

О ДВУХ ВИДАХ МОНОДИЧЕСКОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ

Как известно, в рассмотрении природы монодии – особого типа музыкально-го мышления – мелодическое начало осмысливается как специфическое самодовлеющее качество [6], семантическое превалирование линии [5], доминирование одной мелодической линии (мономелодийность) [3]. Автор статьи рассматривает мелодический атрибут монодии как ее субстанциональное – основополагающее – качество [8]. В этом контексте отметим, что в структуре музицирования есть определённые виды, в презентации которых продуцируется одна мелодическая линия (имеющая отмеченные выше свойства) и практически реализуется монодиический тип мышления. Вычленим два вида подобного музицирования, которые находятся в основе формирования двух разных монодиических художественных систем: европейская культовая унисонная вокальная монодия (григорианский хорал, знаменный распев); сольное пение с инструментальным сопровождением – устно-профессиональная традиция в музыкальных культурах народов Востока (маком, мугам, рага и др.).

Различие двух упомянутых видов музицирования обусловлено внутренней спецификой соотношения элементов.

Сольное пение с инструментальным сопровождением имеет как сугубо сольную, так и сольно-ансамблевую формы реализации. Одним из самых распространенных в системе восточной монодии является вид сольного музицирования, когда певец сам поддерживает своё пение на музыкальном инструменте. Такую исполнительскую структуру можно обозначить как «голос-инструмент». В ней используются в основном струнно-щипковые инструменты (*танбур, дутар, рубаб, тар, домбра, комуз* и др.), обладающие богатыми ритмо-аккомпанементными свойствами. Сравнительно реже используются при этом струнно-смычковые инструменты (*гиджак, кобыз, кеманча* и др.)

Рассматриваемый вид сольного музицирования широко представлен в самых различных жанрах восточной монодии; например, в таджикской традиционной музыке – в эпическом творчестве (*Гуругли*), в песенной лирической

сфере (*газалхони, рубоихони*), устно-профессиональной классике (*Шашмаком*).

Специфика соотношения структуры «голос-инструмент» состоит в чётком разграничении функций её партий: ведущий – голос (вокал), сопровождающий – струнный инструмент, который в основном унисонно дублирует, с той или иной степенью строгости, вокальную линию певца. Инструмент в этой структуре, выполняя функцию сопровождения партии голоса, не имеет возможности самостоятельно и полностью автономизироваться, не является наравне с голосом 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.

Развитие инструментального сопровождения шло по пути подстраивания под пение солиста. В партии инструмента развивались только те качества, которые «не перечили» вокалу, не выходили из рамок подчинения голосу, его доминирующему положению, а также из рамок первичных – архаичных форм многоголосия [4, с. 12], органично используемых в соотношении голоса и инструмента (бурдон, параллелизмы, гетерофония). В рассматриваемой сольной структуре образуется своеобразное, психологически довольно яркое соотношение между голосом – рельефом и инструментом – фоном.

Данная специфика – подчинение инструмента голосу певца – определила фактическую сохранность и неизменность названных форм многоголосия, так и не вычленившихся в отдельное явление и не образовавших в лоне восточной монодии самостоятельное направление многоголосного развития. Но, вместе с тем, обеспечивались поистине безграничные возможности развития горизонтально-мелодического начала в монодии.

Существенное преобладание сольных форм музицирования в музыкальных традициях народов Востока, в частности, Центральной Азии, в сравнении с коллективными

вокальными – хоровыми – формами представляет реальный факт музыкальной практики и свидетельствует об определённой специфике данных традиций. Важно также отметить, что в существующих вокально-инструментальных и сугубо инструментальных ансамблях сохраняется структурная специфика сольного вокально-инструментального музицирования «голос-инструмент» – функциональная дифференциация унисонных мелодических линий на ведущую и сопровождающие партии.

В рассматриваемом виде сольного музицирования потенциально заложена возможность максимально свободного творческого самовыражения музыканта, когда его художественное самораскрытие способно обходиться без помощи других музыкантов, быть сугубо автономным. Музыкант-солист потенциально способен здесь в каждой точке музыкального становления использовать все имеющиеся у него средства выразительности, чтобы передавать малейшие нюансы своих творческих намерений.

Говоря об инструментальной культуре Востока, необходимо заметить, что динамичность исторического развития сольной структуры «голос-инструмент» проявилась, например, в обогащении её тембро-колористического аспекта. Это способствовало появлению и развитию многообразных видов инструментов, типов инструментальных и вокально-инструментальных ансамблей, в соответствующем направлении стимулировало жанровые процессы. Неоспоримым доказательством сказанного является богатейшее разнообразие самих музыкальных инструментов в истории монодических культур Востока – всему этому нет адекватных аналогов в европейской средневековой инструментальной культуре (см.: [2]).

Отметим также широко известное положение: традиционная музыкальная наука стран Востока самым совершенным музыкальным инструментом считала человеческий голос. Что же касается других музыкальных инструментов, то их качество и совершенство определялось в зависимости от степени близости к человеческому голосу, от уровня возможности оказывать ему творческую поддержку. Об этом, в частности, писал выдающийся музыкальный теоретик восточного средневековья Абу Наср аль-Фараби (872–951) в своей знаменитой работе «Большая книга о музыке». Он, в частности, отмечал, что совершенные мелодии становятся таковыми благодаря человеческому голосу, а звуки, порождаемые инструментами, имеют более «низкое» качество.

В музыкальном искусстве ничто не может являться более совершенным, чем человеческий голос. В этом контексте инструменты могут применяться только для усиления и обогащения пения, подкреплять его в той степени, в какой они могут быть подобными человеческому голосу, служить ему сопровождением и облегчать его запоминание [1, с. 101–115].

Таким образом, в контексте сказанного выше, есть основание полагать, что доминирование вокально-сольного начала в структуре «голос-инструмент», его лидирующее, во многом самодовлеющее значение определило особенности функциональных отношений между её компонентами и обусловило, в том числе, сохранность первичных элементов многоголосия. В усложнении последних не было необходимости, так как центральное место в музицировании занимала личность певца-солиста, его вокально-мелодическая линия. Отметим также, в этом контексте, что различие в использовании форм общих принципов многоголосия в европейских и азиатских художественных традициях во многом определяется доминированием в первой вокальных коллективных, тогда как во второй – сольных, вокально-инструментальных форм музицирования.

В сольном феномене, в его исходной для восточной монодии базовой структуре «голос-инструмент» содержится активное личностное начало, способное проявлять себя не только в качестве исполнителя, воспроизводителя определённой традиции-информации, но и в качестве непосредственного её творца. Художественная система восточной монодии, подчиняющаяся бинарному принципу «канон-импровизация», в истоках своего формирования прямо связана именно с сольной монодией.

Существенно проясняет данную специфику реальность музыкальной практики – возможность импровизации в системе монодических культур народов Востока, в самом глубоком понимании этого явления, находится в компетенции именно отдельного самостоятельного индивидуума – музыканта-солиста, но не коллектива. В коллективной унисонной структуре невозможно импровизировать. В этой объективной констатации сольность, как особый феномен, учитывая многообразие её функций и форм проявлений, выступает типологическим признаком системы восточной монодии. Именно через формы сольной монодии, сольных видов музицирования практически реализуются созидательные, жизнетворящие функции, обеспечивающие

восточную монодию неограниченными возможностями самосовершенствования и развития, создания новых интонационных идей, функционирующих в контексте принципов традиционной культуры; это предоставляет музыканту максимальные возможности индивидуального творческого самовыражения. Значение сольности проявляется также в том, что с ней связано инструментальное музицирование, в своей значительной части повторяющее смысловые приоритеты структуры «голос–инструмент». Иными словами, резюмируя сказанное выше, сольность, реализуемая в форме музицирования «голос–инструмент», выступает одним из ведущих системообразующих факторов восточной монодии.

Обратимся теперь к другому виду монодического музицирования – вокальному унисону.

В музыкальном востоковедении и общей теории монодии существует устойчивая традиция неразличения, с одной стороны, природы вокального унисона как особого социокультурного феномена коллективного выражения единства, единогласия, а с другой – собственно вокально-сольной монодии – формы, потенциально содержащей в себе богатейшие возможности индивидуального творческого самовыражения музыканта. 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 и функциональной дифференциации мелодических линий инструментальный виды унисона. В этой связи необходимо отметить существенные художественные отличия европейской церковной культовой унисонной монодии от монодической музыки народов Востока, где широко распространены светские лирические и эпические вокально-сольные виды музицирования, использующие инструментальное сопровождение.

Традиционное исполнение вербальных и музыкальных текстов вокальным унисоном есть форма закрепления и сохранения актуальной для конкретного общества информации. Природа унисона связана с особым объединением разных индивидуумов «единой специфической информацией», когда различий в трактовке музыкального текста у исполнителей унисона не должно и не может быть. Унисонные интонации, их образная семантика обычно общепризнаны и имеют глубокие корни в традиционной культуре различных

народов. 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» [7, с. 10].

Отметим также использование вокального унисона при чередовании сольных и коллективных разделов музицирования, где первый имеет вариативный, а второй – стабильный характер, например, в запеве и припеве. Подобное соотношение распространено в народном песенном творчестве Центральной Азии.

Коллективное унисонное пение применяется в некоторых сольных по своей природе жанрах, в завершающих разделах формы произведений, например, в таджикской и узбекской традиционной музыкальной классике Шашмаком, с целью выражения общего интонационного согласия всех участников музыкального процесса. В этой же циклической системе макамата используется унисонное пение в разделах «Тарона».

В контексте сказанного выше вокальный унисон представляет некое общее явление, присущее как европейским, так и азиатским музыкальным традициям. Но существенное отличие между ними обнаруживается в формах реализации этого вида монодического музицирования. На базе вокального унисона в европейской музыкальной традиции, как уже отмечалось, была сформирована особая художественная система культовой монодии. Что касается восточной монодии, аналогичной системы сформировано не было, унисонное вокальное музицирование не стало основой формирования особой и самостоятельной культовой художественной традиции. В этом аспекте вокальный унисон как принцип коллективного единогласия не может рассматриваться в качестве специфического типологического признака именно восточных монодийных культур, который отличает их от соответствующих европейских.

При уточнении понимания специфики системы восточной монодии важным аспектом изучения природы унисона является анализ его особенностей в аспекте динамических – творческих, созидательных – возможностей традиционной музыкальной культуры. Последнюю необходимо рассматривать целостно, как некий живой организм, саморазвивающуюся систему, где существенное значение для её жизнедеятельности, как и для любого другого живого организма, имеют креативные процессы, направленные на самовоспроизведение и саморазвитие, когда сохранение осуществляется через рождение, через продолжение себя в новом. В этом контексте есть основание вести речь о структурах, элементах и феноменах, посредством которых осуществляются эти жизненно важные системообразующие функции. Можем ли мы говорить, что унисон, и прежде всего вокальный унисон, – это структура, через которую проявляются основные креативные функции в системе восточной монодии?

По своей природе коллективное вокальное унисонное музицирование не ориентированно на возможные творческие изменения «здесь и сейчас», в частности, на варианты изменения текста (мелодического, словесного) в ходе процесса музыкальной презентации. Чтобы это осуществлять, необходима определённая мера свободы в самоощущении каждого его участника, что невозможно реализовать в структуре вокального унисона в связи со спецификой его внутренней организации. Учитывая эту реальность, можно, по-видимому, утверждать, что вокальный унисон как особый феномен в

контексте устных музыкальных традиций не обладает необходимыми возможностями для самостоятельного рождения новых интонационных явлений, не может автономно выступать в качестве саморазвивающейся системы, рождающей новые музыкальные идеи, структуры, жанры и т. д.

Поэтому всё, что связано с созидательными, жизнеотворяющими процессами в восточной монодийной системе, с её основополагающими художественными принципами («канон–импровизация» и др.), обеспечивающими её возможностями самосохранения и развития, не могут быть обусловлены закономерностями вокального унисона, не проявляются непосредственно через его структуру, функции и возможности. Иными словами, вокальный унисон – как коллективная форма единогласия – очевидно, не может рассматриваться в качестве специфического признака восточных монодийных культур. Более того, есть основания предполагать, что традиционный вокальный унисон не является ни для какой музыкальной системы специфическим типологическим явлением, принципиально отличающим один тип музыкальной культуры от другого.

Рассмотренные два вида монодического музицирования, продуцирующие субстанциональный статус одной мелодической линии, демонстрируют их разные структурные возможности и художественные приоритеты. В системе восточной монодии определяющим её специфическим признаком является сольный феномен, широко представленный в музицировании одиночным пением с инструментальным сопровождением.

ЛИТЕРАТУРА

1. Аль-Фараби. Трактаты о музыке и поэзии. Алматы: Гылым, 1993. 452 с.
2. Вызго Т. Музыкальные инструменты Средней Азии: Исторические очерки. М.: Музыка, 1980. 192 с.
3. Галицкая С., Плахова А. Монодия: проблемы теории: исслед. М.: Academia, 2013. 320 с.
4. Евдокимова Ю. Многоголосие средневековья: X–XIV вв. М.: Музыка, 1983. 456 с. (История полифонии. Вып. 1).
5. Земцовский И. Проблема многоголосия в теории монодии // Борбад и художественные традиции народов Центральной и Передней Азии: история и современность: сб. ст. Душанбе: Дониш, 1990. С. 391–395.
6. Кушнарёв Х. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л.: Музгиз, 1958. 628 с.
7. Низамов А. Таджикская традиционная музыка // Таджикская музыка: сб. науч. тр. Душанбе: Ирфон, 2003. С. 5–58.
8. Ульмасов Ф. О некоторых современных аспектах теории таджикской традиционной музыки // Борбад, эпоха и традиции культуры: сб. ст. Душанбе: Дониш, 1989. С. 177–204.

REFERENCES

1. *Al'-Farabi*. Traktaty o muzyke i poezii [Treatises on Music and Poetry]. Almaty: Gylym Press, 1993. 452 p.
2. *Vyzgo T.* Muzykal'nye instrumenty Srednej Azii: Istoricheskie ocherki [Musical Instruments of Central Asia: Historical Essays]. Moscow: Muzyka Press, 1980. 192 p.
3. *Galitskaya S., Plakhova A.* Monodiya: problemy teorii [Monody: Problems of the Theory]. Moscow: Academia Press, 2013. 320 p.
4. *Evdokimova Yu.* Mnogogolosie srednevekov'ya: X–XIV vv. [Medieval Polyphony: X–XIV Centuries]. Moscow: Muzyka Press, 1983. 454 p. (The History of Polyphony: Issue 1).
5. *Zemtsovskiy I.* Problema mnogogolosiya v teorii monodii [The Problem of Many-Voicing within the Monody Theory]. Borbad i khudozhestvennye traditsii narodov Tsentral'noy i Peredney Azii: istoriya i sovremennost' [Borbad and the Artistic Traditions of the Peoples in Central and South-West Asia: History and Contemporaneity]: collected articles. Dushanbe: Donish Press, 1990. P. 391–395.
6. *Kushnarev Kh.* Voprosy istorii i teorii armyanskoy monodicheskoy muzyki [Issues of Armenian Monodic Music History and Theory]. Leningrad: Muzgiz Press, 1958. 628 p.
7. *Nizamov A.* Tadjhikskaya traditsionnaya muzyka [Tajik Traditional Music]. Tadjhikskaya muzyka [Tajik Music]: collected articles. Dushanbe: Irfon Press, 2003. P. 5–58.
8. *Ul'masov F.* O nekotorykh sovremennykh aspektakh teorii tadjhikskoy traditsionnoy muzyki [On Some Aspects of the Contemporary Tajik Traditional Music Theory]. Borbad, epokha i traditsii kul'tury [Borbad, the Era and Traditions of Culture]. Dushanbe: Donish, 1989. P. 177–204.

О ДВУХ ВИДАХ
МОНОДИЧЕСКОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ

Статья посвящена рассмотрению двух видов монодического музицирования, в основе которых находится продуцирование субстанционального статуса одной мелодической линии. Анализируются особенности сольного музицирования системы восточной монодии, представленного в структуре одиночного пения с инструментальным сопровождением («голос-инструмент»), и коллективного унисонного пения а саррелла, ставшего основой для формирования культовой европейской монодической традиции (григорианский хорал, русский знаменный распев). Специфика сольной структуры «голос-инструмент» заключается в доминировании вокальной линии музыканта-солиста, обусловившей вокальной линии музыканта-солиста, обусловившей функциональную дифференциацию унисонных мелодических линий голоса и инструмента на ведущую и сопровождающую партии. Данная исполнительская структура предоставляет большие возможности для индивидуального творческого самовыражения

музыканта; она способна реализовывать «здесь и сейчас» его творческие намерения, в том числе импровизировать. Сольное пение с инструментальным сопровождением широко распространено в системе восточной монодии, оно используется в различных жанрах народной и устно-профессиональной музыки, являясь отличительным признаком этой монодической системы. Другой вид монодического музицирования – вокальный унисон – характеризуется единогласием, функциональным неразличением мелодических линий, невозможностью «здесь и сейчас» вариантно изменять вербальный и музыкальный тексты. Данный вид музицирования в системе восточной монодии не сформировал самостоятельной художественной подсистемы (в отличие от сольного музицирования «голос-инструмент») и не является специфическим явлением указанной системы.

Ключевые слова: сольное музицирование, унисон, восточная монодия, структура «голос – инструмент», музыкант-солист.

ABOUT TWO KINDS
OF MONODIC MUSIC-MAKING

The article considers two types of monodic music-making, which are based on the production of substantial status of one melodic line. The author analyses the features of solo music-making within the system of eastern monody, which is represented in the structure of a solo singing with instrumental accompaniment («voice – instrument») and as well

the collective unison vocal singing, which became the basis for the formation of the European cult monodic tradition (Gregorian chant, Russian Orthodox chant). The specificity of solo structure «voice – instrument» is associated with the domination of the vocal line of a soloist-musician, which determines the functional differentiation of the unison melod-

ic voice and instrument lines into the leading party and the accompanying one. This solo performing structure provides greater opportunities for individual creative expression for a musician. Also it is able to implement suitable creative intentions «here and now», including improvisation. Solo singing with instrumental accompaniment is widespread in eastern monody system; it is used in a variety of genres of folk and oral-professional music, and seems to be the hallmark of this monodic system. Another type of monodic music-making – vocal

unison – is characterized by unanimity, functional non-discrimination of melodic lines and the impossibility to change verbal and musical texts variably «here and now». This type of music-making in the eastern monody system has not formed an independent art sub-system (unlike the solo music playing «voice – instrument»), it is not a specific phenomenon inherent in the named system.

Key words: solo making music, unison, eastern monody, «voice – instrument» structure, musician-soloist.

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 T. Sattorov National Conservatoire
Tajikistan, 734024, Dushanbe
e-mail: firuz_ul@mail.ru

