодия – специфический тип многомерности музыкального мышления и восприятия;

6) восточная монодия есть особый вид монодической системы, репрезентативным качеством и системообразующим признаком которой является сольное вокально-инструментальное музицирование;

7) особенности многомерного структурирования восточной монодии обусловлены спецификой сольного вокально-инструментального музицирования;

8) концептуальную основу сольного феномена восточной монодии формирует субстанциональный приоритет центральности творческого «я» музыканта-солиста, с его ментально-мировоззренческим компонентом и единоличной управляющей функцией в музыкальном процессе;

9) двухплановая функционально-оппозиционная многомерность соотношения внутреннего и внешнего планов представляет основной принцип многомерного структурирования в системе восточной монодии.

Методологическую основу диссертации образуют системный, компаративистский и структурно-аналитический подходы, сформированные в научных трудах, которые группируются по следующим направлениям.

Общие вопросы методологии. Существенное место здесь занимают проблемы, связанные с рассмотрением универсальных принципов психических процессов. Особо отметим единство симультанных и сукцессивных «механизмов» обработки информации, единство и функциональное различие фигуры (рельефа) и фона, интегративные функции мозга, рассмотренные в трудах Л. Веккера, А. Н. Леонтьева, А. Лурии, С. Рубинштейна, М. Старчеус и др.

Вопросы музыкального мышления и восприятия в контекстах двухплановой природы музыкального процесса, зонности музыкального слуха, универсального принципа центрированности, своеобразия правополушарной функции мозга, значение роли вертикали в

координировании мелодического развития, двуединства парадигматических и синтагматических процессов (исследования Б. Асафьева, М. Арановского, М. Бонфельда, Н. Гарбузова, В. Медушевского, Е. Назайкинского, Ю. Рагса, Г. Шамилли и др).

Соображения о специфике музицирования как исходной формы обнаружения музыки и ее связи с социальными детерминантами и этническим звуковым идеалом, музыкальной деятельностью (работы Б. Асафьева, М. Бергер; Ф. Бозе, И. Земцовского, И. Мациевского и др.).

Методологически важную роль играют исследования, связанные с вопросами генезиса одноголосия и многоголосия. Существенное значение имеет признание широкого распространения первичных форм народного многоголосия в самых различных музыкальных культурах народов мира, находящихся на самых разных стадиях социального и культурного развития (труды В. Виноградова, Р. Грубера, Ю. Евдокимовой, И. Жордания, М. Харлапа, М. Шнайдера).

Большой вклад в разработку методологических аспектов теории монодии внесли труды С. Галицкой. В контексте проблематики данного исследования особое значение имеют понятия диффузности и мономелодийности, впервые выдвинутые и обоснованные ученым.

По вопросам истории и теории монодических культур, творческого процесса в системе *макамата* существенными в методологическом отношении являются работы А. Абдурашидова, Ф. Азизи, Е. Алкон, Т. Джани-заде, И. Еолян, Х. Кушнарера, О. Матякубова, А. Низамова, Ю. Плахова, А. Плаховой, И. Раджабова, О. Ибрагимова, Г. Шамилли, В. Юнусовой и др.

Важная роль в формировании методологической базы исследования принадлежит также трудам по истории и теории национальных музыкальных культур среднеазиатского региона – В. Беляева, Ш. Гуллыева, В. Успенского (Туркменистан); Д. Амировой, С. Елемановой, А. Кунанбаевой, С. Утегалиевой (Казахстан); В. Виноградова, К. Дюшалиева (Кыргызстан); Р. Абдуллаева, Т. Гафурбекова, А. Джумаева, О. Ибрагимова, Ф. Кароматова, О. Матякубова, И. Раджабова (Узбекистан); А. Абдурашидова, Ф. Азизи, Б. Кабиловой, А. Низамова, А. Раджабова, Н. Хакимова (Таджикистан).

В этом же контексте отметим существенную методологическую роль в исследовании феномена монодии материалов Международного симпозиума, посвященного 1400-летию Борбада (585/589 – 628/638) (Душанбе, 23-29 апреля, 1990). Глубокую разработку получили здесь вопросы, связанные с определением феномена монодии, генезисом одноголосия и многоголосия².

Соответствие диссертации паспорту научной специальности.

Диссертация соответствует п.4 «История музыки стран Востока»; п. 6 «Этномузыкознание (фольклористика)»; п. 13 «Психология музыкального

² Данный раздел научной программы симпозиума был инициирован и сформирован автором настоящей диссертации.

восприятия (включая теорию и практику музыкального воспитания») паспорта специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство (искусствоведение).

Основные положения диссертации, выносимые на защиту:

1) Двуплановая функционально-оппозиционная многомерность (ДФОМ) реализует наличие в любой музыкальной структуре, в том числе в одной мелодической линии монодии, одновременного и всегда присутствующего в ней вертикального – ментального – параллельного ряда, в исключительную «компетенцию» которого входит соединение и формирование логико-интонационных отношений между элементами, управление и координирование ими в музыкальном процессе, развертываемом во внешнем плане – музицировании.

2) Неизбежное и постоянное одновременное взаимодействие обозначенных планов ДФОМ обуславливает наличие в монодии вертикали как ее атрибутивного и системообразующего параметра.

3) ДФОМ как универсальный принцип взаимодействия внутреннего и внешнего планов реализуется в двух основных формах – контрастной и диффузной, генерирующих образование и функционирование соответствующих форм в монодических структурах.

4) Исходным репрезентантом ДФОМ является метроритмическая вертикаль, представляющая специфический вид процессуальной вертикали, продуцирующей наличие и взаимообусловленное динамическое взаимодействие двух разнофункциональных планов в любой музыкальной структуре.

5) ДФОМ структурирует монодический процесс на всех его уровнях на основе проецирования в нем соответствующих двуплановых функционально-оппозиционных структур в вертикальных и горизонтальных параметрах взаимодействия элементов.

6) Виды музицирования как основные формы музыкально-практической деятельности определяют специфику реализации универсального принципа ДФОМ в соответствии с особенностями своей структурной организации.

7) Монодические виды музицирования (одиночно-сольные и коллективно-унисонные), основанные на продуцировании одной мелодической линии, обладающей субстанциональным приоритетом в раскрытии монодического процесса, реализуют исходную ДФОМ в той форме, в которой основополагающие звуковысотно-ладовые функции внутреннего плана (логико-интонационные концепты) не выносятся в качестве его функциональных структурных прототипов в отдельные вертикальные структуры и элементы внешнего плана музицирования (помимо бурдона и его структурных аналогов), но сохраняются и реализуют свои действия во внутреннем – ментальном плане мышления и восприятия.

8) Деятельность музыканта-солиста в структурной организации и презентации сольного вокально-инструментального музицирования носит системообразующий характер, формирует концептуальные основы

реализации творческого процесса: проецирует субстанциональный приоритет статуса центральности творческого «я» солиста, его ментально-мировоззренческого компонента на структурирование и единоличное управление музыкальным процессом.

9) Восточная монодия представляет специфический вид целостной монодической системы, репрезентативным качеством и системообразующим признаком которой является сольное вокально-инструментальное музицирование, выполняющее основные креативные функции в данной системе.

Теоретическое значение основных результатов исследования определяется следующими аспектами. Обосновано понимание исходной двухплановой многомерности монодического процесса как специфической вариантной реализации универсального принципа взаимодействия внутреннего и внешнего планов (музыкального мышления и его реализация в музицировании), формирующее особенности всех музыкальных структур восточной монодии. Данное теоретическое положение необходимо учитывать при исследовании различных монодических явлений, где ментальный вертикальный параметр является системообразующим принципом многомерного структурирования.

Практическая значимость проведенного исследования определяется: формированием нового научного направления в теории восточной монодии, связанного с изучением ее многомерной сущности; вовлечением в качестве самостоятельного объекта исследований музицирования, его различных форм и видов; использованием полученных научных результатов для продолжения разработок по выявлению различных видов и форм реализации двухплановой функционально-оппозиционной многомерности как системообразующего фактора монодического процесса.

Апробация результатов исследования. Диссертация подготовлена на кафедре этномузыкознания Новосибирской государственной консерватории имени М.Глинки, обсуждена и рекомендована к защите 20 декабря 2016 года. Основные положения диссертации опубликованы в изданиях, рекомендованных ВАК РФ, в монографии и статьях, изложены в выступлениях на международных симпозиумах, конференциях, семинарах. Среди них: «Актуальные проблемы музыкальной культуры народов Востока» (Ташкент, 1989); «Борбад и художественные традиции народов Передней и Центральной Азии» (Душанбе, 1990); «Методологические проблемы советского музыкального востоковедения» (Душанбе, 1991); «Вклад иранских народов в развитие мировой цивилизации: история и современность» (Душанбе, 1992); «Вклад таджиков и персоязычных народов в мировую цивилизацию: история и современность» (Душанбе, 2002); «Традиционная музыка: история, проблемы сохранения и развития» (Бишкек, 2004), «Традиции и развитие» (Алматы, 2013); «Актуальные проблемы теории музыки и современной композиции» (Новосибирск, 2013); «Этномузыкознание в XXI веке» (Новосибирск, 2015); «Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки в системе российского

музыкального образования: история и современность» (Новосибирск, 2016).

Основные положения диссертации апробируются также в практической деятельности автора: в лекциях курса «Основы теории восточной монодии» и специальном классе – в занятиях со студентами и аспирантами по специализации «музыковедение» в Таджикской национальной консерватории им. Т. Сатторова.

Структура настоящей диссертации включает, кроме Введения и Заключения, двух частей, в состав которых входят пять глав, также Список литературы из 386 названий, включающий 30 на английском, немецком и французском, таджикском и узбекском языках, нотное Приложение и краткий словарь восточных музыкальных терминов.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обосновывается актуальность темы исследования, формулируются его цель и задачи, определяется научная новизна работы, теоретическая и практическая значимость, предлагаются основополагающие методологические подходы.

В **первой части «Многомерные основы восточной монодии»**, состоящей из трех глав, разрабатываются исходные теоретические положения исследования, на базе которых рассматривается специфика многомерности восточной монодии. **Глава I. «Методологические аспекты рассмотрения многомерности музыкального мышления и восприятия»** посвящена выработке основных подходов к рассмотрению существа образования многомерности в музыке. В **разделе 1.1 «К проблеме многомерности»** на основе анализа результатов исследований в сфере философии, психологии, филологии (труды Л. Анцыферовой, Л. Богатой, С. Григорьева, П. Катышева, Р. Лукмаевой, В. Петренко, С. Рубинштейна, Е. Сайкина и др.), проблем диалогичности и бинарности мышления (труды М.Бахтина, В. Библера, Л. Выготского, В. Иванова, Ю.Лотмана и др.), музыкального восприятия и мышления (труды М. Арановского, М. Бонфельда, В. Медушевского, Е. Назайкинского, М. Старчеус, И. Стогний, Ю. Холопова и др.) резюмируются следующие положения о категории «многомерность», которые в той или иной форме, в различных аспектах и даже словесных обозначениях рассматривались многими учеными гуманитарных профилей науки:

1. Многомерность есть существо структурной организации любого явления, формируемое одновременным взаимодействием, в том числе бинарным, различных планов, структур, элементов и функций, образующих его целостность.

2. Раскрытие многомерной сущности изучаемого явления означает выявление принципов многомерной организации, определение соответствующих ее слагаемых – структур и функций.

Многомерность как понятие весьма широко и в чем-то единообразно используется в гуманитарных научных сферах, в том числе музыковедении.

Думается, что это достаточно убедительно свидетельствует о том, что понятие «многомерность» в категориальной системе музыкальной науки может расцениваться как специальный термин (по крайней мере, приближается к нему).

В разделе 1.2 «Внутренний и внешний планы многомерности: основные принципы взаимодействия» разрабатывается основополагающее теоретическое положение диссертации. В музыкальном процессе необходимо различать два взаимосвязанных плана, изначально присутствующих в нем: с одной стороны, само акустическое звучание как таковое, а с другой – его логико-смысловое определение и внутреннее координирование. Это утверждение опирается на объективное положение: все логико-интонационные связи при восприятии и воспроизведении музыки осуществляются исключительно и только внутри деятельности мозга, внутри психических процессов; и вне восприятия, «наполненного» традицией и культурой слышания, отсутствуют автономные, отдельно и самостоятельно существующие музыкальные связи и смыслы. В этом контексте обнаруживается «взаимодействующее» наличие двух планов: внешнего, связанного со звучанием музыки, и внутреннего, осуществляющего связь между звуками; раскрывается их единство и функциональные различия. Роль внутреннего плана заключается в многомерной логико-смысловой координации взаимодействия элементов во внешнем плане. Основная функция последнего – процессуальная развертка музыкальных смыслов для слушания и восприятия.

Внешний план проявления внутренней многомерности обнаруживает себя через музицирование, то есть музыкальную деятельность в исполнительской практике. Подчеркнем следующее положение. Внешний план не есть нечто отдельно существующее от внутреннего плана, как например, явления природы от мышления. Этот план представляет творческую структуру, созданную и реализуемую самим человеком, которая в связи с этим – принципиальным – обстоятельством сформирована в соответствии с особенностями восприятия и мышления. Эти особенности, в свою очередь, имеют глубокие взаимосвязи с культурой, художественными традициями конкретного народа, общества. В этом контексте внешний план, его структуры и принципы организации находятся в прямой взаимосвязи с деятельностью ментального внутреннего плана восприятия и мышления, в котором аккумулируются и творчески перерабатываются культурные ценности и достижения.

Соотношение планов осуществляется всегда одновременно с процессуальной разверткой внешнего плана. Вертикаль соотношения планов обуславливает саму возможность формирования логической связи и смысловой «нагруженности» элементов внешнего плана, тогда как горизонталь – процессуальная развертка – есть необходимое условие раскрытия и развития музыкальных смыслов. В этой связи констатируется единство одновременности и разновременности, вертикали и горизонтали,

которое обеспечивает целостность протекания музыкального процесса – одно без другого не существует.

Единство и различие вертикально-горизонтальных взаимодействий внутреннего и внешнего планов обобщается и определяется как особый принцип многомерного структурирования – двуплановая функционально-оппозиционная многомерность (ДФОМ). Данный принцип продуцирует в музыкальном процессе соответствующие двуплановые структуры, которые сформированы таким образом, что сохраняют и реализуют функциональную спецификацию каждого из двух планов, представляющих структурные прототипы функций внутреннего и внешнего планов восприятия и мышления.

Обозначенная двуплановость музыкального процесса формирует единство его вертикальных и горизонтальных параметров в их различных формах и видах, в которых единство и взаимообусловленность функционально-оппозиционных структур обеспечивает саму возможность развертывания данного процесса и его целостности.

Рассматриваемый принцип ДФОМ находит свое подтверждение в двуплановой специфике музыкального мышления, глубокое постижение которой в своё время было осуществлено Б. Асафьевым. Отметим чрезвычайно перспективную мысль ученого об исконной двуплановости музыкального мышления: «в эволюции музыки как интонации главное – это процесс голосоведения и его цементирование разновидностями остинатных фигур или тонов, органных пунктов и т.д.»³. Развивая эту мысль, Б.Асафьев подчеркивал, что музыка, в сущности, «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»⁴.

Подчеркнем важное уточнение, которое раскрывается в ответе на вопрос: кто реально руководит процессом горизонтального развертывания при воспроизведении и его логико-интонационным осмыслением при восприятии? И где, в каком «месте» осуществляется это руководство – регулирование и формирование осмысленных музыкальных связей? Может быть, звуки сами по себе – автономно – вне восприятия и мышления, вне контекста сложившихся музыкальных традиций, аккумулирующихся в мышлении и памяти, двигаются и соединяются, обладают собственным сознанием? Представляется все же, что реальным носителем всех обозначенных действий является внутренний – ментальный – план деятельности мозга.

Можно констатировать наличие параллельного смыслового ряда в воспринимаемом музыкальном процессе (независимо от того, какая звуковая

³ Асафьев Б. Слух Глинка //Избранные труды. Том.1. – М.,1952. – С. 323.

⁴ Асафьев Б. Там же.

структура развертывается), который как интонационная целостность неизбежно формируется, как уже отмечалось, одновременно двумя планами (внешним и внутренним), но «территориально» располагается во внутреннем – ментальном плане восприятия и мышления. В этом контексте есть основания утверждать, что в музыкальном процессе не существует отдельного горизонтального развертывания без его ментального вертикально-смыслового координирования. Формы такой вертикальной координации могут быть самыми многообразными и различными. Среди них отметим, как наиболее очевидные соотношения: инвариант/вариант, канон/импровизация, тема и ее вариации, все формульные мелодические, ладовые, ритмические структуры, все повторы, фактически все многообразие ладофункциональных отношений тонов и многое другое – все они формируются и реализуются исключительно в вертикальной взаимосвязи внешнего и внутреннего планов восприятия и мышления. Относительно монодического процесса этот вывод имеет основополагающее значение: вертикаль является системообразующим параметром монодии. Некоторые аспекты вертикальной координации в восточной монодии рассматриваются в данной диссертации.

Представленное положение, на наш взгляд, весьма перспективно. Оно во многом обосновывает реальность наличия вертикали в монодийной мелодической линии как неотъемлемого параметра её смыслового структурирования и восприятия. В этом контексте отметим совершенно другую позицию: в теории монодии существует точка зрения, что звуковысотное ладофункциональное развитие осуществляется только по одному – горизонтальному – вектору. Отрицается имманентное единство вертикальных и горизонтальных аспектов формирования музыкальной структуры, тем самым утверждается, будто бы они могут существовать автономно друг без друга.

Так, например, по мнению Т. Бершадской для подлинной монодии «... нетипично наличие каких бы то ни было, даже подразумеваемых вертикальных отношений»⁵. В этом же контексте приведем соображение Ж. Пяртлас относительно формулируемого ею положения, что гетерофония есть «фактурная форма реализации монодийского склада»⁶ (разрядка – Ж. Пяртлас), в которой отсутствует не только сознательное, но и подсознательное регулирование «исполнителями вертикальных отношений гетерофонного многоголосия»⁷.

Отметим также мысль С. Галицкой, которая считает, что специфическим свойством монодийной звуковысотной организации является «функциональная однослойность, когда музыкальное движение базируется

⁵ Бершадская, Т. Лекции по гармонии. – 2-е, доп. изд. –Л: Музыка, 1985. – С. 21.

⁶ Пяртлас Ж.В. Гетерофония русской народной песни: определение феномена, закономерности образования и строения (на материале традиции русско-белорусского пограничья): автореф. дис. ... канд. иск. - СПб, 1992. - С. 1.

⁷ Пяртлас Ж.В. Там же.

на последовательном и только последовательном, а не на одновременном взаимодействии ладофункционально осмысленных звуковысотных элементов. Это означает, что монодийное развертывание исключает какое бы то ни было реальное одновременное сочетание (...) автономных звуковысотных функций»⁸.

В тоже время С. Галицкая справедливо признает наличие подразумеваемых – виртуальных – одновременных соотношений тонов, которые образуются за счет следов от удержания звука в памяти при его восприятии. Иными словами «совмещения таких следов с реально звучащими тонами и создает виртуальную вертикаль»⁹. Развивая далее эту мысль, ученый формулирует следующее положение: «Монодийная звуковысотная вертикаль, виртуальная или реальная, естественно, не абсолютно абстрагирована от функциональности. Точнее было бы говорить о несомненном господстве фонизма и о латентной, свернутой, потенциальной ладофункциональности в ее восприятии»¹⁰.

Несомненно, при рассмотрении монодийческих явлений необходимо принимать во внимание весь возможный объем структурно-организующих действий в них вертикального параметра, выполняющего логико-координирующие функции внутреннего плана в развертывании интонационных структур в музицировании. Поэтому необходимо начинать разрабатывать соответствующую методику анализа, то есть, начинать выводить эту внутреннюю многомерную логическую структуру координации элементов монодии во внешнюю аналитическую сферу её осмысления. Данный подход представляет приоритетный вектор исследования в данной диссертации.

Принцип двуплановой функционально-оппозиционной многомерности (ДФОМ) продуцирует две основные формы своей реализации – контрастную и диффузную. Контрастная форма ДФОМ основана на структурной расчлененности и функциональной оппозиционности планов. Каждый из них имеет свое отдельное пространственное месторасположение, хотя их деятельность всегда находится в нерасчлененном бинарном взаимодействии. Примером этому является соотношение внутреннего и внешнего планов.

Что касается диффузной формы ДФОМ, то её основу образует структурная и функциональная взаимопересеченность элементов и построений, взаимодействующих как инвариант и его варианты. Основными слагаемыми двуплановой структуры данной формы, с одной стороны, являются различные инвариантные модели мелодических и ритмических, ладовых и композиционных построений, формируемых в смысловом поле внутреннего – ментального – плана, тогда как с другой стороны, их варианты, которые развертываются во внешнем плане музицирования. Иными словами, диффузная форма ДФОМ продуцирует многообразие

⁸ Галицкая, С. П., Плахова А. Ю. Монодия: проблемы теории. – М., 2013. – С.45-46.

⁹ Там же. С. 48-49

¹⁰ Там же. С. 50

проявлений каких-либо элементов и построений как структурных и функциональных вариантов соответствующих инвариантов.

В самом общем смысле понятие «диффузность», впервые введенное в теорию монодии С. Галицкой, означает «специфическую гомеоморфную взаимоотножденность, взаимозаменяемость различных сторон, уровней, элементов» монодийной структуры¹¹. Под диффузностью в настоящей диссертации понимается определенная форма ДФОМ, в которой соотношения варианта и инварианта находятся в специфическом взаимосовмещении: одновременность того же самого и иного. В этом контексте диффузную бинарность можно рассматривать как свойство многообразного мира явлений, существо которых связано со структурой «инвариант/вариант».

Контрастная и диффузная формы ДФОМ, как разные аспекты взаимодействия внутреннего и внешнего планов, имеют определенную корреляцию со смысловой структурой понятия «контекст», который также подразумевает взаимодействие двух планов – внешнего, где представлены слова, понятия, выражения, в том числе музыкальные и внутреннего, где осуществляется их смысловое наполнение. Внутренний – ментальный – план включает в себя, соответственно, смысловое поле контекстов, понимаемое как объем, алгоритм возможных связей и решений, которые устанавливаются в зависимости от конкретной социальной и художественной ситуации. То есть, контексты или смысловые связи и определения могут меняться. Подобный смысловой объем формируется в сознании музыканта постепенно, с раннего возраста. Это традиции музыкальной культуры, традиции различных жанров и стилей, которые образуют некое контекстуальное пространство возможных смысловых решений.

В классических музыкальных традициях народов Востока, в частности, в Центральной Азии у таджиков и узбеков, в классическом музыкальном искусстве *Шашмаком*, которое преимущественно реализуется в сольном вокально-инструментальном музицировании, у музыканта есть возможность осознанного конструирования формы в процессе самого исполнения, имеется определенный набор вариантов – контекстов – в формировании композиции. В этом аспекте особо значимым является наличие соответствующего и наработанного семантического объема возможных творческих решений, который располагается и формируется во внутреннем плане памяти и мышления музыканта-солиста, и там же происходит выбор того или иного контекста, реализующегося во внешнем плане – то есть, непосредственно в процессе музицирования.

В разделе 1.3 «Процессуальная вертикаль как принцип функционирования двуплановой многомерности» рассматриваются два вида вертикали – одновременных соотношений, имеющих разные исходные

¹¹ Галицкая, С. П., Плахова А. Ю. Монодия: проблемы теории. – М.: Academia, 2013. – С. 235.

принципы «внутреннего» устройства. С одной стороны, это звуковысотные структуры, где протяженность звучания одновременных сопряжений тонов (любых созвучий) не формируется их непосредственным взаимодействием как различающихся по функциям. В таком вертикальном соотношении отсутствуют ладовые функциональные специализации, обнаруживающие себя во временном развертывании. Отличия тонов здесь представлены только в высотно-регистровом аспекте, включающем их тембровую составляющую. В одновременности образуется звучание, которое воспринимается и оценивается как таковое – единое и целостное, обладающее своей характерностью, то есть, своими фоническими свойствами: плотностью, красочностью, рельефностью (тембро-динамический аспект). В центрально-азиатском регионе подобный тип вертикали регулярно используется в инструментальной музыке. Одна из разновидностей здесь – так называемые двухголосные параллелизмы, возникающие в процессе музицирования на струнно-щипковых инструментах (*дутаре, домбре, баландзико, думбраке* и др.). Специфическая особенность таких параллелизмов – ритмическая однородность вертикальных сопряжений мелодических линий, одна из которых, в основном верхняя, является ведущей. В такой форме подобное звучание воспринимается как единая «утолщенная» мелодическая структура.

С другой стороны, рассматривается вид вертикали, который представляет взаимодействие двух функционально-оппозиционных планов, где каждый имеет свою специализацию в создании единого целого. Один план осуществляет развертывание музыкальной структуры, включая ритмические последовательности, тогда как другой план выполняет функции логической – смысловой – основы, на базе которой осуществляется объединение и координация элементов первого плана. Иными словами, налицо возможность процессуального развития, в ходе которого последовательно друг за другом следуют различные в высотном и ритмическом отношении элементы, развертывание которых обеспечивается благодаря наличию другого плана, формирующего логическую связанность всех этих последований в нечто единое, целостное.

Данный вид одновременного соотношения звуковысотных элементов представляет совершенно иной принцип вертикальных взаимодействий. Здесь нет отдельных – автономно существующих – вертикальных и горизонтальных сопряжений, но имеет место их бинарное единство, которое рождает последовательное изложение музыкальной мысли, осмысленную процессуальность музыкальной структуры. Одновременное сопряжение высотных элементов реализуется как их взаимодействие, развертывающееся в горизонтально-процессуальной форме.

Подобный вид вертикали можно определить как процессуальную вертикаль двуплановости музыкального мышления (внутреннего и внешнего). Специфика этой вертикали заключается в том, что одновременное соотношение элементов, их функциональное различие и единство реализуется только в динамическом взаимодействии. Реализацию данной вертикали допустимо рассматривать на двух масштабных уровнях,

соотносимых между собой как инвариант и его первичный репрезентант. Первый уровень выполняет функцию исходного генератора подобного – двупланового – взаимодействия. Его можно определить как инвариантный принцип формирования процессуальной вертикали, в основе которой находитсяДФОМ взаимодействия внутреннего (ментального) и внешнего (практического, музицирование) планов восприятия и мышления. Второй уровень – это реализация данного принципа в различных формах и видах структурирования, в том числе и монодического. В контексте изложенного в качестве исходного – первичного – репрезентанта обозначенного инвариантного принципа формирования процессуальной вертикали рассматривается соотношение метра и ритма, образующее своеобразную метроритмическую вертикаль.

Здесь времяизмерительная природа метра, функцию которой осуществляет внутренний план многомерности – «механизмы» восприятия и мышления – создает возможность различения и объединения во внешнем плане соотношений различных длительностей. При этом различение ритмических единиц реализуется как бы на базе «общего знаменателя» – т.е. такой временной единицы, разная количественная «наполненность» которой определяет «размер» той или иной длительности. Такое специфическое соотношение осуществляется только в одновременности с процессуальным развертыванием и определяется как своеобразная метроритмическая вертикаль.

Соотношение метра и ритма подобно взаимодействию лада и мелодии. Возможность такого рассмотрения названных парных объединений отмечали в свое время Ю.Тюлин и Н.Привано¹². Имеется основание рассматривать эти бинарные образования как особый тип функционально-логических отношений: метр, его периодичность и соизмеряющее начало обеспечивают возможность воспринимать ритмические различия и, соответственно, их объединять и развивать, тогда как лад, его логическая структура являются основой мелодического движения.

В контексте изложенного представляется продуктивным вычлени три формы воплощения – три аспекта «инобытия» – метроритмической вертикали (МВ) в соотнесении со звуковысотными элементами: раздельную, слитную и смешанную.

Первая форма – раздельное функционирование МВ вне зависимости от звуковысотности. Сфера ее действия – ритмы ударных инструментов как самостоятельное музыкальное явление.

В жанровом отношении, например, в таджикской и узбекской монодической музыке, это различного рода народные празднества и обряды, в которых могут принимать самостоятельное участие ансамбли ударных инструментов (*дойра, даф, нагора, кайрак* и др.), а также, сопровождение ударными инструментами народных танцев в культово-обрядовой практике и традиционной классической хореографии. В качестве примера отметим

¹² Тюлин Ю., Привано Н. Теоретические основы гармонии. – М., 1965. – С. 165.

женскую традицию *даф зани* – игру на ударном инструменте *дафе* –, которая распространена в горном Бадахшане Таджикистана

Функционирование ударных инструментов связано с исполнением *усулей* – определенных ритмоформул. Последние подразумевают, с одной стороны, *усули (усуль)*, которые демонстрируют вариативность структуры; с другой стороны, имеют место *усули (усуль)*, которые выступают как повтор одной определенной ритмической формулы, носят остигатный характер. Первые используются в сольном музицировании, отличаются активным варьированием; вторые используются как аккомпанимент в качестве ритмической поддержки, обладают противоположным свойством – стабильностью

Вторая форма образуется слитным взаимодействием МВ со звуковысотностью, осуществляемом, как бы в двух планах: ритм/звуковысотность и метр/лад. Подобное единение реализуется самыми многообразными способами, в контексте которых звуковысотные элементы, воплощая природу ритма, демонстрируют его динамический – двигательный – потенциал. В результате слитного их объединения формируется звуковысотное движение, имеющее различные виды: целостная мелодия, самостоятельные мелодические линии, различного рода интонационные структуры (попевки, мотивы, темы, интонационные обороты и т.д.). В этом – слитном – соотношении принципиально важным является моделирование в звуковысотной сфере соизмеряющей и объединяющей функций метра. Эти функции реализуются в соответствующий системно-структурный элемент – ладовую опору, которая имеет различные виды и является одной из основ формирования интонационных процессов.

В слитном соотношении МВ со звуковысотностью выделим две базовые структуры, которые широко используются в традиционной музыке народов Центральной Азии и отражают две отмеченные ранее формы ДФОМ: диффузную – унисонное соотношение мелодия/мелодия (инвариант/вариант) и контрастную – мелодия/бурдон. Данные две структуры образуют фундамент вертикального соотношения звуковысотных элементов в сольном вокально-инструментальном виде музицирования «голос-инструмент», а также в его структурных – ансамблевых – аналогах, широко распространенных в системе восточной монодии.

Третья форма демонстрирует совместное взаимодействие отдельного и слитного функционирования МВ со звуковысотностью. Она наиболее полно в структурном отношении отражает различные формы и виды ДФОМ, их различные жанровые реализации в восточной монодической музыке: фактически все виды народного музыкального творчества и устно-профессиональной традиции, в частности, *Шашимаком* таджиков и узбеков. Отметим также структуры, имеющие концептуальный характер в реализации двуплановости музыкального мышления, используемые как в сольном, так и в ансамблевых формах музицирования: мелодия/усуль, мелодия/бурдон, наконец, мелодия/усуль/бурдон.

Раздел 1.4 «О многомерных параметрах восприятия звука» посвящен рассмотрению трех параметров формирования многомерности звука в аспекте контрастной и диффузной формы ДФОМ.

Первый состоит в том, что многомерность внутризонного пространства звука формируется взаимодействием инвариантной ментальной структуры и ее различных вариантных звуковых «инобытий». Соотношения эти рассматриваются как проявление диффузной формы ДФОМ. В основе внутризонной многомерности звука находится известный принцип зонности Н. Гарбузова, подразумевающий такое смещение высоты звука в пределах определенного объема – зоны, которое не воспринимается как нечто принципиальное иное.

Важным аспектом понимания природы зонности слухового восприятия, особенностей его формирования, является механизм обобщения определенных вариантов музыкальной практики в некий инвариант, формируемый во внутреннем ментальном плане восприятия и мышления, который может сохранять константность своего восприятия в пределах определенных изменений – вариантов. Подобное понимание зонности отмечали такие видные исследователи, как Л.Рубинштейн, С.Скребков и Ю. Рагс. В этом контексте звуковая зона может рассматриваться как результат обобщения некоего опыта исполнительской практики, которая включает психофизиологические особенности слуха. Нарбатываемый количественный объем вариантных представлений об одном звуковом явлении (звук, интервале, мелодии, мелодическом построении и др.) формирует на ментальном уровне (во внутреннем плане) обобщенный инвариант, который реализуется затем в конкретной практике музицирования как вариант и воспринимается равным звуковому инварианту, установившемуся в конкретной музыкальной традиции. Иными словами, формирование подобных инвариантов зонного восприятия связано не только с особенностями психофизики самого слуха, но и со сложившимися в каждой конкретной этнической среде традициями допустимости воспринимать какие-то изменения в подаче звука как не изменяющие его качество и определенность.

Специфика второго параметра восприятия многомерности звука заключается в том, что конкретный звук сознательно или бессознательно, но всегда воспринимается в одновременном его сопоставлении с общим звуковым фоном (причем не только музыкальным), который реально существует в любой акустической среде пребывания человека. Подчеркнем, что это соотношение отнюдь не диффузное, но скорее контрастное, которое имеет определенную корреляцию с контрастной формой ДФОМ, реализуемое в контексте действия универсального принципа фигуоро-фоновых соотношений.

В рассматриваемом параметре многомерности звука присутствуют также два плана, которые четко расчленены, имеют свое отдельное пространственное расположение, находятся в функционально-оппозиционном сопоставлении. С одной стороны, это план осознанного

восприятия конкретного звука или звуковых структур, а с другой стороны – план звукового фона, восприятие которого может быть и неосознанно, но он реально присутствует, и в контексте которого осуществляется вычленение отдельных звуковых явлений. Данный контекст оказывает определенное воздействие на качество воспринимаемых звуков, и в этом отношении звуковой фон и сознательно вычленяемые в восприятии звуки взаимосвязаны.

Третий же параметр заключается в том, что многомерность реализуется в культурном и художественном контексте, где, с одной стороны, происходит взаимодействие между уже наработанным опытом восприятия и обработки информации, сложившимися логическими и ассоциативными связями, смысловой емкостью культуры, традиций, включая этнический звуковой идеал (Ф.Бозе); тогда как с другой – воспринимаемым звуковым объектом. В этом случае каждый воспринимаемый звук, в том числе музыкальный, воспринимается всегда в общем контексте, и только на этой основе образуются смыслы. Таким образом, звуковое мышление всегда многомерно, не точно. Данный параметр многомерности звука представляет также диффузную форму ДФОМ, в которой смысловое определение звука во внешнем плане – музицировании – определяется всегда в контексте сложившихся музыкальных традиций. В контексте изложенного в разделе рассматривается семантическая многомерность звука, его интонационных форм на примере диффузного двуединства сочинительского и исполнительского начал в музицировании устных музыкальных традиций системы восточной монодии.

Все три обозначенных параметра многомерного восприятия звука всегда находятся в своеобразном триединстве, взаимопересечены и в этом – едином – качестве формируют целостность и многомерность звуковых впечатлений, получаемых в реальном пространстве-времени.

Глава II. «Сольное вокально-инструментальное музицирование как феномен многомерности восточной монодии» посвящена характеристике монодических видов музицирования и рассмотрению вопросов отражения в них специфики внутренней многомерности музыкального мышления и восприятия. В разделе **2.1 «Музицирование – форма обнаружения музыки и реализации внутреннего плана многомерности»** рассматриваются общие методологические подходы к определению понятия «музицирование» как исходной формы практического обнаружения музыки. В основе излагаемой позиции находится идея Б.Асафьева относительно социального обнаружения музыки посредством музицирования, а также концептуальные разработки И. Земцовского о Человеке музицирующем¹³.

¹³ См. об этом: Земцовский И. Человек музицирующий – Человек интонирующий – Человек артикулирующий // Музыкальная коммуникация: сб. науч. тр. Серия: Проблемы музыкознания. – Санкт-Петербург, 1996. – Вып. 8. – С. 97–103.

Музицирование, выполняя функцию реализации внешнего плана, представляет вид деятельности, который во многом обуславливает формирование специфики музыкального восприятия и мышления; выступает в качестве связующего «моста» между художественной музыкальной идеей, ее внутренним многомерным строением и внешним практическим обнаружением. Эффективность такой передачи зависит также от избранной формы музицирования, которая оказывает существенное влияние на развитие соответствующих качеств внутреннего плана. Культивирование тех или иных традиций музицирования неизбежно отражается на развитии внутреннего плана многомерности, формирует в нем соответствующую конфигурацию логико-интонационных связей, нарабатывает опыт осмысленной координации элементов. Таким образом, сама форма деятельности – музицирование –, ее структура и содержание отражаются на специфике восприятия и мышления и наоборот.

В разделе 2.2 «О сущности сольных и коллективных видов музицирования» рассматриваются аспекты природы формирования и функционирования сольных и коллективных видов музицирования, которые представляют собой реальную практику, существующую с давних времен. Специфика функционирования обозначенных видов музицирования раскрывается в контексте информационно-коммуникативных и социальных процессов. Важной стороной понимания является осознание реально существующего положения: любая система коммуникации образуется взаимодействием включенных в нее элементов. Каждый может выступать как отдельный субъект системы, выполняющий в ней определенную функцию (от себя другим), а также как часть структуры в системе, и реализовывать совместно с другими общую функцию (все вместе для себя). В народных музыкальных традициях сольное выступление всегда направлено на передачу информации от себя другим. Это его базисная функция, предполагающая отдельно от передающего наличие получателя информации. Причем в количественном отношении тот, кто осуществляет функцию передачи, выступает в единственном числе, тогда как получателей может быть много. Отметим также, что в качестве «других» получателей может выступать, помимо реальных участников коммуникативного процесса (слушания и восприятия «сольной» информации), внутреннее «я» музыканта, обращение к нему, диалог с самим собой, обращение к различным мифологическим и религиозным образам, как например, в обрядовой практике шамана.

Что касается традиционного коллективного музицирования – передача и получение информации преимущественно осуществляется одновременно и совместно самим коллективом¹⁴.

¹⁴ См. об этом: Юсфин А. Монодия и многоголосие: контрасты и контакты // Борбад и художественные традиции народов Передней и Центральной Азии. – Душанбе, 1990. – С. 458; Жордания И. «Все люди ученые, и конечно вы знаете лучше»: несколько заметок о восприятии фольклора глазами ее носителей и фольклористов // «Вестник» Адыгейского гос. университета. – Вып. 2. – Майкоп, 2007. – С. 334.

Сольность рассматривается как одна из форм проявления субъектности в социальных и коммуникативных отношениях, выражает и подчеркивает статус отдельного человека, музыканта, выполняющего функцию передачи от себя другим какой-либо информации. В этом контексте субъектность сольности проявляется в разных аспектах практического обнаружения индивидуальности, ее своеобразия и лидерства.

Развитие сольных форм музицирования и вычленения их из коллективных фольклорных форм связано с образованием и укреплением в традиционных обществах особых социальных институтов по передачи специальной информации: религиозной, культово-обрядовой, музыкально-поэтической. Потребность в такой социальной деятельности способствовала профессионализации носителей особой информации, качественному усилению их авторского, личностного начала. Поскольку специальная информация оформлялась и передавалась, прежде всего, в словесном тексте в том или ином музыкальном сопровождении, единство слова и музыки явилось исходным базовым атрибутом сольного музицирования, в котором именно вокальные жанры – с инструментальным сопровождением или без них – стали ведущими. Они охватывают самые различные стороны народной и профессиональной музыкальной традиции, формируют некое стратегическое начало в плане отображения мировоззренческих и эстетических основ традиционного музыкального искусства народов Центральной Азии – музыкально-поэтическое направление.

Древнейшим сольным вокальным и вокально-инструментальным жанром являются эпические сказания, в которых передается специальная информация о национальных героях, о важных исторических событиях из жизни народа, передаются духовные, этические и эстетические представления. В Центральной Азии распространены эпические сказания «Гуругли», «Алпамыш», «Манас» и др. Важной сферой проявления музыкально-поэтического сольного музицирования становится лирика, лирико-философское осмысление мира, приведшее к формированию жанров классического музыкального искусства, в частности, Шашмаком и др.

В разделе рассматриваются некоторые аспекты генезиса одиночного и коллективного пения в контексте проблемы определения смыслового содержания понятий «монодия», «многоголосие», «одноголосие».

Раздел 2.3 «Монодическое музицирование: основные виды, особенности» посвящен характеристике двух основных направлений формирования монодического музицирования, продуцирующих одну мелодическую линию: сольное (одиночное) и коллективное (унисонное). В музыкальном востоковедении и общей теории монодии существует устойчивая традиция неразличения, с одной стороны, природы вокального унисона как особого социокультурного феномена коллективного выражения некоего единства, единогласия, а с другой – собственно вокально-сольной монодии – формы, потенциально содержащей в себе богатейшие возможности индивидуального творческого самовыражения музыканта. Объединяются эти два феномена в одном определении – одноголосие,

понимаемое как один голос в звуковысотном ладо-функциональном аспекте. Совершенно не дифференцируются различные виды унисона, используемые в восточной монодии, которые имеют между собой существенные различия. Это вокальный и вокально-инструментальный, а также идентичный последнему по структуре инструментальный виды унисона.

Традиционное исполнение вербальных и музыкальных текстов вокальным унисоном есть форма закрепления и сохранения актуальной для конкретного общества информации. Природа унисона связана с объединением разных индивидуумов «единой специфической информацией», когда различий в трактовке музыкального текста у исполнителей унисона не должно и не может быть. Сфера применения унисонного типа музицирования, прежде всего вокального, поскольку процесс закрепления информации связан со словесным текстом, это преимущественно жанры ритуально-обрядового и религиозного характера, где присутствует коллективное действие, необходимо реализованное коллективно, в котором в «единогласной» унисонной форме воспроизводится какой-либо вербально-музыкальный текст. В музыкальных традициях стран Востока эта функция вокального унисона широко представлена в соответствующих жанрах. Так, например, в Таджикистане отметим коллективное унисонное «исполнение ритуальной песни «Хувва хаккан» из суфийского зикра во время проведения свадебных торжеств в Зеравшанской долине»¹⁵.

Совершенно иные возможности представляет сольное музицирование, в ее наиболее распространенной в музыкальных традициях народов Востока форме сольного пения с инструментальным сопровождением. В этой структуре музицирования «голос-инструмент» имеется возможность максимально свободного творческого самовыражения музыканта, когда его художественное самораскрытие способно обходиться без помощи других музыкантов, сугубо автономно. Музыкант-солист потенциально способен здесь в каждой точке музыкального становления использовать все имеющиеся у него средства художественной выразительности для своей презентации. Структура этого вида сольного музицирования «голос-инструмент» широко представлена в самых различных жанрах. Например, в таджикской и узбекской традиционной музыке – в эпическом творчестве (*Гуругли*), в песенной лирической сфере (*газалхони, рубоихони, ашула*), устно-профессиональной классике (*Шашмаком*). Используются в основном струнно-щипковые инструменты – *танбур, дутар, рубаб, тар, домбра* и др.

Специфика соотношения «голос-инструмент» состоит в четком разграничении функций: ведущий – голос (вокал) и сопровождающий – струнный инструмент. Последний в структуре анализируемого соотношения возможен только лишь как сопровождающий. Инструмент не имеет возможности в соотношении «голос-инструмент» самостоятельно и полностью автономизироваться, не является в равной степени с голосом

¹⁵ Низамов А. Таджикская традиционная музыка//Таджикская музыка. - Душанбе, 2003. – С.10.

носителем индивидуально-личностного начала, основного структурного и смыслового содержания музыки. Роль человеческого голоса – помимо интонационно-музыкальной – особенно велика как носителя словесно-поэтической информации, которая могла быть и религиозной. Надо отметить, что в сугубо сольных инструментальных видах музицирования личность музыканта-солиста в полной мере персонифицируется в музыкальном инструменте.

Раздел 2.4 «Ансамблевые виды структурного инварианта сольного вокально-инструментального музицирования» посвящен раскрытию структурных особенностей «инобытия» сольного вокально-инструментального музицирования «голос-инструмент». Они рассматриваются как определенная модель – инвариант, в котором сфокусированы сущностные стороны сольного феномена восточной монодии. Структура инварианта формируется соотношением двух компонентов (пластов, линий), один из которых является основным, так как выполняет ведущую смысловую функцию в музыкальном процессе, тогда как другой – сопровождает и поддерживает ведущую линию, при этом сохраняет субстанциональный приоритет одной мелодической линии в соотношении двух компонентов.

Многообразие реализации инварианта структуры «голос-инструмент» в различных его вариантах рассматривается как моделирование его сущностных параметров в различных сольных и ансамблевых формах. В последних, с одной стороны, происходит количественное расширение сопровождающего инструментального компонента (вместо одного, как в сольной форме, могут фигурировать несколько инструментальных сопровождающих линий); тогда как, с другой стороны, – имеет место «разнесение» функций ведущего и сопровождающего компонентов «в адрес» отдельных участников ансамбля: один музыкант поет, тогда как инструментальное сопровождение реализуют другой/другие музыканты.

Сольные формы инварианта «голос-инструмент» так же как и его ансамблевые варианты демонстрируют специфическое качество – функциональную дифференциацию унисонных линий на ведущую и сопровождающую партии. Рассматриваются различные виды и составы сольного и ансамблевого музицирования, их жанровые реализации, распространенные в музыкальной практике таджиков и узбеков.

Глава III. «О специфике восточной монодии» посвящена рассмотрению восточной монодии как особого типа монодической системы. В разделе 3.1 «Центральность творческого «я» сольного феномена и его управляющая функция в монодическом процессе» приоритетное внимание сосредоточено на характеристике основных форм деятельности музыканта-солиста. Они позиционируются как исходная творческая сила «загрузки действий» репрезентативной для восточной монодии структуры сольного вокально-инструментального музицирования «голос-инструмент», принципы организации которой реализуются в различных формах и на различных масштабных уровнях монодического процесса, определяют

специфику формирования его двуплановой функционально-оппозиционной многомерности (ДФОМ).

Концептуальную основу сольного феномена «голос-инструмент» образует деятельность музыканта-солиста, творческая воля которого формирует и управляет монодическим процессом, непосредственно реализует функции этой сольной структуры, определяет параметры и принципы ее действий. Для осмысления всех этих аспектов в качестве отдельного предмета рассмотрения избирается творческое «я» музыканта-солиста, которое реализуется в двух его базовых функциях: центральности творческого «я» в монодическом процессе и единоличном им управлении.

Понятие «центральность»¹⁶ рассматривается в качестве определения и наименования основополагающей функции творческого «я» музыканта-солиста, направленной на реализацию его субстанционального приоритета в создании и презентировании музыкального процесса¹⁷. Основной формой реализации обозначенной функции является персонификация (отождествление) творческого «я» музыканта с презентируемым сольным музыкальным процессом, с его элементами и структурами, композиционными формированиями и художественными образами. Все это – есть он, музыкант, его душа, его «инобытие» в этих структурах.

Предложенное понимание центральности творческого «я» музыканта-солиста способно объяснить формирование основополагающего качества восточной монодии – субстанционального приоритета одной мелодической линии в сольном музицировании, но также и в соответствующих ансамблевых формах, основу которых образует дифференциация на ведущую и сопровождающие музыкальные партии. Особенность приоритетного статуса одной мелодической линии, формируемой в результате ее персонификации с творческим «я» одного музыканта, заключается в том, что при возможных дополнительных звуковысотных образованиях, возникающих в структуре «голос-инструмент» в процессе музицирования (например, использование первичных элементов народного многоголосия), сохраняется ее основополагающий приоритет. Возможные дополнительные звуковысотные структуры не выходят из подчинения обозначенного приоритета, что подразумевает сохранение его основополагающего статуса в конструировании музыкального процесса.

Процесс персонификации осуществляется аналогично и в вокальном унисоне, когда все творческие «я» его участников сливаются в едином качестве с одной мелодической линией.

¹⁶ Центральность – отвлеченное существительное к слову – центральное. См. об этом: Ушаков Д.Н. Толковый словарь русского языка: <http://www.dict.t-mm.ru/all/stcentral0noct0.html>

¹⁷ Смысловое содержание понятия «субстанциональный» в своей основе восходит к латинскому термину *substantia* – «субстанция», которое означает первооснову, сущность, то, что лежит в основе, существует самостоятельно само по себе: Энциклопедический словарь: http://www.dict.t-mm.ru/enc_sl/

Формирование и реализация статуса центральности творческого «я» музыканта-солиста осуществляется в двух взаимосвязанных его аспектах. С одной стороны, это ментально-мировоззренческая сфера, отражающая жизнебытие музыканта в конкретном времени, культуре, традиции, оказывающая на сознание и творческую волю музыканта определенное воздействие. С другой стороны, это сфера непосредственного сопряжения творческого «я» музыканта-солиста с конкретными музыкальными структурами, их формирование и развитие. Каждая сфера центральности творческого «я» музыканта-солиста имеет свою область ответственности. Очевидно, что ментально-мировоззренческий параметр определяет духовные и идеологические приоритеты музыканта, что, естественно, отражается на конструировании музыкального процесса, на жанровых и стилевых его предпочтениях. К этому аспекту можно отнести доминирующие в каждой этнической традиции идеи и концепции, в качестве которых, как известно, выступает религия, культово-обрядовая сфера жизни человека, сложившиеся традиции народа, общества, в том числе и в отношении конкретной эстетико-художественной направленности. Влияние ментально-мировоззренческого аспекта рассматривается в контексте культово-обрядовой практики шамана, функций сказителя в эпическом творчестве «*Гуругли*», сольной музыкальной речитации сур Корана, формирование некоторых аспектов макомного процесса, связанного с суфийской концепцией познания истины.

В структурно-музыкальном аспекте основное внимание сосредоточено на рассмотрении построений, отражающие в функциональном отношении централизующие действия творческого «я» музыканта-солиста, в качестве которых выступают определенные элементы и структуры, выполняющие функции неких опор в формировании музыкальной композиции. К этим опорам можно отнести все, что связано с проявлениями структурной и интонационной стабильности, оstinатности, повторности, обеспечивающими образование различных форм устойчивости и целостности музыкального процесса. При этом необходимо учитывать изустный характер музыки, в которой повтор, как известно, является одним из основополагающих принципов развития.

Наиболее ярко структурная сопряженность с действиями центральности творческого «я» музыканта-солиста проявилась в феномене тоникальности, имеющим принципиальное структурно-содержательное значение в музыке многих народов Востока. Суть этого явления заключается в том, что в качестве сквозного ладового центра, относительно которого выстраивается вся ладо-мелодическая структура в развертываемом музыкальном процессе, выступает основной тон – главный устой. Тоникальность такого центра реализуется в двух формах: в явной форме, реализуемой во внешнем плане музицирования, и скрытой, действующей во внутреннем ментальном плане.

В монодическом музицировании тонический центр в явной форме воспроизводится в качестве бурдона музыкальным инструментом, сопровождающим, как пение, так и мелодическую линию инструмента. В

этой форме проявляется ясная осознанность и структурная вычлененность функции бурдона – носителя основного устоя лада.

В скрытой – латентной – форме сквозное действие основного устоя сохраняется во внутреннем плане мыслительных и психических процессов, изнутри определяющих структурное развитие мелодической линии. Внешне это проявляется в различных видах возврата, повтора и интонационного подчеркивания основного устоя, подтверждающих его функциональное значение именно как структурного и психологического центра.

Скрытая форма реализации тоникальности является базовой, поскольку отражает внутренние многомерные процессы мышления и восприятия. Координация же между внешним и внутренним планами мелодического развертывания осуществляется в контексте системной логической взаимосвязанности всех элементов внешнего плана выражения.

Рассматриваются различные примеры реализации явной и скрытой формы тоникальности в системе восточной монодии, характеризуются различные виды бурдонной остинатности в таджикской и узбекской традиционной музыке.

Фундаментальной функцией творческого «я» музыканта-солиста является неизбежность единоличного управления всем воспроизводимым им музыкальным процессом. Поскольку реально другая воля не существует в этой форме сольной творческой реализации всей структуры музыкальной композиции, неизбежно детерминируется и активизируется мотивация, связанная с развитием у солиста особых качеств, побуждающих его овладевать необходимыми знаниями, вырабатывать практические навыки, позволяющие полноценно выполнять сольную музыкальную презентацию.

Неизбежность единоличного управления исполнительским процессом создавала у традиционного музыканта необходимость в постоянном расширении, углублении и систематизации приобретенных знаний и практических навыков, реализуемых непосредственно в музицировании. В традиционной практике макомного исполнительства таджиков и узбеков сложились определенные понятия, отражающие возможность музыканта-солиста делать самостоятельный выбор структур, используемых при формировании кульминационных разделов композиции исполняемого произведения. Рассматриваются традиции выбора тех или иных творческих решений в макомной исполнительской практике на примере использования таких средств формирования композиции, как *сайр*, *гулпарто* и *сенасра*, предоставляющих возможность музыканту проявлять более широко свою индивидуальность.

Резюмируя изложенное, можно определить, что рассматриваемые функции творческого «я» музыканта-солиста проявляются в следующем:

- в единоличном управлении всем музыкальным процессом на основе сложившихся норм и канонов, подразумевающих тем не менее возможность осуществления поиска, рождения и реализации новых творческих решений;
- в объединении различных элементов в единую музыкальную структуру на основе вычленения и подчеркивания определенных интонационно-

динамических центров, выполняющих связующие функции в развертывании композиции, а также посредством выбора и сочетания элементов из потенциально возможных на базе определенного алгоритма;

– в многовариантном структурном и функциональном инобытии творческого «я» музыканта, понимаемого как проявление единства и цельности его индивидуальности в многообразных формах музыкального процесса.

Раздел 3.2 «Восточная монодия в контексте специфики сольного феномена» посвящен разработке идеи, согласно которой сольное вокально-инструментальное музицирование «голос-инструмент» представляет специфический феномен данной монодической системы, репрезентирующий в наиболее полной форме структурные и функциональные особенности многомерности внутреннего плана музыкального мышления и восприятия (ДФОМ).

Рассматриваются две разные сферы реализации ДФОМ в музицировании. В контексте первой – координирование всех процессуальных формирований, ладовых, звуковысотных-функциональных связей в структурировании высотных элементов внешнего плана осуществляется и сохраняется в основном во внутреннем плане ДФОМ. Вторая сфера внешнего плана представлена звуковысотными структурами в одновременном соотношении, которые выполняют в ходе процессуальной развертки функции различения и координирования. В этом качестве они соответствуют в логическом контексте функциям, которые реализуются во внутреннем плане. Здесь как бы происходит «вынос» внутренних связей во внешний план музицирования, они становятся объектом самостоятельного и осознанного восприятия.

В первом случае речь идет о видах музицирования, в основе которых находится продуцирование только одной мелодической линии, но которая является самодостаточной в развертывании всего формообразующего процесса. Во втором случае музыкальный процесс организуется одновременным взаимодействием разных в высотном и ритмическом отношениях звуковысотных структур (многоголосие, полифония).

Виды музицирования, продуцирующие только одну мелодическую линию и представленные в основном традиционной сольной (певческой, инструментальной, вокально-инструментальной) и коллективной унисонной (вокальной, инструментальной) презентацией музыкального процесса, формируют и развивают специфический монодический тип музыкального мышления. Иными словами, в сольном и унисонно-коллективном музицировании многомерная звуковысотная – ладофункциональная – координация элементов, помимо использования бурона в структуре «голос-инструмент», не выносится во внешний план, как нечто отдельно существующее в самом процессе музицирования, но осуществляется и сохраняется во внутреннем плане мышления и восприятия.

В контексте изложенного отметим следующее положение. Монодия представляет такой тип многомерного структурирования, который

формируется и реализуется соответствующими видами музицирования, где количество и качество взаимодействующих элементов, используемых в музыкальном процессе, определяется и ограничивается субстанциональным приоритетом только одной мелодической линии. Субстанциональность такой линии понимается как основополагающее и системообразующее качество монодии, которое в структурно-пространственном плане может иметь различные виды воплощения: от «чистого одноголосия» (Т.Ливанова) до разных в пространственно-фактурном плане многомерных соотношений.

О мелодической сущности феномена монодии как ее основополагающем качестве, формирующем ее специфику, размышляли многие ученые, которые внесли определенный вклад в развитие этой концепции: Х. Кушнарев – о самодовлеющей мелодии¹⁸, С. Галицкая – о явлении мономелодийности¹⁹, И. Земцовский – о семантическом превалировании линии²⁰. Автор диссертации в свое время отмечал субстанциональность мелодического начала в монодии²¹.

Что касается восточной монодии – это такой вид монодической системы, в которой сольное музицирование в различных его проявлениях, в особенности в соотношении сольного пения певца с собственным или ансамблевым инструментальным сопровождением, широко распространено в жанрах профессиональной музыки устной традиции, является наиболее репрезентативным признаком именно этого вида монодии. В сольной форме музицирования получило максимальное развитие специфическое монодическое качество: субстанциональный приоритет центральности творческого «я» музыканта-солиста, который персонифицируется в одной продуцируемой им мелодической линии, обуславливает организацию всех элементов, участвующих в музыкальном процессе, под единоличное управление музыканта, его одну мелодическую линию.

Важной сферой проявления специфики восточно-монодического мышления в свете феномена сольности является многомерное полифункциональное проявление музыканта. Здесь обнаруживается много аспектов. Сугубо выделим такой – особую соединенность различного в одном, нерасчлененность, внутреннюю многомерность, амбивалентность, когда в одно и то же время музыкантом выполняются различные функции, когда «я» и «не-я» взаимопересечены и составляют основу целостности. Музыкант может одновременно являться создателем и исполнителем музыки, а также ученым, философом, поэтом. При этом музыкант сохраняет целостность своего творческого «я», его центральность в презентуемом музыкальном процессе и единство составляющих его сторон. Это качество, т.е. объединение полифункциональности проявлений и сохранение

¹⁸ Кушнарев Х. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки.– М., 1958. – С. 38.

¹⁹ Галицкая С., Плахова А. Монодия: проблемы теории. – М., 2013. – С.52.

²⁰ Земцовский И. Проблема многоголосия в теории монодии // Борбад и художественные традиции народов Центральной и Передней Азии: история и современность. – Душанбе, 1990. – С. 394.

²¹ Ульмасов Ф. О некоторых современных аспектах теории таджикской традиционной музыки // Борбад, эпоха и традиции культуры. – Душанбе, 1989. – С. 195-196.

целостности, идентичности творческого «я» музыканта, его центральности во всем художественном процессе-становлении, имеет системообразующий характер. Так, относительно, например, особенностей ладовой организации оно проявляется в особом сочетании ладовой переменности и централизованности.

Констатируем некоторые наиболее важные качества восточной монодии, обусловленные сольностью, рассматриваемой широко, в концептуальном плане. Сольность, в её базовой структуре вокально-инструментального музицирования «голос-инструмент», подразумевает специфику восточной монодии с учетом двух глубоко взаимосвязанных сторон. Имеется в виду, во-первых, тип деятельности – сольное музицирование, в котором музыкант-солист один выполняет одновременно несколько различных функций (создание музыки, её исполнение и научное осмысление), единолично руководит всем развертываемым музыкальным процессом; во-вторых, речь идет о типе мышления – субстанциональном приоритете одной мелодической линии, в которой персонифицируется творческое «я» музыканта-солиста. Первое связано с формированием многообразного явления полифункциональности, амбивалентности обнаружения одного элемента (высотной, мелодической, композиционной и т.д. структур). Второе сопряжено с самодовлеющим значением и самодостаточностью в формообразовательном и звуковысотно-функциональном аспектах одной мелодической линии.

Существенной стороной в определении специфики восточной монодии является функционирование ее как живой традиции, как автономной системы, охватывающей в основном все жанры конкретной национальной музыкальной традиции, в частности, таджикской и узбекской. В этом контексте необходимо отметить, что традиционная музыка народов Центральной Азии представляет собой сложившуюся художественную музыкальную систему, которая обладает большими потенциями саморазвития. Необходимо ее рассматривать целостно, как некий живой организм, где существенное значение для её жизнедеятельности, как и для любого другого организма, имеют креативные процессы, направленные на самовоспроизведение и саморазвитие, когда сохранение системы осуществляется через рождение, через творческое продолжение себя в новом. Эта основополагающая функция системы восточной монодии реализуется преимущественно посредством сольного вокально-инструментального музицирования, в котором деятельность музыканта-солиста имеет максимальные возможности, в рамках существующих традиций, творческого самовыражения.

Вторая часть «Двуплановая функционально-оппозиционная многомерность как принцип бинарного структурирования» рассматривает обобщенные логико-структурные принципы организации ДФОМ сольного вокально-инструментального музицирования. **Глава IV. «Диффузная форма ДФОМ»** разрабатывает диффузные принципы структурирования. В разделе **4.1 «Принципы диффузной**

многоплановости» рассматриваются два основных направления реализации диффузной формы ДФОМ, основанной на взаимодействии инварианта и его варианта/вариантов. Здесь, с одной стороны, варианты сосуществуют совместно сразу в одновременности, тогда как, с другой стороны, распределяются в процессе горизонтального развертывания в тех или иных частях и разделах формы, цикла, системы. В первом и во втором случае варианты можно рассматривать как некие планы реализации инварианта. В качестве инварианта могут выступать ладовые, мелодические, ритмические, композиционные структуры, сложившиеся в музыкальной традиции и выполняющие в ней функции определенных моделей структурирования монодической музыки. В этом контексте раскрывается смысловое содержание понятия «диффузная многоплановость», в котором фиксируется наличие различных планов реализации инварианта, и эта реализация всегда осуществляется многопланово.

Диффузная горизонтально-процессуальная реализация инварианта предполагает два аспекта: принцип переноса инварианта мелодических построений в их вариантную форму и принцип динамизации ладового статуса звуковысотных элементов. Последние рассматриваются как некие исходные инварианты музыкальной структуры, приобретающие в процессе развития и взаимодействия с другими элементами различные варианты ладового статуса.

Что касается другого направления – взаимодействия вариантов в одновременности, оно определяется как многоплановый унисон, в котором по вертикали разные мелодические унисонные линии соотносятся как варианты некой инвариантной мелодической структуры.

Принцип переноса представляет собой использование мелодических построений, которые были первоначально сформированы в одних композициях и поэтому приобретают качество неких инвариантов, которые применяются уже в других структурах и композициях, но уже в вариантной форме. Обозначенный принцип широко применяется в целом в системе канонического монодического искусства стран Востока. В исполнительской практике рассматриваемый принцип является одним из существенных художественных ресурсов творческих инноваций развития восточной монодии.

С учетом особенностей устной музыкальной традиции (непрофессиональной и профессиональной) подобное «заимствование» – явное и неявное – является исключительно распространенным феноменом. В этой связи напомним о важном компоненте мыслительного механизма внутреннего плана – смысловом поле контекста, в котором происходит отождествление однотипных интонаций, например, секундовых опеваний ладовой опоры (основной или временной), определенные интонационные обороты, секвенционные продвижения звуковысотной структуры в мелодическом движении, характерные скачки и многое другое, что закрепляется и оформляется как некий инвариант музыкального процесса, имеющего разные варианты своей реализации.

Принцип переноса по существу представляет важный ресурс формирования музыкальной композиции за счет комбинаторики различных построений, используемых из разных структур. В музыкальных композициях вокальных разделов таджикской и узбекской традиционной музыкальной классики *Шашимаком* широко используется, как известно, такое явление как *намуды*, которые представляют сложившуюся в макомном музыкальном творчестве практику использования мелодических построений из одного *шубба* (раздела) или *макома* в других аналогичных построениях, преимущественно в кульминационных частях композиции. При этом переносе сохраняются определенные мелодико-ритмические особенности первоначального музыкального построения, что закрепилось в названиях конкретных *намудов*, например, *Намуди Наво*, *Намуди Рост* и др. Название *намудов* демонстрирует – из какого именно *шубба* и какого *макома* взято это построение. Аналогичное происходит, например, с внетекстовыми распевами *замзама*, которые также могут переноситься из одной композиции в другую, сохраняя при этом не только общий рисунок структуры, но и ее функцию. В музыкальной практике сложился определенный алгоритм выборки вариантов и возможностей использования того или иного *намуда* или *замзама* в том или ином *шубба* или *макоме*. В ходе сольного музицирования музыкант выбирает конкретные творческие решения, которые во многом обусловлены личными качествами музыканта, его наработанным опытом, особенностями презентуемой композиции и исполнительского процесса. В ансамблевых же формах музицирования подобная свобода выбора в ходе непосредственного исполнения отсутствует.

Следующий принцип диффузной многоплановости реализуется в вертикальных соотношениях унисонных линий вариативной – мелодической – сферы структуры «голос-инструмент». Формируемая в таком соотношении структура определяется как многоплановый унисон, представляющий одно из ярких художественных явлений системы восточной монодии. Особенность этого взаимодействия состоит в том, что мелодические линии унисона в их вертикальном срезе структурирования находятся в диффузном соотношении инварианта и варианта/вариантов. На стороне инварианта выступает обобщенная инвариантная модель конкретной монодической структуры, создаваемой на основе обобщения музыкальной практики во внутреннем – ментальном – плане восприятия и мышления, и ее конкретные варианты – ведущие и сопровождающие мелодические линии структуры «голос-инструмент». Но также отметим, что ведущая партия, в качестве которой в основном выступает вокальная линия самого певца как субстанциональный приоритет его творческого «я», одновременно выполняет функции своеобразного инварианта для сопровождающего инструментального компонента – его мелодической партии. Основанием такого понимания инварианта, существующего в данном случае не во внутреннем – ментальном – плане, а в самой структуре музицирования, является объективное положение. Партия сопровождающего инструмента в интонационном аспекте подстраивается к ведущей партии, к ее различным изгибам, особенностям, то

есть, фактически выполняет функцию ее варианта. Особенно это ярко выражено в структуре сольного музицирования, когда певец сам сопровождает свое пение на струнном инструменте. В этом случае ведущая и сопровождающая партии подчиняются творческой воле одного музыканта и при этом функционально различаются.

Отличия вариантов от инварианта во многом определяются исполнительскими особенностями инструментов. В сугубо инструментальном ансамбле в качестве ведущей мелодической партии используются струнно-смычковые (*гиджак, сато*) или деревянные духовые (*най, сурнай*) инструменты, тогда как функцию сопровождающего компонента выполняют струнно-щипковые инструменты (*рубаб, дутар, танбур, баландзиком*).

Диффузность в многоплановом унисоне проявляется в том, что в каждом сопровождающем компоненте неразрывно переплетены инвариант ведущей и вариант сопровождающей линии. Динамику и своеобразие подобных соотношений можно ясно представить в ракурсе взаимодействия внутризонных аспектов звуковысотного пространства. Необходимо учитывать, что внутризонные смещения осуществляются не только в пределах одной какой-либо высотной зоны. Континуальные смещения могут охватывать и близлежащие (в секундовом отношении) зоны, образуя межзонные взаимодействия. Данное 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 пространство.

Процесс взаимопроникновения ведущей интонации с интонациями вариантов образует своеобразный интонационный узор – колорит, с его бесконечно разнообразными гранями и оттенками. Рассматриваемый процесс формирует собственно многоплановый унисон или интонационную многоплановость одной – ведущей – мелодической линии.

Отметим следующий аспект. Роль ведущего компонента состоит также в том, что он задает основной «тон» во взаимодействии разных вариантных планов унисона, как бы «настраивает» всю его структуру на характер своего интонационного спектра. И здесь появляются сложности. Чем тоньше, изящнее сформирован интонационный облик ведущего плана, тем сложнее создать гармонию вертикально-ансамблевых сопряжений интонационных линий ведущего и сопровождающих компонентов рассматриваемого вида унисона. Иначе говоря, мелодическая структура ведущей линии выполняет важные художественные функции по корректированию образования зоны интонационной диффузности инвариантной и вариантных интонаций.

Функционирование многопланового унисона в условиях сложившихся в восточной монодии традиций, реализуется в рамках определенной художественной меры, которая, по нашему мнению, способна регламентировать возможности гетерофонных проявлений во

взаимодействии мелодических линий унисона. Все гетерофонные элементы в многоплановом унисоне образуются только в рамках диффузии инварианта (ведущей линии) и варианта (сопровождающих линий). Более свободная гетерофоничность может создать «разрыв» между ведущей инвариантной интонацией и ее вариантными проявлениями. Мера соотношений ведущей инвариантной интонации и ее вариантных сопровождающих проявлений, по-видимому, определяется в каждой национальной традиции по-своему. В этом аспекте можно еще раз отметить особую художественную значимость многопланового унисона в создании эстетического чувства гармонии при расцветивании всех его интонационных линий.

В разделе 4.2 «Ладовый статус звуковысотности: принцип динамизации» рассматриваются особенности динамизации ладового статуса высотного элемента, которое понимается как постепенное расширение масштаба реализации его опорности – от меньшей, на уровне, например, попевки, интонационного оборота, к большей – до уровня структурного центра конкретного построения. Формирование данного принципа связано с соответствующими аспектами ладообразования в восточной монодии. С одной стороны, это тоникальность и сопряженная с ней централизованность ладовых процессов. С другой стороны, это переменность ладовых функций и формирование явлений ладовой многоопорности²².

В монодическом процессе предметом варьирования, помимо других его форм реализации, 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. Все это является отражением специфического ладового варьирования и развития, максимально реализованного в композициях традиционной музыкальной классики таджиков и узбеков. Каждый высотный элемент потенциально может на основе творческой воли музыканта формировать не только микроструктуру, но и более крупные музыкальные построения. Диапазон подобной реализации многообразен – от мотивной структуры до *макома* как системного построения, включая его композиционную единицу *хат*²³, до завершенных по форме построений, таких как *Сарахбор*, *Талкин*, *Наср*, *Тарона* и др. Принцип динамизации ладового статуса звуковысотных элементов рассматривается как важнейший художественный ресурс восточной монодии, во многом обеспечивающий ее возможностями саморазвития.

В разделе рассматриваются особенности структурного развития высотных элементов в инструментальной композиции *Тасниф* макома *Рост*,

²² См. об этом: Галицкая С.П., Плахова А.Ю. Монодия: проблемы теории. – М., 2013. – С. 133-178.

²³ *Хат* – композиционное построение, состоящее из двух предложений, соответствующих опеванию двух поэтических строк *байта* (двустиише).

которая является уникальной в ряду аналогичных инструментальных построений. В ней репрезентируется определенный принцип звуковысотного движения в горизонтально-процессуальном раскрытии, суть которого выражается в динамизации исходных высотных элементов, посредством их последовательного структурного расширения и вычленения. Под вычленением понимается такой аспект интонационного подчеркивания, когда высотный элемент приобретает свойство той или иной меры опорности, устойчивости, которые могут иметь различную степень и глубину. Обозначенный процесс обладает важным качеством: он стремится каждый раз возвращаться к прежнему высотному уровню и по-новому – ритмически, мелодически, структурно – вычленять каждый высотный уровень. Отметим также и то, что в качестве нового «прочтения», включая собственно повтор структуры и ее интонационную «разработку», может выступать не только конкретный высотный элемент, но и различные их объединения. Такой принцип движения распространен во всех инструментальных и вокальных разделах Шашмакома.

Таким образом, обобщив вышесказанное, представляется возможным сформулировать следующую мысль. Расширение осуществляется по двум направлениям – вовлечение новых элементов и разработка, совершенствование, новое «прочтение» прежних структур. Важным свойством процесса расширения является стремление охватить и вовлечь в музыкальное движение, как можно большее количество высотных элементов в многообразии их ладофункциональных и ритмических отношений. Процесс вычленения ориентирован прежде всего на то, чтобы каждый высотный элемент системы поэтапно формировал свою интонационную структуру разных масштабов: от мотива – до *хат*, целостной композиции, макомного цикла. Есть основание полагать, что содержанием формы, структуры, возможно в целом и всего цикла композиций является такое движение высотных элементов, которое направлено на последовательное создание каждым своего интонационного образования, сначала небольшого объема, на уровне мотива, микроинтонации, далее, это пространство расширяется и увеличивается, строятся более крупные интонационные образования.

Ладовая динамизация исходных высотных элементов (посредством их последовательного структурного расширения и вычленения в горизонтально-процессуальном раскрытии материала) формирует суть рассматриваемого принципа, который реализуется следующим образом. Один и тот же конкретный высотный элемент системы в одном разделе или части композиции имеет один масштаб ладоинтонационной реализации, например, используется в качестве секундового опевания другого элемента, тогда как в других разделах формы уже имеет другой статус – в качестве ладового центра конкретного мелодического построения. Путь от одного уровня проявления ладового статуса высотного элемента до его другого масштаба формирует своеобразие конкретной композиции и структуры всего цикла. Особенностью данного типа движения является разработка звуковысотного материала на основе варьирования самого ладового статуса высотного

элемента как структурной единицы, масштабов ее проявлений. Обнаружилось, что высотные элементы не могут в одной композиции одновременно пройти все стадии своего становления. И только в циклической системе, например, внутри одного *макома*, а также на уровне всего макроцикла *Шашмаком* есть возможность реализации иерархических стадий развития ладового статуса одного высотного элемента.

В контексте изложенного, учитывая существенную роль музыкального струнно-щипкового инструмента *танбура* в формировании таджикской и узбекской традиционной музыкальной классики *Шашмаком*²⁴, в разделе рассматривается алгоритм возможных изменений ладового статуса конкретного звуковысотного элемента его звуковой шкалы. Каждый высотный уровень (*парда*) многовариантно используется в структурировании макомного процесса. В этом контексте высотный элемент звукорядной шкалы танбура рассматривается как некий инвариант, который имеет во внутреннем – ментальном – плане наработанный алгоритм возможных ладофункциональных изменений и в процессе мелодического становления проходит определенные стадии развертывания своего потенциала, различаемые по масштабам оформления в них ладового статуса: от проходящего и опевающего до образования ладового центра на уровне основной композиционной единицы вокальных разделов макома – *хат*.

Процесс динамизации ладового статуса отражает в общем плане стратегическую линию развития системы Шашмакома в целом, направленную на поиск новых ресурсов, новых возможностей творческих решений. В этом аспекте отметим следующее. Совершенно не случайно в звукорядной структуре звуковой шкалы танбура есть настраивающиеся ладки (*созпарда*), появление которых можно, наверное, рассматривать как прямое свидетельство результатов поиска и расширения возможностей использования звуковысотных ресурсов танбура при конструировании музыкальных композиций.

Существенным показателем обозначенного процесса становится количественное увеличение так называемых производных разделов и отдельных композиций в системе Шашмаком, которые образуются уже на базе основной циклической структуры. Все это говорит о том, что поиск новых решений, в том числе обновления существующих исполнительских традиций, продолжается. В этом аспекте необходимо подчеркнуть, что разрешение существующих противоречий между безграничностью творческих устремлений музыканта и определенными границами монодийно-сольной формы их реализации (включая традиции и каноны), есть один из основополагающих векторов творческого саморазвития в системе восточной монодии. Необходимость поиска решений выхода из подобного

²⁴ См. об этом: Абдурашидов А. Танбур и его функция в изучении ладовой системы Шашмакома: автореф. диссертации кандидата искусствоведения. – Ташкент, 1991; Он же. Шашмаком. Макоми Рост. / Муаллиф ва мураштиб Абдували Абдурашидов. – Душанбе: «Адиб», 2016. – С. 18-44.

противоречия («ограничения») рассматривается как основа внутреннего побудительного мотива музыканта-творца искать и создавать новые формы творческой самореализации. Именно в этом контексте определяются исходные причины формирования процесса динамизации ладового статуса звуковысотных элементов, в центре которых находится деятельность музыканта.

Глава V. «Контрастная форма ДФОМ» посвящена рассмотрению двух аспектов формирования двуплановых функционально-оппозиционных структур: в одновременности как соотношение вариативной и остигатной сфер в структуре «голос-инструмент», но также в горизонтально-процессуальном развертывании как последовательное чередование стабильных и мобильных построений композиции, устойчивых и неустойчивых ладомелодических образований, различающихся в структурном и функциональном отношении. В разделе 5.1 «Принцип чередования» рассматривается последовательное чередование компонентов, образующих бинарные структуры, как особая форма горизонтально-процессуального развертывания ДФОМ, ее двуплановой основы. В этом контексте принцип чередования реализуется многопланово, может иметь различные виды, в основе которых взаимодействие устоя и неустоя и далее – стабильных и мобильных построений композиции. Важной стороной процесса чередования является формирование соответствующей структуры композиции, в которой содержание и завершенность процесса определяется, в зависимости от масштаба построения (высотно-регистровая развернутость, временная протяженность), разными циклами чередований, характером соотношений противоположных в структурном и функциональном плане образований.

Формирование стабильных построений связано с выявлением в них ладовых опор различного качества, в том числе переменных. Как правило, подобным – стабильным – построениям не свойственна протяженность, они преимущественно лаконичны, носят тезисный характер, как, например, структура *бозгуй* в *Таснифи Рост*. Напротив, мобильным структурам свойственно стремление к широкому диапазону развертывания (звуковысотному и временному), подвижности ладомелодических построений. Одним из ярких проявлений подобных мобильных структур являются традиционные внетекстовые распевы – *замзама* – в *Шашимакоме*.

Особенностью чередования стабильных и мобильных построений является последовательность расположения их в структуре композиции. Стабильные, преимущественно, открывают построение, а мобильные – развивают и завершают его. Но встречается также и обратное. Одним из ярких проявлений принципа чередования подобных мелодических структур является известный традиционный способ композиционного оформления – *нешрав*, используемый в инструментальных разделах *Шашимакома*. Развитие осуществляется за счет чередования двух разных в функциональном и структурном отношении построений: остигатного, повторяющегося – *бозгуй* и другого, постоянно изменяющегося и расширяющегося – *хона*.

Рассматриваются две разновидности инструментальных композиций, основанные на чередовании *хона* и *бозгуй*, на примере разделов *Тасниф* и *Мухаммаси Ушок макома Рост*.

Другим видом чередования функционально-оппозиционных построений является соотношение центрированных и распевных мелодических структур в композиции вокальных разделов *Шашмакома*. Центрированные образуются за счет вычленения и интонационного подчеркивания основной или переменной опоры лада, выступающей в конкретном построении как ее центр. Подобные структуры, как правило, узкообъемны, в пределах терции-кварты, включают секундовые опевания ладовой опоры, которая формируется также за счет ее ритмо-слогового продления. Совершенно иное интонационное качество характерно для распевных структур: постоянная изменчивость движения, постоянные переходы от одного тона к другому. Построения здесь формируются различного рода высотными изменениями мелодической линии в пределах терции-октавы без явных задержек на каких-либо звуковысотных элементах, что создает как бы неустойчивый в ладовом смысле характер движения.

Взаимодействие центрированных и распевных ладомелодических структур формируют определенную композиционную целостность, характерную для разделов *хат*. В этом аспекте *хат* как определенное композиционное целое, являющееся структурной основой развития вокальных разделов *Шашмакома*, демонстрирует в явном виде реализацию двуплановой функциональной оппозиционности в горизонтальном развертывании ладомелодических структур.

Центрированный вид мелодического построения в основном представляет первый раздел композиции *хат*, основанный на распевании первой поэтической строчки *байта*. В структурном отношении выделение тона в качестве центрального имеет разные варианты. Так, например, интонационная «акцентуация» и протяженность высотного элемента может открываться «предварительными» средствами, например, скачками к основному высотному элементу, на базе которого выстраивается такая линия, или может использоваться постепенный переход от нижней секунды, терции, кварты вверх к основному тону. Узкий диапазон возможных мелодических изменений, в основном в пределах секундовых опеваний, не колеблет определенной стабильности выделенного высотного элемента.

Что касается распевных – неустойчивых – в ладомелодическом отношении структур, отметим, что они чрезвычайно многообразны по своему строению. Можно выделить несколько видов. С одной стороны, это такие структуры, которые связаны с поэтическим текстом, с внутрислоговым распевом, тогда как с другой, внетекстовый распев на определенные – как бы добавленные – слоги: «а», «о», «э» и т.д. Напомним, распев на эти слоги имеет традиционное название – *ханг* или *замзама* и появляется как правило, после завершения второго предложения *хат*, то есть после пропевания второй строчки *байта*

В самом общем плане можно определить, что за центрированными структурами следуют распевные. Их взаимодействие образует своеобразную ладомелодическую двуплановую оппозиционность, рассматриваемую как еще одну из форм реализации контрастной формы ДФОМ в горизонтальном развертывании.

Принцип чередования используется как способ формирования музыкальных композиций в инструментальных и вокальных разделах *Шаиммаком*. Все это свидетельствует о том, что в формообразовании и ладомелодическом структурировании в таджикской и узбекской традиционной музыкальной классике существенное место занимает действие контрастной формы ДФОМ, продуцирующей соответствующие двуплановые функционально-оппозиционные ладомелодические структуры. Последовательное чередование последних составляет в общем плане содержательный аспект развертывания музыкальной композиции.

В разделе 5.2 «Принцип контрастной многоплановости» продолжается рассмотрение особенностей реализации контрастной формы ДФОМ. Основное внимание сосредоточено на формировании контрастной многоплановости в одновременном взаимодействии вариативной и остигатной сфер структуры «голос-инструмент», представленные соотношениями мелодия/усуль, мелодия/бурдон, мелодия/усуль/бурдон, которые репрезентируются в различных видах, в звучании одного или нескольких инструментов. Обозначенный принцип выполняет в структурировании вертикального параметра две основные функции. С одной стороны, размежевывает компоненты по вертикали как функциональные оппозиции, имеющие свое отдельное пространственное расположение, тогда как, с другой стороны, объединяет противоположности в единое целое.

Вариативная и остигатная сферы вертикального параметра структуры «голос-инструмент» демонстрируют на концептуальном уровне принцип одновременного сопряжения элементов и компонентов в качестве бинарных функционально-оппозиционных структур, при этом каждый план может быть представлен многопланово: внутри себя имеет возможность формироваться одновременно несколькими субпланами. Специфика образования многоплановости вариативной и остигатной сфер, усложнения их вертикальных соотношений, определяется контрастной формой ДФОМ. Она, с одной стороны, сохраняет инвариантный принцип взаимодействия двух планов как вариативность/остигатность. С другой стороны, усложнение вертикальных соотношений каждого плана осуществляется только внутри их структур, но не в изменении самого принципа двуплановых функционально-оппозиционных взаимодействий.

Соотношение вариативной и остигатной сфер может быть репрезентировано в разных формах музицирования, в которых наличествует в вертикальном соотношении двуплановая структура взаимодействия компонентов. Это могут быть сольные и ансамблевые формы. Сольную структуру представляют обычно пение музыканта-солиста в собственном сопровождении ударного инструмента (голос-*дойра*) или пение в

сопровождение струнно-щипкового инструмента (голос-*дутар* или *танбур*, *домбра* и др.). Отметим также сольное музицирование на струнно-щипковом инструменте, например, *дutare*, *домбре*.

Мелодический план вариативной сферы представлен унисонными вокальными и инструментальными линиями. Они формируются соответствующими мелодическими инструментами: струнно-щипковыми (*дутар*, *домбра*, *танбур*, *рубоб*, *баландзиком* и др.), струнно-смычковыми (*гиджак*, *сато*), духовыми-деревянными (*най*, *сурнай* и др.). Среди многообразия названных инструментов можно выделить также такие, исполнительство на которых связано с бурдоном или частично используют его, а также инструменты, которые вообще не подразумевают наличие бурдона или не используют его (например, духовые *най* и *сурнай*). К инструментам, конструкция которых и исполнительские особенности позволяют реализовать одновременно мелодический план и бурдон в музицировании, относятся, в основном, струнно-щипковые – *дутар*, *баландзиком*, *домбра*, *танбур* и др.

Отметим вид сольного музицирования – пение в сопровождении струнно-смычкового инструмента, например, *гиджака*. Данный вид в музыкальных традициях таджиков и узбеков используется, но не является широко распространенным, а сфера бурдонной оstinатности здесь фактически не представлена.

Дифференциация инструментов на бурдонизирующие и небурдонизирующие основана на том, что первые, которые поддерживают и используют бурдон, репрезентируют, помимо вариативного мелодического плана, также и звуковысотный оstinатный план. Последний непосредственно отождествляется с бурдоном, который, как известно, функционирует как оstinатный тон – главная опора лада – в соотношении с развивающейся вариативной мелодической линией.

Возможность формирования многоплановости, реализуемой в рамках действия контрастной формы ДФОМ, обуславливается, прежде всего, ансамблевыми видами музицирования структуры «голос-инструмент». Например, звуковысотная многоплановая оstinатность может формироваться одновременным соотношением разных струнных инструментов в музицировании (*дутар*, *рубоб*, *баландзиком*), представляющих каждый свою бурдонную структуру (однозвучную, двухзвучную, ритмизованную и т.д.). Аналогично строится многоплановость в ритмо-оstinатной сфере несколькими ударными инструментами со своими различающимися ритмоформулами – *усулями*.

Звуковысотная оstinатность возникает, с одной стороны, между интонированием мелодической и бурдонизирующей струнами одного инструмента типа *дутара*, *думбрака*, *домры*, *баландщикома* и др. С другой стороны, когда функции мелодии и бурдон могут быть «разнесены» между различными инструментами – участниками ансамбля. Здесь бурдон исполняется в партиях одного или нескольких инструментов, тогда как линия мелодической партии реализуется совершенно другим инструментом

(инструментами) или вокально.

Многоплановая оstinатность имеет ярко выраженную жанровую «привязку». В основном на такую оstinатность широко ориентируются жанры народной музыки, например, связанные с различного рода празднествами. Наряду с этим, подобная многоплановая оstinатность была в свое время важным структурным атрибутом старинной военной музыки: военные ансамбли всегда включали разнообразные ударные инструменты.

Рассматриваются различные типы реализации принципа контрастной многоплановости вариативной и оstinатной сфер. Вычленяются три основных структурных типа. Контрастность разнородная, она образуется разнородными по своей звуковой материальной природе элементами (мелодия/усуль); контрастность однородная – формируется однородными звуковысотными элементами (мелодия/бурдон) и контрастная смешанная – создается на основе совмещения однородных и разнородных элементов (мелодия/усуль/бурдон). В совокупности объединения диффузной многоплановости вариативной сферы (мелодия/мелодия) и контрастной многоплановости в соотношении вариативность/оstinатность формируется многообразие реализации исходной двуплановой многомерности ДФОМ в таджикской и узбекской традиционной музыке.

Рассмотрение возможностей формирования вертикального параметра контрастной формы ДФОМ в соотношении вариативной и оstinатной сфер репрезентативной структуры «голос-инструмент показало различные возможности реализации этого важного и специфического аспекта структурной организации традиционной музыки таджиков и узбеков. Основным вывод данного раздела – рассматриваемый тип контрастной формы ДФОМ является широко распространенным явлением, охватывает самые разные жанры народной и устно-профессиональной традиции. Он имеет многочисленные структурные виды воплощения, представляет стройную и разветвленную в типологическом отношении систему, в основе которой находится реализация принципа двуплановой функционально-оппозиционной одновременности.

В Заключении подводятся итоги исследования, а также определяются возможные перспективы дальнейшего изучения многомерной сущности монодии, основанной на основополагающем теоретическом положении универсального свойства: все логико-интонационные связи элементов и структур музыкального процесса формируются и координируются в контексте восприятия исключительно и только во внутреннем плане, т.е. в мышлении и сознании.

В ходе исследования было впервые установлено, что двуплановая функционально-оппозиционная многомерность (ДФОМ), как исходный принцип соотношения внутреннего (ментального) и внешнего (музицирование) планов восприятия и мышления, определяет сущность многомерности в монодии, единство вертикально-горизонтальных параметров структурирования в монодическом процессе в различных его формах и видах; определяет наличие вертикали в монодии как ее

системообразующего принципа, осуществляющего логико-интонационное координирование со стороны деятельности внутреннего плана всеми процессами, разворачивающимися во внешнем плане – музицировании. Принцип ДФОМ продуцирует в монодии наличие и функционирование соответствующих двухплановых структур различных видов и построений, взаимодействие и развертывание которых формирует монодический процесс. Они рассматриваются в двух его структурных срезах: вертикальном и горизонтальном. Все это иллюстрируется примерами таджикской и узбекской традиционной музыки.

В работе последовательно проводится мысль, что репрезентативная для восточной монодии сольная структура «голос-инструмент» является основной формой специфической реализации многомерности музыкального мышления, в которой деятельность музыканта-солиста, центральность его творческого «я» и единоличная управленческая функция обусловили субстанциональный приоритет одной мелодической линии, реализуемой в диффузных и контрастных формах ДФОМ, на основе принципов многоплановости, переноса и чередования, ладовой динамизации звуковысотных элементов.

Основополагающим для концепции настоящей диссертационной работы является вывод, что в системе восточной монодии сольное музицирование, взятое в его различных видах, выполняет основные креативные функции творческого самораскрытия музыканта. Имеется в виду реализация «здесь и сейчас» исполнения различных вариантов канонических структур, внесение в музыкальный текст принципиальных новаций, что связано с процессом импровизации. Осуществление подобных творческих «действий» в унисонном коллективном музицировании принципиально невозможно. Поэтому впервые в теории монодии разрабатывается мысль, что именно сольное музицирование, в особенности его наиболее структурно развитый вокально-инструментальный вид «голос-инструмент» является представительным феноменом именно восточной монодии, отличающий ее от монодических систем унисонно-культовых видов.

В заключение необходимо подчеркнуть, что в настоящей диссертации не ставилась задача исчерпывающе рассмотреть все возможные проблемы многомерности в системе восточной монодии, но только те и в том объеме, которые в достаточной мере могут продемонстрировать сущность излагаемой идеи, ее достоверность в контексте реализации универсального принципа ДФОМ. Представляется необходимым в будущем продолжить это направление исследования в качестве самостоятельного, уделив особое внимание разработке положения, раскрывающего механизмы музыкального смыслообразования, формируемого во внутреннем – ментальном – плане восприятия и мышления и как эти интонационные смыслы реализуются во внешнем плане музицирования, как происходит вертикальное координирование этого процесса.

Основные публикации по теме диссертации***Статьи в рецензируемых научных изданиях, рекомендованных ВАК***

1. Ульмасов Ф.А. О многомерности восточной монодии // Проблемы музыкальной науки. 2016. – № 3. – С. 56-63. (0,5 п.л.)
2. Ульмасов Ф.А. Некоторые аспекты взаимодействия внутризонного и межзонного компонентов звуковысотного пространства восточной монодии // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 36. – С. 154-162. (0,6 п.л.)
3. Ульмасов Ф.А. О специфике сольного вокально-инструментального музицирования в восточной монодии // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 37. – С. 165-172. (0,5 п.л.)
4. Ульмасов Ф.А. Восточная монодия в контексте сольного музицирования и проблемы генезиса одноголосия и многоголосия // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2016. – № 1 (45). – С. 154-160. (0,5 п.л.)
5. Ульмасов Ф.А. Унисонное музицирование в системе восточной монодии // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2016. – № 3 (47). – С. 102-108. (0,5 п.л.)
6. Ульмасов Ф.А. О метроритмической вертикали и некоторых формах ее реализации в восточной монодии // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2016. – № 4 (25). – С. 5-10. (0,4 п.л.)
7. Ульмасов Ф.А. Концептуальные основы сольного феномена восточной монодии // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. Филология и искусствоведение. – 2016. – Вып. 4 (187) – С. 261-266. (0,4 п.л.)
8. Ульмасов Ф.А. Контрастные и диффузные формы многомерности в таджикской монодии // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2016. – № 4 (24). – С. 165-174. (0,6 п.л.)
9. Ульмасов Ф.А. Двуплановая функциональная оппозиционность как принцип многомерного структурирования восточной монодии // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2016. – № 4. – С. 121-124. (0,4 п.л.)
10. Ульмасов Ф.А. Многоплановый унисон как художественный феномен восточной монодии // Культура и цивилизация. – 2017. – № 1А. – С. 574-580. (0,5 п.л.)
11. Ульмасов Ф.А. Центральность творческого «я» сольного феномена и его управляющая функция в системе восточной монодии // Культура и цивилизация. – 2017 – № 2А – С. 5-17. (0,5 п.л.)
12. Ульмасов Ф.А. О внутреннем и внешнем планах многомерности восточной монодии // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2017. – № 38. – С. 120-127. (0,5 п.л.)
13. Ульмасов Ф.А. Сольное вокально-инструментальное музицирование и его варианты формы в таджикской монодии // Вестник Челябинской

государственной академии культуры и искусств. – 2017. – № 1 (49). – С. 110-115. (0,5 п.л.)

14. Ульмасов Ф.А. Сольный феномен восточной монодии: инвариантная структура и ее варианты // Вестник Казанского государственного института культуры и искусств. – 2017. – № 1.– С. 109-112. (0,4 п.л.)

15. Ульмасов Ф.А. О двух видах монодического музицирования // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. – № 1 (26) – С. 21-26. (0,5 п.л.)

Монография

16. Ульмасов Ф. Многомерность восточной монодии в контексте сольного вокально-инструментального музицирования: на материале таджикской и узбекской традиционной музыки. – Душанбе: Адиб, 2017. – 350 с. (17, 5 п.л.)

Иные публикации

17. Ульмасов Ф.А. Монодия – особый тип диалогической природы музыкального мышления (к постановке проблемы) // Тезисы докладов к всесоюзной научно-теоретической конференции «Актуальные проблемы музыкальной культуры народов Востока». – Ташкент, 1989. – С. 11-14 (0,3 п.л.)

18. Ульмасов Ф.А. О некоторых современных аспектах теории таджикской традиционной музыки Борбад, эпоха и традиции культуры. – Душанбе, 1989. – С. 177-204. (1,2 п.л.)

19. Ульмасов Ф.А. Восточная монодия: генезис и некоторые принципы формирования органичного взаимодействия монодийных и многоголосных культур на современном этапе // Борбад и художественные традиции народов Центральной Азии: история и современность. Тезисы докладов и сообщений Международного симпозиума. – Душанбе, 1990. – С. 463-466. (0,3 п.л.)

20. Ульмасов Ф.А. Восток и феномен индивидуального творческого самовыражения музицирующего человека // Вклад иранских народов в развитие мировой цивилизации: история и современность. Тезисы докладов и сообщений Международного симпозиума. – Душанбе, 1992. – С. 88-89. (0,2 п.л.)

21. Ульмасов Ф.А. О генезисе восточной монодии. – Худжанд, 1994. – 54 с. (2,5 п.л.)

22. Ульмасов Ф.А. О специфике восточной монодии в контексте семантики сольного музицирования. // Первый международный симпозиум «Музыка тюрских народов». Тезисы. – Алматы, 1994. – С. 173-174. (0,2 п.л.)

23. Ульмасов Ф.А. Духовные искания // Очерки истории и теории культуры таджикского народа. – Душанбе, 2001. – С. 276-287. (0,6 п.л.)

24. Ульмасов Ф.А. О сольном феномене восточной монодии // Традиционная музыка: история, проблемы сохранения и развития. Материалы международного научного семинара. – Бишкек, 2004. – С. 45-74 (1,6 п.л.)

25. Ульмасов Ф.А. О некоторых направлениях изучения и освоения Шашмакома // Очерки истории и теории культуры таджикского народа. – Душанбе, 2006. – С. 452-475. (1,5 п.л.)

26. Ульмасов Ф.А. Шоиста Муллоджанова //Очерки истории и теории культуры таджикского народа. – Душанбе, 2006.– С. 491-510. (0,5 п.л.)
27. Восточная монодия: вопросы генезиса. Учебное пособие по курсу теории восточной монодии для студентов теоретических и исполнительских отделений музыкальных вузов. – Душанбе, 2012. – 82 с. (3.5 п.л.)
28. Ульмасов Ф.А. Особенности внутризонного пространства и структурирование мелодики в восточной монодии // Международная научно-практическая конференция «Традиции и развитие» в рамках Международного фестиваля традиционной музыки «Дина - гений традиций» – Алматы, 2013. – С. 23-32. (0,6 п.л.)
29. Ульмасов Ф.А. О мелодическом пространстве в монодии и некоторых видах его структурирования в Шашмакоме // Осор (Труды НИИ культуры и информации). – Т.1 – Душанбе, 2014. – С. 65-97. (1.5 п.л.)
30. Ульмасов Ф.А. О многомерности пространственного структурирования в восточной монодии // Осор (Труды НИИ культуры и информации). – Т.2 – Душанбе, 2015. – С. 30-78 (2,5 п.л.)