

УДК 785

ББК 85.315

У 51

Ульмасов Ф.А.

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки Таджикской национальной консерватории им. Т.Сатторова, e-mail: firuz_ul@mail.ru

Концептуальные основы сольного феномена восточной монодии *(Рецензирована)*

Аннотация:

Анализируется вокально-инструментальное музицирование как наиболее распространенный вид творческой деятельности в музыкальных традициях народов Востока, являющийся одним из актуальных объектов изучения восточной монодии, способный во многом отобразить специфику данной монодической системы. В методологическом плане исследование специфики различных видов музицирования как исходной формы музыкальной деятельности чрезвычайно плодотворно, так как именно практическая деятельность во многом определяет особенности музыкального мышления, в том числе монодии. В этом аспекте рассматриваются концептуальные основы сольного вида музицирования, которые в обобщенном – логическом – плане определяются как принципы организации и структурные особенности деятельности музыканта-солиста. В качестве концептуальных основ избираются самодовлеющий статус творческого «я» музыканта-солиста, его центральность во всем музыкальном процессе, а также его руководящая функция по выбору тех или иных элементов в формировании и развертывании целостного интонационного процесса. Существенными сторонами реализации творческой деятельности музыканта-солиста являются ментально-мировоззренческий аспект его творческого «я», формирующийся соответствующими национальными традициями, а также единоличное управление сольной презентацией, которая обуславливает неизбежность процесса освоения необходимыми знаниями и практическими навыками для полноценной сольной музыкальной деятельности. Рассмотрение концептуальных основ деятельности музыканта-солиста в системе восточной монодии способствует расширению и углублению знаний о специфике традиционной музыки народов Востока.

Ключевые слова:

Концептуальные основы, сольное музицирование, музыкант-солист, восточная монодия, центральность творческого «я», управление музыкальным процессом.

Ulmasov F.A.

Candidate of Art Criticism, Associate Professor of the Theory and History of Music, the Tajik National Conservatory named after T. Sattorov, e-mail: firuz_ul@mail.ru

Conceptual bases of the solo phenomenon of east monody

Abstract:

Solo vocal and instrumental music, as the most common type of creative activity in the musical traditions of the peoples of the East, is one of the important objects of study of Eastern monody capable in many ways to display the specifics of the monodic system. In terms of methodology, study of the specifics of different types of music-making as the origi-

nal form of musical activity is extremely fruitful, because it is the practical work that largely determines the characteristics of musical thinking, including monody. In this aspect this work explores conceptual bases of solo kind of music-making, which in summary - logical - terms are defined as the relevant principles of the organization and the structural features of soloist musician's activity. Self-sufficient status of the creative «I» of singer-musician, his centrality in the entire musical process, as well as his guiding function of choice of these or those elements of their deployment, and the formation of a holistic process of intonation are distinguished as the conceptual foundations. Essential aspects of the implementation of creative activity of musician-singer include mental-ideological aspect of his creative «I», which is formed by the relevant national traditions, as well as the personal control of a solo presentation, which leads to the inevitable process of development of the necessary knowledge and skills to complete a solo music career. In this context, consideration of the conceptual foundations of the musician-soloist activity in eastern monody system helps broaden and deepen knowledge about the specifics of the traditional music of the East.

Keywords:

Conceptual bases, solo playing music, musician-soloist, Eastern monody, centrality of creative «I», the musical process control.

Одним из специфических репрезентантов восточной монодии как самостоятельной и самобытной монодической системы является сольное музицирование, представленное в своем наиболее распространенном виде – выступление певца, сопровождающего свое пение на струнном инструменте («голос-инструмент»). Данный вид музицирования широко представлен в различных жанрах народного творчества и устно-профессиональной музыке народов Востока [1]. Его особенности, логические принципы организации и функционирования рассматриваются в обобщенном плане как концептуальные основы проявления специфики деятельности музыканта-солиста, реализуемые на различных масштабных уровнях монодической системы.

Концептуальные основы сольного феномена, представляющие предмет рассмотрения, формируются двумя взаимосвязанными и основополагающими качествами. Это сольность как социальная форма обнаружения субъектности (личностной специфики) отдельного индивидуума и субстанциональность творческого «я» музыканта-солиста, его единоличной творческой воли в структурировании музыкальной композиции. Субъектность представляет отдельную «единицу»

в социально-коммуникативных отношениях, обладает сугубо своим индивидуальным сознанием и восприятием. Отметим, что в сольной форме взаимодействия и общения две стороны коммуникации – передатчик информации и её получатель – не смешиваются, а четко – функционально и структурно – отделены друг от друга.

Что касается смыслового содержания понятия «субстанциональность», используемого применительно к восточной монодии, то оно подразумевает основополагающее, самодовлеющее качество творческого «я» музыканта-солиста в музыкальной презентации, которое персонифицируется с его индивидуальной мелодической формой творческой реализации. В этом контексте отметим специфическое свойство монодического типа музыкального мышления, в котором субстанциональное положение занимает одна мелодическая линия. Предложенное понимание существа монодии включает в себя возможность использования и других звуковысотных структур в вертикальном срезе, но их количество и качество ограничивается необходимостью сохранения основополагающего статуса мелодии музыканта-солиста [2: 59].

Обратимся к рассмотрению концептуальных основ сольного феномена – цен-

тральности творческого «я» музыканта-солиста и его руководящей функции, отражающих деятельность в реализации интонационного процесса. Центральность творческого «я» солиста понимается как его волевое сквозное действие, пронизывающее все элементы и структуры, формируя тем самым единую композицию. В этом процессе, с одной стороны, присутствуют творческие намерения музыканта, особенности видения им своих музыкальных представлений, тогда как с другой – реализация этих представлений и намерений, предполагающая руководство развертыванием представляемой композиции. Иными словами, музыкант руководит своей музыкальной презентацией, которая, как минимум, включает понимание того, что он собирается исполнять и как этот процесс примерно будет выглядеть в реальности. Управление понимается как реализация творческой воли музыканта в создании музыкального целого на основе выбора и объединения в единый процессуальный поток его различных элементов. Отмеченные две стороны деятельности музыканта-солиста находятся в теснейшем – взаимобратимом – взаимодействии друг с другом, и их вычленение как отдельных аспектов музицирования связано с необходимостью изучения и конкретизации особенностей их проявления.

Входереализации основополагающего статуса центральности творческого «я», его сквозного действия, принимают участие идеи ментально-мировоззренческого плана, которые отражают жизнебытие музыканта в конкретном времени, культуре, традиции и оказывают на сознание и творческую волю музыканта определенное воздействие, а также элементы собственно музыкальной структуры.

У каждой стороны творческого «я» сольного феномена своя сфера «ответственности». Ментально-мировоззренческий параметр определяет духовные и идеологические приоритеты музыканта, что, естественно, отражается на особенностях

конструирования музыкальной композиции, на жанровых и стилевых предпочтениях. К этому аспекту можно отнести существующие в каждой национальной традиции доминирующие идеи и концепции, в качестве которых выступают религия, культово-обрядовая сфера жизни человека, сложившиеся представления, в том числе и в отношении конкретной эстетико-художественной направленности, в частности формирование особого пространства личности музыканта [3].

В качестве примера можно привести структурное отражение этапов постижения суфийской концепции познания истины в формировании композиции макомных произведений в классической музыке таджиков и узбеков. Отметим, в частности, восхождение к вершине – истине, которое нашло свое соответствующее музыкально-структурное решение в строении мелодики. Этот аспект отмечал в свое время О.Ибрагимов. Он считает, что основу развертывания макомной композиции «составляет восходящая направленность мелодического движения. Целью последнего является достижение кульминационной зоны (ауджа) и последующий затем возврат к исходной точке» [4: 8].

В реализации суфийской концепции в контексте формирования системы макамата принимали участие многие выдающиеся деятели музыкальной культуры и науки стран мусульманского Востока, но каждый вкладывал свое сугубо индивидуальное представление. Отметим, что подобный творческий процесс «понимается как «работа» определенных личностей по созданию-исполнению конкретных образцов восточной классической музыки» [5: 1]

Рассмотрим другое направление – структурно-музыкальный аспект реализации сквозного действия центральности творческого «я» музыканта-солиста. Оно связано с формированием определенных элементов и структур в музыкальном процессе, выполняющих функции неких опор, посредством которых проявляются «объ-

единительные» действия центральности творческого «я». К этим опорам можно отнести все, что обусловлено проявлениями стабильности, остигатности, повторяемости, которые обеспечивают формирование целостности и единства композиционной структуры, развертываемой во времени. Так, например, в ладовом отношении сквозное действие наиболее ярко проявляется в феномене тоникальности, которое имеет существенное структурно-содержательное значение в музыке народов Востока. Как известно, суть этого явления заключается в том, что в качестве такого сквозного ладового центра, относительно которого выстраивается вся ладо-мелодическая структура музыкального процесса, выступает основной тон – устой [6].

Тоникальность реализуется в двух формах: явной и скрытой, латентной. В явной форме тонический центр воспроизводится в качестве бурдона музыкальным инструментом, сопровождающим пение, а также мелодическую линию инструмента. В этой форме обнаруживается ясная осознанность и структурная вычлененность функции бурдона – носителя основного устоя лада.

В скрытой форме сквозное действие основного устоя сохраняется во внутреннем – виртуальном – плане мыслительных и психических процессов, внутри координирующих структурное развитие мелодической линии. Внешне это проявляется в различных видах мелодического возврата к основному устою, интонационное подчеркивание, подтверждающее функциональное значение его именно как структурного и психологического центра.

Надо отметить, что скрытая форма реализации тоникальности является базовой, так как отражает внутренние многомерные процессы мышления и восприятия, являющиеся основой координации мелодического развертывания, осуществляемого в контексте системной логической взаимосвязанности всех элементов.

Фундаментальным свойством тради-

ционного монодического сольного музицирования является неизбежность единоличного управления музыкантом-солистом всем воспроизводимым им музыкальным процессом. Поскольку реально другая воля не существует в этой форме сольной творческой реализации, неизбежно детерминруется и активизируется мотивация, связанная с развитием у солиста особых качеств, побуждающих его овладевать необходимыми знаниями, вырабатывать практические навыки, позволяющие полноценно выполнять сольную музыкальную презентацию. Процесс такого овладения начинается от «простого» повторения какого-либо напева до получения обширных знаний в ходе многолетнего обучения в контексте соответствующих традиционных школ «устод-шогирд» («учитель-ученик») с целью творческой самореализации музыканта при исполнении сложных и развитых устно-профессиональных жанров монодической музыки (маком, мугам, рага и др.).

Данное свойство сольного феномена существенно отличает его от изустных коллективных многоголосных традиций, где каждый участник не является единоличным «управляющим» всем музыкальным процессом и носителем всей музыкальной информации, а представляет в исполнении только ее часть.

Важным аспектом понимания специфики управления сольным музицированием является наличие двух взаимосвязанных ресурсов решения творческой задачи: выбор конкретной исполнительской модели из существующего и сложившегося набора вариантов в своей индивидуальной интерпретации и необходимость предвидения и планирования того, что возможно будет в развертывании композиции для решения «здесь и сейчас» неожиданных и новых творческих решений. Объем и содержание необходимой информации для обеспечения полноценной деятельности музыканта-солиста определяются конкретными жанрами (фольклорными, устно-профессиональными), сло-

жившимися в национальных музыкальных традициях, а также общественными потребностями и историческими особенностями конкретной эпохи.

Вершиной становления традиционного музыканта в овладении подобными теоретическими знаниями и практическими навыками является такой этап его развития, когда осуществляется формирование и реализация уже собственных творческо-исполнительских и научных концепций в соответствующих музыкальных научных трактатах. Подобных примеров в истории музыкальной культуры народов Востока предостаточно. Отметим, в частности, деятельность выдающихся ученых-теоретиков и музыкантов-исполнителей средневекового Востока, внесших существенный вклад в развитие концепции макамата – Сафиуддин Урмави (ок. 1217–1294) и Абдулкадир Мараги (1353–1435). Исследователь классической восточной музыкальной системы О.Матякубов, анализируя вклад этих великих ученых, констатировал, что они «были одновременно блестящими теоретиками и музыкантами-виртуозами» [7: 53].

Что касается проблемы выбора музыкантом-солистом той или иной модели формирования композиционной структуры в процессе исполнения, то отметим известное и широко распространенное в таджикской и узбекской традиционной музыкальной классике *Шашмаком* такое явление, как *намуды*. Они представляют, сложившуюся в макомном музыкальном творчестве практику использования мелодических построений из одного *шуъба* (раздела) или *макома* в других аналогичных построениях, преимущественно в кульминационных частях композиции. При этом «переносе» сохраняются определенные мелодико-ритмические особенности первоначального музыкального построения. В музыкальной практике сложился определенный алгоритм возможностей выбора вариантов использования того или иного *намуда* в том или ином *шуъба* или *макоме*

(см. об этом: [8: 127-138]). В ходе сольного музицирования у музыканта есть возможность выбора конкретных решений, которые во многом обусловлены личными качествами музыканта и особенностями конкретного исполнительского процесса. В ансамблевых формах музицирования такой свободы выбора в ходе непосредственного исполнения нет.

Отметим также, что в среде распространения искусства макамата слушательская аудитория, как правило, хорошо разбирается в выборе исполнителем того или иного *намуда* и может справедливо оценивать уровень его мастерства: насколько гармонично встроено *намуд* в структуру музыкальной композиции, а также высоко оценивает моменты неожиданных – нестандартных – творческих решений. В этом аспекте можно привести в качестве примера деятельность выдающегося бухарского макомиста Леви Бабаханова (1872–1926), мастера использования *намудов* в различных соотношениях в своей сольной презентации. Его «глубокое знание основ *Шашмакома* позволяло ему активно применять в исполнении творческую свободу – импровизацию» и «никто заранее не мог предположить, какая будет следующая кульминация» [7: 173-174]

Естественно, что у разных музыкантов, в зависимости от масштаба дарования и особенностей жизненного и творческого пути, по-разному определялся качественный и количественный уровень получения и использования необходимых знаний и навыков. Совместимость всех слагаемых в едином управлении музыкальным процессом неизбежно обуславливала формирование такого важного качества традиционного музыканта, как полифункциональность проявления его творческого «я»: он одновременно является исполнителем, сочинителем, поэтом, ученым и философом.

Резюмируя изложенное, можно в общем плане представить следующие возможности проявления концептуальных основ в деятельности творческого «я»

музыканта-солиста:

– единоличное управление всем музыкальным процессом на основе сложившихся норм и канонов, подразумевающих, тем не менее, возможность осуществления поиска, рождения и реализации новых творческих решений;

– объединение различных элементов в единую музыкальную структуру на основе вычленения и подчеркивания определенных центров, выполняю-

щих связующие функции в развертывании композиции, а также посредством выбора и сочетания элементов из потенциально возможного алгоритма вариантов в принятии творческих решений;

– многовариантное структурное и функциональное инобытие творческого «я» музыканта-солиста, понимаемого как проявление единства и цельности его индивидуальности в многообразных формах реализации музыкального процесса.

Примечания:

1. Davis R. Arab-Andalusian Music in Tunisia // *Early Music*. 1996. XXIV (3). P. 423-438. Doi:10.1093/earlyj/XXIV.3.423.
2. Ульмасов Ф. О многомерности восточной монодии // *Проблемы музыкальной науки*. 2016. № 3. С. 56-63.
3. Мозгот С.А. Персональное пространство в музыке: концептуальная модель «Я-Я» // *Вестник Адыгейского государственного университета*. Сер. Филология и искусствоведение. 2013. Вып. 2. С. 189-195.
4. Ибрагимов О. Семантика макомов: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Ташкент, 1998. 31 с.
5. Юнусова В. Творческий процесс в классической музыке Востока: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 1995. 35 с.
6. Кушнарев Х. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л.: Гос. муз. изд-во, 1958. 626 с.
7. Матякубов О. Узбекская классическая музыка. Кн. 1. Истоки. Ташкент: Янги аср авлоди, 2015. 228 с.
8. Раджабов И.Р. Макомы: дис. ... д-ра искусствоведения. Ташкент; Ереван, 1970. 215 с.

References:

1. Davis R. Arab-Andalusian Music in Tunisia // *Early Music*. 1996. XXIV (3). P. 423-438. Doi: 10.1093 / earlyj / XXIV.3.423.
2. Ulmasov F. About the multidimensionality of eastern monody // *Problems of Musical Science*. 2016. No. 3. P. 56-63.
3. Mozgot S.A. Personal space in music: a conceptual I-the Me model // *Bulletin of Adyghe State University*. Ser. Philology and the Arts. 2013. Iss. 2, P. 189-195.
4. Ibragimov O. Semantics of maqoms: Diss. abstract for the Dr. of Arts degree. Tashkent, 1998. 31 pp.
5. Yunusova V. The creative process in the classical music of the East: Diss. abstract for the Dr. of Arts degree. M., 1995. 35 pp.
6. Kushnarev X. Questions of History and Theory of Armenian monodic music theory. L.: State Musical Publishing house, 1958. 626 pp.
7. Matyakubov O. Uzbek classical music. Bk. 1. The origins. Tashkent: Yangi asr avlodi, 2015. 228 pp.
8. Radzhabov I.R. Maqoms: Diss. for the Dr. of Arts degree. Tashkent; Yerevan, 1970. 215 pp.