

ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ

PROBLEMS OF MUSICAL STUDIES

Ф. А. УЛЬМАСОВ

Таджикская национальная консерватория им. Т. Сатторовы

О МЕТРОРИТМИЧЕСКОЙ ВЕРТИКАЛИ И НЕКОТОРЫХ ФОРМАХ ЕЁ РЕАЛИЗАЦИИ В ВОСТОЧНОЙ МОНОДИИ

Как известно, основными параметрами структурирования музыкального процесса являются вертикальные (одновременные) и горизонтальные (разновременные) соотношения элементов и структур. Различные формы реализации этих соотношений отражают своеобразие разных музыкальных систем. Так, например, в теории музыки распространено положение, что в монодии тоны взаимодействуют только в последовательности, по горизонтали. По мнению Т. Бершадской, для подлинной монодии «...нетипично наличие каких бы то ни было, даже подразумеваемых, вертикальных отношений» [2, с. 21].

Приведём также высказывание С. Галицкой и А. Плаховой, которые утверждают, что специфическим свойством монодийной звуковысотной организации является «...функциональная однослойность, когда музыкальное движение базируется на последовательном и только последовательном, а не на одновременном взаимодействии ладофункционально осмысленных звуковысотных элементов. Это означает, что монодийное развёртывание исключает какое бы то ни было реальное одновременное сочетание... автономных звуковысотных функций» [3, с. 45–46]. Вместе с тем, цитируемые авторы признают наличие подразумеваемых или «виртуальных вертикальных соотношений тонов», которые образуются благодаря «следам» от удержания звука в памяти при его восприятии: «...совмещение таких следов с реально звучащими тонами и создаёт виртуальную вертикаль» [3, с. 48–49].

Неоднозначность определений, характеризующих статус вертикали в монодии, обуславливает актуальность рассмотрения данной проблемы и поиска ответов на вопросы: есть ли вертикаль в монодии, какова специфика этой вертикали, наделена ли последняя осново-

полагающей структурно организующей функцией или нет? В настоящей работе представлен опыт выявления и осмысления сущности исходного принципа формирования вертикали в монодии с учётом специфики музыкального восприятия и мышления. Указанный подход способствует освещению ключевой проблемы: как осуществляется последовательное соединение тонов в монодии и могут ли они сами по себе, вне человеческого восприятия, образовывать логико-интонационные связи?

Прежде всего, вычленим два вида вертикали – одновременных соотношений, определяемых разными основополагающими принципами «внутреннего» устройства. Обратившись к звуковысотным структурам, можно отметить, что есть такие построения, где продолжительность звучания одновременных сопряжений тонов (созвучий или аккордов) не обуславливается напрямую взаимодействием элементов, различающихся по функциям. Для этого вида вертикальных образований не характерны ладовые функциональные специализации, обнаруживающие себя во временном развёртывании. Отличия тонов здесь представлены только в высотно-регистровом аспекте. В одновременности образуется звучание, которое воспринимается и оценивается как таковое – единое и целостное, обладающее своей характерностью, т. е. определёнными фоническими свойствами: плотностью, красочностью, рельефностью (тембродинамический аспект). Такие вертикальные соотношения широко используются в музыкальной практике не только европейской, но и восточной художественной традиции.

Обратимся теперь к другому виду вертикальных отношений, рассмотрев их первоначально в обобщённом логико-структурном аспекте, с целью выявления специфики основного принципа одновременных сопряжений.

Указанный вид вертикали представляет собой взаимодействие двух функционально-оппозиционных планов, каждый из которых отличается некими особенностями. Один план направляет развёртывание музыкальной структуры, включая ритмические последовательности, тогда как другой осуществляет логическую – смысловую, объединительную – координацию элементов этой структуры. Иными словами, возможность процессуального развития, на протяжении которого последовательно излагаются различные элементы, фактически обеспечивается присутствием второго плана, определяющего логическую связь упомянутых элементов, их единство и структурную целостность.

В контексте изложенного характеризуемый принцип соотношения элементов обуславливает совершенно иной вид взаимодействий: здесь нет отдельных – автономно существующих – вертикальных и горизонтальных сопряжений, но есть их бинарное единство, которое служит истоком последовательного изложения музыкальной мысли, осмысленной процессуальности музыкальной структуры. О подобной двуплановости музыкального мышления в своё время писал Б. Асафьев: «...в эволюции музыки как интонации главное – это процесс голосоведения и его *цементирования* разновидностями остинатных фигур или тонов, органных пунктов и т. д. <...>». Развивая эту мысль, учёный отмечал, что «...музыка наконец-то логически представляется в своей исконной двупланности: 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» [1, с. 323].

«Голосоведение и педаль» в понимании Б. Асафьева лишь отчасти связаны с технологическими аспектами музыкальной структуры. Если же рассматривать названные моменты более широко (т. е. концептуально), они предстанут соотношением двух взаимосвязанных, но функционально различных планов музыкального процесса: неизменного – объединяющего (смысловая координация элементов) и изменчивого – процессуального (последовательное развёртывание мысли). Двуплановость музыкального мышления, в контексте характеризуемой проблематики, допустимо рассматривать на двух масштабных уровнях, соотносимых между собой как инвариантный принцип действия и его исходный первичный

репрезентант. В качестве данного репрезентанта, по нашему мнению, выступает соотношение метра и ритма, образующих своеобразную метроритмическую вертикаль. Об этом подробнее будет сказано ниже.

Основой понимания инвариантного принципа реализации музыкального мышления становится нижеследующее положение: логико-интонационные связи при восприятии и воспроизведении музыки осуществляются исключительно и только внутри мозга, внутри психических процессов; при этом вне восприятия, «наполненного» традицией и культурой слышания, отсутствуют «отдельно» и самостоятельно существующие музыкальные логические связи и смыслы. Это фундаментальное обобщение с особой наглядностью подтверждается при восприятии явлений, развёртывающихся во времени: соединение прошедшего, настоящего и будущего в изложении музыкальной структуры изначально осуществляется внутри мыслительного механизма – запечатлевается в памяти и координируется мышлением. В этом контексте примечательно взаимодействие двух планов: внешнего (связанного со звучанием музыки, с музыкальной практикой) и внутреннего (относящегося к деятельности мозга, в котором протекают процессы восприятия и мышления). Роль такого внутреннего плана заключается в формировании и осмыслении логической координации взаимодействия элементов внешнего плана. Основная функция последнего, репрезентируемого практикой музицирования, – процессуальное изложение музыкальных смыслов, предназначенное для слушания и творческого созидания. Указанное соотношение неизменно сопутствует развёртыванию внешнего (процессуального) плана. В этой связи надлежит констатировать единство одновременности и разновременности, вертикали и горизонтали, которое обеспечивает саму возможность целостного и осмысленного протекания музыкального процесса. Иными словами, одно без другого не существует.

Резюмируя этот аспект наших размышлений, допустимо утверждать, что вертикаль в монодии является неотъемлемым и основополагающим параметром структурирования. Вне действия указанного параметра представляется принципиально невозможным осмысленное развёртывание какой-либо музыкальной структуры независимо от её типа (многоголосного или монодийного). Это не связано напрямую с «простым» влиянием временных следов, оставляемых в памяти при восприятии звуков, но предопределяется исходным принципом мышления – взаимодействием

внутреннего и внешнего планов, которое является атрибутивным свойством интонационно-смыслового развёртывания музыки.

Обратимся теперь к метроритмической вертикали. Последняя, как уже отмечалось выше, рассматривается как исходный (первичный) репрезентант характеризуемого принципа взаимодействия внутреннего и внешнего планов. Нет необходимости в деталях сопоставлять различные определения метра и ритма, которые отражают многообразие форм реализации этих феноменов в музыкальном искусстве [6; 9; 10; 11]. Сосредоточим внимание на следующем. Как известно, ритм, рассматриваемый в широком смысле, есть универсальное художественно-эстетическое явление, в котором преломляются основополагающие принципы восприятия и мышления, связанные с обработкой процессуально-временных форм сообщаемой информации в единстве сукцессивных и симультанных процессов [5; 10].

Это определение основывается на двух моментах: 1) ритм представляет собой универсальную категорию, основные структурные принципы которой являются общими для любой художественной системы; 2) ритм – первичный логико-структурный организатор музыкально-звуковой материи. Первый момент связан с тем, что ритм, не будучи специфическим видовым качеством музыки, выступает неспецифическим универсальным свойством всех художественных систем [4; 10]. Одним из таких универсальных проявлений ритма служит взаимодействие двух неразрывно взаимосвязанных начал: с одной стороны, повторности, единообразия, регулярности; с другой, – вариативности, разнообразия, нерегулярности. Второй момент соотносится с той стадией развития музыки (применительно к различным традициям и эпохам), когда высота звука как необходимый элемент музыкальной организации ещё не воспринималась отдельно от тембра и не была осознана как самостоятельный компонент, который может выполнять функции логической основы звуковысотного структурирования. В этой связи и по этой причине ритм наделялся функцией важнейшего структурного организатора звуковой целостности. Указанная функция ритма сохраняется и сегодня в тех национальных музыкальных традициях, где репрезентация звуковых смыслов осуществляется только при помощи ударных инструментов.

В узком же смысле ритм фигурирует как составная часть обобщенной структуры-модели (ритм/метр), реализуемой посредством особой метроритмической вертикали. Последняя, как уже отмечалось ранее, выступает исходным

логическим репрезентантом фундаментального принципа взаимодействия внутреннего и внешнего планов музыкального процесса. Учитывая сказанное, обозначим важнейшие различия в свойствах метра и ритма. Метр выполняет, прежде всего, соизмеряющую (временнo-измерительную) функцию, которая реализуется благодаря деятельности внутреннего плана – «механизмам» восприятия и мышления. Отметим высказывание М. Харлапа относительно сущности метра, связанной с определением «...длительности и соразмерности всех ритмических величин и их последовательности» [9, с. 24]. Упомянутая важнейшая интенция метра позволяет восприятию различать во внешнем плане – музыкальной практике – соотношения различных длительностей. При этом различие ритмических единиц происходит на основе «общего знаменателя» – некоей временной единицы и её внутренней пульсации, количественный «объём» которой определяет временные масштабы той или иной длительности во внешнем плане. Иными словами, любая ритмическая последовательность может быть воспринята и осмыслена лишь в том случае, если во внутреннем плане реализуется соответствующая времяизмерительная функция.

Метроритмическую вертикаль можно представить как взаимодействие двух ритмических планов. Один из них, характеризуемый неизменностью внутренней пульсации, функционально ориентирован на соизмерение и объединение ритмических единиц (метр); другой план представляет собой процессуальную развёртку множества ритмических длительностей, формирующих разнообразные ритмические структуры и построения (ритм). Отмеченная двухплановость метроритмической вертикали, наряду с единством её функциональной специфики, выступает как исходный процессуальный репрезентант основного принципа взаимодействия внутреннего и внешнего планов человеческого восприятия и мышления. В этом контексте представляется возможным рассматривать метроритмическую вертикаль, непосредственно соотносимую с временной природой музыки, а также аналогичные принципы сопряжений элементов и планов в звуковысотной сфере: метр – устой, лад; ритм – мелодия.

Возможность такого рассмотрения парных соответствий отмечали ранее Ю. Тюлин и Н. Привано: «Можно сказать, что соотношение метра и ритма подобно соотношению лада и мелодии <...>. Вне метрической организации не может быть осмысленного ритмического последования звуков, как вне лада не может быть осмысленной интонации, тем более

мелодии» [7, с. 165]. Иными словами, есть основания рассматривать упомянутую бинарность в качестве особого типа функционально-логических отношений. С одной стороны, периодичность и соизмеряющее начало, свойственные метру, позволяют воспринимать ритмические различия и в дальнейшем их целенаправленно варьировать. С другой стороны, логическая структура лада является основой мелодического движения, функциональной координации соответствующих звуковысотных элементов.

Исходя из вышеизложенного, обозначим три формы воплощения («инобытия») метроритмической вертикали (далее – МВ) в соотношении со звуковысотными элементами. Первая форма связана с функционированием МВ независимо от звуковысотности. Сфера действия указанной формы – ритмические последования, исполняемые ударными инструментами, как своеобразное жанровое явление. Например, в таджикской и узбекской монодической музыке различные ансамбли ударных инструментов (*дойра*, *нагора*, *кайрак* и др.) могут самостоятельно принимать участие в народных празднествах; отметим и сопровождение ударными инструментами народных танцев культово-обрядовой практики и традиционной классической хореографии. Для этой автономной формы реализации МВ характерен высокий уровень полиритмии. На структурном уровне данная область преломления метроритмической вертикали в системе восточной монодии может быть представлена как соотношение двух функционально различных видов (планов) ритмоформул (усулей) – вариативного и остинатного, характеризующее традиционную практику исполнительства на ударных инструментах у таджиков и узбеков [8, с. 48–49].

Вторая форма репрезентирует слитное взаимодействие МВ со звуковысотностью, осуществляемое как бы посредством двух планов (ритм/звуковысотность и метр/лад). Подобное сопряжение реализуется в самых многообразных комбинациях, благодаря чему звуковысотные элементы, соприкасаясь со стихией ритма, обретают его динамический – двигательный потенциал. В результате упомянутого слитного взаимодействия возникает звуковысотное движение, отличающееся многообразием проявлений: мелодия как целостность, автономные мелодические линии, различного рода интонационные структуры (попевки, мотивы, темы,

интонационные обороты и т. д.). Для этого – слитного – соотношения принципиально важным является моделирование соизмеряющей и объединяющей функции метра в звуковысотной сфере. Указанная функция находит воплощение в определённом системно-структурном элементе – ладовой опоре, устое, являющемся основой формирования ладовых функциональных процессов.

В сфере слитного взаимодействия МВ со звуковысотностью выделяются две основополагающие структуры, широко используемые в традиционной музыке, к примеру, народов Центральной Азии: унисонное соотношение мелодия/мелодия и двуплановая функциональная оппозиция мелодия/бурдон. Упомянутые исполнительские структуры являются основой сольного вокально-инструментального музицирования «голос–инструмент» или родственных ему ансамблевых видов исполнительства, широко распространённых в системе восточной монодии.

Третья форма – совместное взаимодействие раздельного и слитного функционирования МВ со звуковысотностью – в структурном отношении наиболее полно репрезентирует жанровое многообразие восточной монодической музыки, включая народное музыкальное творчество и устно-профессиональную традицию (например, шашмаком таджиков и узбеков). Отметим также структуры, приобретающие концептуальный характер благодаря воплощению двуплановости музыкального мышления, используемые как в сольных, так и в ансамблевых формах музицирования: мелодия/усуль и мелодия/бурдон, мелодия/усуль/бурдон.

Сравнивая соотношение ритм/метр с перечисленными выше структурными образованиями восточной монодии, возможно обнаружить ярко выраженное сходство как в использовании принципа неразрывного единства взаимодействующих различных планов, так и в аспекте их функциональной специфики. Всем упомянутым образованиям присуща бинарная двуплановая функциональная оппозиционность (неизменность – изменчивость, остинатность – вариативность, устой – неустой). Первоисточком соответствующей структурной организации является единство вертикально-горизонтальных соотношений, отражающих подобное же «единство многообразия» во взаимодействии внутреннего и внешнего планов восприятия и мышления.

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Слух Глинки // Асафьев Б. Избранные труды: в 5 т. М.: Изд-во АН СССР, 1952. Т. 1. С. 289–328.
2. Бершадская Т. Лекции по гармонии. Изд. 2-е, доп. Л.: Музыка, 1985. 240 с.
3. Галицкая С., Плахова А. Монодия: проблемы теории: исслед. М.: Academia, 2013. 320 с.
4. Карцева Г. Ритм как культурно-антропологический феномен: дис. ... д-ра филос. наук. М., 2004. 350 с.
5. Лурья А. Мозг и психические процессы. М.: МГУ, 1990. 330 с.
6. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: учеб. пособие. М.: Музыка, 1967. 752 с.
7. Тюлин Ю., Привано Н. Теоретические основы гармонии: учеб. пособие. М.: Музыка, 1965. 276 с.
8. Ульмасов Ф. О многомерности пространственного структурирования в восточной монодии // Осор: Труды НИИ культуры и информации Минкультуры Республики Таджикистан. Душанбе: Ирфон, 2015. Вып. 2. С. 30–78.
9. Харлап М. Ритм и метр в музыке устной традиции. М.: Музыка, 1986. 104 с.
10. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М.: Музыка, 1971. 304 с.
11. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: Общие принципы развития и формообразования. Простые формы: учеб. пособие. М.: Музыка, 1980. 296 с.

REFERENCES

1. Asaf'ev B. Slukh Glinki [Glinka's Ear]. Asaf'ev B. Izbrannye trudy [Selected Works]: in 6 vol. Moscow: USSR Academy of Sciences Press, 1952. Vol. 1. P. 289–328.
2. Bershadskaya T. Leksii po garmonii [Lectures on Harmony]. Leningrad: Music Press, 1985. 240 p.
3. Galitskaya S., Plakhova A. Monodiya: problemy teorii [Monody: Problems of the Theory]. Moscow: Academia Press, 2013. 320 p.
4. Kartseva G. Ritm kak kul'turno-antropologicheskii fenomen [Rhythm as a Cultural and Anthropological Phenomenon]: Dissertation for the Degree of Doctor of Philosophy. Moscow, 2004. 350 p.
5. Luriya A. Mozg i psikhicheskie protsessy [A Brain and Psychical Processes]. Moscow: Moscow State University, 1990. 330 p.
6. Mazel' L., Tsukkerman V. Analiz muzykal'nykh proizvedeniy [Analysis of Musical Works]: educational supply. Moscow: Muzyka Press, 1967. 752 p.
7. Tyulin Yu., Privano N. Teoreticheskie osnovy garmonii [Theoretical Bases of Harmony]: educational supply. Moscow: Muzyka Press, 1965. 276 p.
8. Ul'masov F. O mnogomernosti prostranstvennogo strukturirovaniya v vostochnoy monodii [On Multi-dimensional Spatial Structuring in Eastern Monody]. Osor: Trudy Nauchno-issledovatel'skogo instituta kul'tury i informatsii Ministerstva kul'tury Respubliki Tadjikistan [Osor: Transactions of Research Institute of Culture and Information to The Republic of Tajikistan Ministry of Culture]. Dushanbe: Irfon Press, 2015. Issue 2. P. 30–78.
9. Kharlap M. Ritm i metr v muzyke ustnoy traditsii [Rhythm and Measure in Music of Oral Tradition]. Moscow: Muzyka Press, 1986. 104 p.
10. Kholopova V. Voprosy ritma v tvorchestve kompozitorov pervoy poloviny XX veka [Problems of Rhythm in the Works by Composers in the First Half of the XXth Century]. Moscow: Muzyka-Press, 1971. 304 p.
11. Tsukkerman V. Analiz muzykal'nykh proizvedeniy: Obschie printsipy razvitiya i formoobrazovaniya. Prostye formy [Analysis of Musical Works: General Principles for the Development and Formation. Simple Forms]: educational supply. Moscow: Muzyka Press, 1980. 296 p.

О МЕТРОРИТМИЧЕСКОЙ ВЕРТИКАЛИ
И НЕКОТОРЫХ ФОРМАХ ЕЁ РЕАЛИЗАЦИИ В ВОСТОЧНОЙ МОНОДИИ

В статье постулируется тезис о вертикали как одновременном соотношении элементов, которое является атрибутивным параметром структурирования любого музыкального процесса, включая монодический. Автор указывает, что все интонационно-логические связи, прису-

щие музыке, формируются и функционируют в процессе человеческого восприятия и мышления, который сопутствует её воспроизведению (созданию) и слушанию. Вне этого процесса не обнаруживается автономных интонационных структур, порождаемых взаимодействиями

звуков. Исследователем дифференцируются два аспекта постижения указанного феномена: внутренний, относящийся к деятельности мозга, и внешний, обусловленный музыкальной практикой. Сопряжение упомянутых планов всегда осуществляется в одновременности. Внутренний план связан с обеспечением логической взаимосвязи между высотными элементами, координацией их процессуального становления, реализуемого посредством внешнего плана и выступающего основной функцией последнего. Взаимообусловленность и единство двух планов предполагают такой тип взаимодействия, при котором вертикальные и горизонтальные параметры существуют только в единстве, способствуя рождению осмысленной музыкальной

процессуальности. Исходным репрезентантом данного взаимодействия является сопряжение метра и ритма, определяемое как метроритмическая вертикаль. Соизмеряющая и упорядочивающая функции метра здесь реализуются во внутреннем плане деятельности мозга, тогда как процессуальное развёртывание ритмических единиц концентрируется во внешнем плане музыкальной практики. Исследователем характеризуются различные формы моделирования структурных особенностей указанной вертикали в звуковысотной и ритмической сферах.

Ключевые слова: метроритмическая вертикаль, восточная монодия, внешний и внутренний планы восприятия и мышления, музыкальный процесс.

ABOUT METRIC AND RHYTHMICAL VERTICAL LINE AND SOME FORMS OF ITS IMPLEMENTATION IN EASTERN MONODY

The thesis about vertical line as the simultaneous correlation of the elements postulates in the article. This correlation serves as attributive parameter of structuring conformably to any musical process, including the monodic one. The author notes that all the intonation and logical connections inherent in music are formed and function in the process of perception and thinking, which attends to music reproduction (creation) and hearing. Over and above this process there are no discovered autonomous intonation structures that are raised by interactions of sounds. The researcher differentiates two aspects of the mentioned phenomenon comprehending. The internal aspect is relevant to the brain activity and the external aspect depends on music practice. The interaction of the named plans is always carried out in simultaneity. The internal plan is bound up with the implementation of the logical relationship between the pitch elements and the coordination

their process formation. This formation is realized by means of the external plan and appears as the main function of the latter. The interconditionality and unity of these two plans assume the definite type of interaction; owing to it the vertical and horizontal parameters are only in unity which the birth of a meaningful music processing. The initial representative of this interaction is some attending of measure and rhythm that is defined as metric and rhythmical vertical line. The commensurating and regulating functions of measure are realized here in the internal plan of the brain activity, while processing deployment of rhythmical units is concentrated in the external plan of musical practice. The researcher characterizes the different forms of modeling as applied to structural features of the mentioned line in the pitch and rhythmical spheres.

Key words: metric and rhythmical vertical line, Eastern monody, external and internal plans of perception and thinking, musical process.

Ульмасов Фируз Абдушукурович

кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки

Таджикская национальная консерватория им. Т. Сатторова

Таджикистан, 734024, Душанбе

e-mail: firuz_ul@mail.ru

Ulmasov Firuz A.

PhD in Art Studies, Associate Professor at the Department of Music History and Theory

Tajik National T. Sattorov Conservatoire

Tajikistan, 734024, Dushanbe

e-mail: firuz_ul@mail.ru