

**ОТЗЫВ**

**официального оппонента на работу Фируза Абдушукуровича Ульмасова «Многомерность восточной монодии в контексте сольного вокально-инструментального музицирования: на материале таджикской и узбекской традиционной музыки», представленную на соискание ученой степени доктора искусствоведения по специальности 17.00.02 – Музыкальное искусство**

На обсуждение представлена диссертационная работа Фируза Абдушукуровича Ульмасова «Многомерность восточной монодии в контексте сольного вокально-инструментального музицирования: на материале таджикской и узбекской традиционной музыки».

Тема работы направлена на разработку концепции многомерности в области изучения музыки устной традиции, охватывающей феномены фольклорной, а также классической музыки Ближнего и Среднего Востока, или искусства *макам*. Будучи изначально термином психологии и лингвистики понятие многомерности ранее фигурировало в научных работах в самых разных значениях, в чем убеждает подробное реферирование вопроса на с. 25—39 диссертации, и не являлось объектом анализа в контексте феномена монодии. В данной же работе многомерность становится не только предметом исследования, но и способом познания онтологических проблем музыки, выводящим это понятие на уровень строгого термина.

Автор диссертации трактует многомерность как «единство вертикально-горизонтального взаимодействия внутреннего и внешнего планов монодического процесса, реализуемого в контексте смыслового объема той или иной этнической музыкальной традиции» (с. 53 дисс.). Речь о внутреннем плане мышления и внешнем плане музицирования, которые, по мнению соискателя, формируют двухплановую функционально-оппозиционную многомерность (с. 280 дисс.). Последняя реализуется в любой музыкальной структуре (с. 9, авт.) «в двух основных формах — контрастной и диффузной, генерирующих образование и функционирование соответствующих форм в монодических структурах» (там же). Данное понимание многомерности последовательно проводится по всем главам и разделам работы, логично выстроенной вокруг основных концептов — многомерность, музицирование и монодия.

Актуальность темы диссертации подтверждается как предысторией проблемы, объективно изложенной в вводной главе, так и целью, задачами, в том числе, основными положениями, выносимыми на защиту (см. авт., с. 9—10).

Важно, что автор, судя по приведенному списку литературы, остается верным выбранной позиции на протяжении десятилетий своей научной работы, расширяет и углубляет проблемное поле, связанное с понятием и феноменом «восточной» монодии, дополняет эмпирическим музыкальным материалом, который подтверждается ссылками на уже обнародованные издания и исследования. Содержание работы изложено во Введении, Заключение и пяти главах, из которых две последние — четвертая и пятая, посвященные диффузной и контрастной формам многомерности, могли быть, на мой взгляд, объединены в одну главу, учитывая их небольшой объем. В целом же, разделение работы на две части носит формальный характер, в какой-то степени препятствующий сквозному движению мысли.

Автореферат диссертации отражает основное содержание работы,

Еще раз подчеркну целесообразность основной идеи работы, согласно которой внутренний ментальный и внешний эмпирически звучащий планы монодии неразрывны и формируются в единстве, хотя и не поддерживаю универсалистский подход, когда монодия понимается как «общее», а «восточная монодия» — как «особенное, специфическое», постоянно требующее доказательства качеств своей специфики. Полагаю, что такой подход изначально создает неадекватные условия для исследования классической музыки устной традиции и влияет на язык ее описания. Именно поэтому для доказательства основных положений в работе последовательно цитируются фрагменты исследований 70—80-х гг., содержащие термины «тоническая функция» (с. 172) и «тоника» (с. 174). Автор не только согласен с таким подходом, но и рассуждает на том же самом языке: «Существенным, на наш взгляд, является понимание Т. Джани-заде тонического центра в мыслимой (скрытой) и реальной (явной) формах. В первом случае тоника закрепляется предыдущим развитием в процессе вытеснения центра из реального плана в мыслимый, приобретая, по мнению исследовательницы, “интегративную тоническую функцию” [103, там же]» (с. 174). Как синонимичные вышеназванным в диссертации используются термины «тоникальный центр» (с. 180), «тоникальность» (по всему тексту работы), понимаемая как «основной ладовый устой» (с. 179). Замечу, что от этой терминологии международное сообщество ученых, исследующих искусство *макам*, последовательно отказывается с конца 80-х (см. издания ISTM, SOAS и др.). С этой точки зрения рассматриваемая работа предстает отголоском уже преодоленных терминологических проблем, когда не различались понятия устоя, опоры, тоники и т. д.

Автор диссертации явно преувеличивает масштабы действия предлагаемого метода, оценивая свой труд как «новое направление исследований о монодии» (с. 5), так как, по моему убеждению, не представляется возможным распространение сделанных выводов о формах

многомерности монодии на такие жанровые модели искусства *макам* как *мугам-дастгах*, *дастгах*, *макам аль-ираки* и *таксим* по причине иного протекания процесса, не обусловленного субстанциально реализуемой мелодической линией и иерархической организацией музыкального языка. В связи с этим отмечу, что на с. 209 диссертации неправильно понята и прокомментирована цитата из п. 330 списка лит., в которой говорится, что *макам* реализуется в многочастных композициях на «оси выбора»: здесь имеется в виду принцип постепенного «наращивания» базовой структуры-*макам* по интервальным сегментам на разных временных участках текста. Данный принцип реализуется именно в многочастных композициях иранской и восточно-арабской классической музыки, тогда как соискатель бездоказательно переводит его в область музыкального фольклора таджиков и узбеков, что противоречит истине. Другая неточность связана с описанием исполнения азербайджанского *мугам-дастгах*, при котором певец якобы «свое пение поддерживает на ударном инструменте *даф*, создавая ритмическую основу своему импровизационному по стилю исполнению...» (с. 152). На самом деле все происходит иначе: согласно правилу, певец не играет на *даф* во время «импровизации» (этим словом ошибочно называют мелодии-*аваз* с неупорядоченным метром), а держит бубен на уровне лица, направляя с помощью мембраны звуковые потоки в сторону слушателей. Традиция такова, что ударный инструмент используется певцом только во время исполнения мелодий с периодическим метром (*тасниф*).

Несмотря на то что основные выводы работы представляются дискуссионными в степени, допустимой для диссертационных исследований, характер и способ их достижения не всегда ясен по причине искусственно усложненного языка, который приводит к герметичности некоторых фрагментов текста. В частности, седьмой пункт основных положений, выносимых на защиту (с. 19–20 дисс.), содержит выражение «звуковысотнo-ладовая функция внутреннего плана», что разъясняется через понятие «логико-интонационный концепт», которое также остается нераскрытым и сменяется понятием «функциональный структурный прототип», а вся совокупность нагромождений лишает предложение смысла.

Даже самые простые и известные мысли передаются в усложненной форме. Не могу не обратить внимание, что понятия «субстанциональность» (субстанциальность) и «субстанциональный» (субстанциальный) используются в диссертации в словарных, а не терминологических значениях — как «сущность» и «сущностный», но это поясняется только на с. 156 (ранее читаем: «субстанциональный приоритет центральности творческого “я”», с. 15; «субстанциональный приоритет мелодической линии», с. 118). В данных значениях они вошли в музыковедение через работы А. Лосева, Ю. Холопова, Г. Коломиец и др. Как термины, эпистема и картина мира введены Г. Шамилли в область исследования таджикской и узбекской классической музыки с 2010

г. (часть работ названа в списке литературы диссертации, см. п. 327 с. 676—678, 695; п. 328 с. 490; п. 329 с. 104, 109—119; другая часть отсутствует, см. Шамилли Г. Б. «Модели музыкальной речи» // Искусство музыки: история и теория, №1-2, 2011, с. 318—340; см. Шамилли Г. Б. «Об иерархической парадигме соотношения части и целого в искусстве музыки» // “Рассыпанное” и “собранное”: стратегии организации смыслового пространства в арабo-мусульманской культуре. М.: ЯСК, 2015, с. 53—79: в последней работе выведены *пять признаков субстанциально-ориентированной музыкальной речи*, условие которой состоит в иерархической организации единиц музыкального языка, см. с. 79). Понятие субстанциальной картины мира в музыке разрабатывается мною на протяжении длительной работы в группе ученых, возглавляемой ак. А. В. Смирновым для создания теории двух типов мышления — субстанциального и процессуального (в последнем случае различаются «процесс» как тип мышления и «процессуальность» как универсальное свойство музыки). Вызывает удивление отсутствие ссылок на упомянутые работы, кроме одной — на слово «субстанциональность» в собственной статье автора 1989 г. (с. 197—198), приводимой в качестве примера первого вхождения данного понятия в теорию монодии, что не убеждает, поскольку речь все о той же словарной единице, а не термине. Утверждение будто «впервые на субстанциональное свойство мелодического начала в монодии, *хотя и не используя в определении само это слово*, обратил внимание Х. Кушнарев, предложив следующую формулировку: “монодия — это музыкальное произведение, в образовании формы которого мелодическое начало выступает в качестве самодовлеющего” (с. 196 дисс. цит. по 160, 3)», очевидно, является интерпретацией автора диссертации, полагающего, что слова «самодовлеющее» и «субстанциональное» имеют одно и то же значение. В данном случае рекомендую следовать за Кушнаревым в использовании слова «самодовлеющее».

Аналогичная проблема видится в связи с использованием термина *замзама* (с. 180, с. 341 [словарь дисс.]) без ссылки на работу А. Абдурашидова 2016 года [см. п. 5 списка лит.], в которой на 101 с. этот термин впервые приводится как один из видов внетекстового распева-*хатт* — родового понятия.

Соглашусь с тем, что защищаемая концепция многомерности монодии, как единства вертикально-горизонтального взаимодействия внутреннего и внешнего планов монодического процесса, взаимодействия мышления (внутреннего) и форм реализации (внешнего) в звуке не ограничена феноменом «восточной» монодии — в этом видится безусловная положительная сторона работы и ее направленность на решение в перспективе более глубоких и узконаправленных проблем музыкального восприятия и мышления. Вместе с тем для выбранного ракурса работы крайне важна и проблема верификации нотной записи, которая не затрагивается в работе.

Когда изучается *устная традиция*, не имеющая графического кода, — только акустический, любая нотная запись представляет собой всего лишь *интерпретацию его создателя-музыковеда* либо исполнителя, одну из возможных письменных версий, в большинстве случаев далеких от реального эмпирически звучащего целого. Другими словами, между *внутренним* как мышлением и *внешним* как формами музицирования стоит *нотный текст*, без которого любое исследование музыки бездоказательно.

Здесь присутствует не просто когнитивный диссонанс, а глобальная проблема, влияющая на подход и способы изучения профессиональной музыки устной традиции. Ведь ученые классического (IX—XV вв.) и постклассического (XVI—XIX вв.) периодов музыкальной культуры Ближнего и Среднего Востока анализировали отдельно базовый и орнаментальный слои мелодии, поскольку, как и большинство современных исследователей, понимали сложность проблемы и ответственность ее решения. Классики, как и современные ученые (вопреки негативной оценке их труда соискателем на с. 5 диссертации), не ограничивались рассмотрением «отдельных элементов», а следовали генеральной интуиции культуры, которую изучали. Это не значит, что музыкальный процесс не должен быть записан и изучен. Это значит, что запись, учитывая субъективность механизмов нашего восприятия при фиксации в нотной графике одного и того же акустического текста, т. н. многомерного пространства, создаваемого «здесь и сейчас» вокально-инструментальной ансамблевой группой, приводит, как показывает практика, к прямо противоположным аналитическим результатам и всегда требует специальной оговорки, которая, к сожалению, отсутствует в обсуждаемой работе, выполненной, словно исследуется письменная, а не устная традиция.

Диссертация носит *завершенный характер*, поскольку положения, вынесенные на защиту, последовательно раскрываются в главах и разделах работы в той степени, которая определена ее целями и задачами. Степень доказательности высказываемых положений варьируется от кратких тезисов, таких как «звук может быть представлен в одном высотном положении, тогда как его восприятие способно осуществляться множественно в разных смысловых контекстах» (с. 34), что легко опровергается самой теоретической традицией искусства *макам* (см. al-Marāġī, ‘Abd al-Ķādir ibn Ġaibī. *Šarḥ-i adwār* 1991: 90—91; рус. пер. см. п. 330 с. 213—214 в списке лит.), до расширенных и многоступенчатых рассуждений о параметрах многомерности звука (с. 71—82) со ссылками на исследования Н. Гарбузова, Ю. Рагса и др., подробного анализа феномена музицирования, рассмотрения его разных аспектов — от прагматики до социальных функций (с. 88—96) и форм — от сольного до коллективного (с. 96—155).

Представляется важным развитие идей М. Г. Арановского, в частности, мысль о том, что «внутренний — ментальный — план представляет, соответственно, смысловое поле, понимаемое как объем, алгоритм возможных связей и решений, которые устанавливаются в зависимости от конкретной социальной и художественной ситуации» (с. 51—52). Наконец, считаю необходимым напомнить, что концепция вертикально организованного музыкального процесса разрабатывается уже на протяжении более чем ста лет, начиная с теории Хайнриха Шенкера (1868—1935), поэтому утверждение о том, что «в настоящей диссертации впервые разработано представление о специфической процессуальной вертикали» (с. 280) нуждается, как минимум, в одновременном уточнении материала.

Таким образом, высказанные замечания к содержательной и методологической части работы направлены в будущее и, возможно, будут приняты во внимание автором исследования. Ознакомление с диссертацией Ульмасова Фируза Абдушукуровича «Многомерность восточной монодии в контексте сольного вокально-инструментального музицирования: на материале таджикской и узбекской традиционной музыки» дает основание считать, что данная диссертация может быть рассмотрена как научно-квалифицированная работа, соответствующая требованиям п. 9 «Положения о порядке присуждения ученых степеней», утвержденного постановлением Правительства российской Федерации от 24 сентября 2013 года № 842, ред. от 21 апреля 2016 года на соискание ученой степени доктора наук, а ее автору — Фирузу Абдушукуровичу Ульмасову может быть присуждена искомая ученая степень доктора искусствоведения по специальности 17.00.02 — Музыкальное искусство.

Доктор искусствоведения,  
Ведущий научный сотрудник  
сектора Теории музыки  
Государственного института искусствознания  
Гюльтекин Байджановна Шамилли

Г. Б. Шамилли

Федеральное государственное  
бюджетное научно-исследовательское  
учреждение Государственный  
институт искусствознания  
Почтовый адрес: 125009, Москва, Козицкий пер., д. 5  
Телефон: (7- 495) 694-03-71  
<http://www.sias.ru>  
E-mail: [institut@sias.ru](mailto:institut@sias.ru);  
E-mail: [shamilli@yandex.ru](mailto:shamilli@yandex.ru)

Подпись Г. Б.  
Удостоверяет

