

V

А. Н. Азимова

**ВОПРОСЫ
СИНТАКСИСА
ВОСТОЧНОЙ
МОНОДИИ**



МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ УЗБЕКСКОЙ ССР
ТАШКЕНТСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
им. М. АШРАФИ

И-35

А. Н. АЗИМОВА

ВОПРОСЫ СИНТАКСИСА ВОСТОЧНОЙ МОНОДИИ

(НА ПРИМЕРЕ ТРАДИЦИОННОЙ
МУЗЫКИ УЗБЕКСКОГО,
КАРАКАЛПАКСКОГО И
УЙГУРСКОГО НАРОДОВ)



ТАШКЕНТ
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ФАН» УЗБЕКСКОЙ ССР
1989

В монографии предпринята попытка осмысления сущностных сторон языка монодии: выявлены основополагающие единицы, исследованы их организация и семантические параметры, а также комбинаторные свойства.

Для музыковедов, а также музыкантов, интересующихся теоретическими проблемами музыкознания.

Ответственный редактор
кандидат искусствоведения С. А. ЗАКРЖЕВСКАЯ

Рецензенты:
доктор искусствоведения Н. С. ЯНОВ-ЯНОВСКАЯ,
кандидаты искусствоведения Н. М. АХМЕДХОДЖАЕВА,
С. Р. ХИСАМОВА



А 49051000000—4292
М355(04)—89 223—89

ISBN 5—648—00360—9

© Издательство «Фан»
Узбекской ССР, 1989 г.

От автора

Проблемы формы и содержания относятся к ключевым в музыкознании. Отношение к ним определяет мировоззренческую позицию. В последние десятилетия в связи с возросшим интересом к смысловой стороне музыки изучение этих сложных проблем приобрело особую актуальность. Их постижение может идти различными путями. Один из них — рассмотрение данной проблематики под определенным углом на конкретном музыкальном материале.

Объектом нашего исследования является музыкальный язык узбекского народа, включающий диалекты — фергано-ташкентский, бухаро-самаркандский и хорезмский¹, самобытные языки каракалпаков и уйгур.

Обращение к указанным языковым группам дает возможность охватить обширный и разнообразный в жанровом отношении материал: от наиболее простых жанров — приуроченных и неприуроченных, свойственных всем музыкальным языкам, до сложнейших, профессиональных, характеризующихся общностью или локальностью бытования — ашула, катта ашула, маком, дастан.

Языковое, стилевое и жанровое разнообразие изучаемого материала, непосредственные связи с музыкой многих народов Средней Азии и значительно шире, позволяют представлять ему, в известной степени, восточное монодиическое искусство.

Предмет исследования — синтаксис указанных выше родственных языков, изучаемых в сравнительно-типоло-

¹ Ф. М. Кароматов выделяет еще один «локальный стиль» — сурхандарьинско-кашкадарьинский. В силу малочисленности существующих записей, этот пласт музыкального творчества не рассматривается. (См.: Кароматов Ф. О локальных стилях узбекской народной музыки // Музыка народов Азии и Африки. М., 1969. С. 36).

гическом аспекте. Выбор данного направления и подхода продиктован следующими соображениями. Формообразование в монодии — проблема, имеющая принципиальное значение, но малоразработанная. Постигание ее закономерностей — в единстве универсальных и специфических качеств, чрезвычайно важно как для осмысления традиционного наследия, так и композиторского творчества.

Формообразование — неисчерпаемая область музыковедения, допускающая различные аспекты исследования. Один из первых шагов в этом направлении — выявление базисных элементов структуры языка и изучение их с позиций функционирования, что собственно и составляет содержание синтаксического анализа.

Особенности материала — становление и развитие в условиях эстетики тождества и устности бытования, что предполагает преобладание общего, традиционного над индивидуальным в художественном творчестве, обусловили концентрацию внимания на типологических (языковых) проявлениях синтаксиса и его семантики. Установление универсальных языковых свойств синтаксиса понимается как первая ступень, открывающая путь к изучению национальной, стилевой, жанровой специфики действия общих закономерностей.

При сравнительно-типологическом анализе синтаксиса возникает ряд проблем, сужающих поле исследовательских интересов. К таким относятся:

1. Отсутствие специальных целостных грамматических работ по изучаемым музыкальным языкам².

² Можно только назвать исследования, где вопросы формообразования так или иначе затрагиваются в ряду других или осмысливаются в границах отдельных жанров: Беляев В. Формы узбекской музыки // Советская музыка. 1935, № 7, 8; Буцкой А. К. Строение узбекской народной музыки // Пути развития узбекской музыки. Ташкент—М., 1946; Кароматов Ф. М. Основные черты музыкального строения узбекских народных песен // Вопросы музыкальной культуры Узбекистана. Ташкент, 1961; Авторефераты дис. канд. искусствовед.: Плахов Ю. Н. О формообразовании в инструментальных пьесах Шашмакома. Ташкент, 1975; Матякубов О. Р. Хорезмские макомы. Ташкент, 1976; Кокулянская Н. П. Особенности мелодии, лада и формы в Шашмакоме. М., 1979; Азимова А. Н. Музыкальная форма ашула (системно-типологический анализ). Ташкент, 1980; Абдуллаев Р. С. Жанр катта ашула и его носители. Ташкент, 1982; Юнусов Р. Ю. Черты общности и различий в макомах и мугамах. (Опыт сравнительного анализа). Ташкент, 1982; Адамбаева Т. Музыкальная культура каракалпакского народа дооктябрьского периода. Алма-Ата, 1967; Хисамова С. Р. Ладовое строение каракалпакской моно-

2. Отсутствие или малочисленность зафиксированных образцов некоторых жанров. Это обстоятельство создает трудности и тем не менее принципиально допускает (здесь мы солидаризуемся с мнением В. Я. Проппа) возможность изучения части материала с целью формирования типологических закономерностей. «Закон выясняется постепенно, и он объясняется не обязательно именно на этом, а не на другом материале. Поэтому фольклорист может не учитывать решительно всего океана материала, и если закон верен, то он будет верен на всяком материале, а не только на том, который включен»³.

3. Затруднения, обусловленные жанровой неоднородностью сравниваемых языков и диалектов. Они особенно четко проявляются при сопоставлении профессиональных форм творчества. Маком, дастан, катта ашула — каждый из названных жанров имеет определенный ареал распространения, социально-эстетическое назначение и специфические средства выражения. Глубокие различия на данном этапе исследования исключили возможность конкретизации установленных закономерностей на жанровом уровне и обусловили более крупную дифференциацию материала — народное творчество — профессиональное творчество, которые понимаются не как отдельные направления, а этапы единой линии развития языка монодии.

4. Отсутствие апробированных приемов и методов изучения музыкального синтаксиса и тем более его семантики. Это определило избирательный характер отбора материала и проблем. Так, в частности, остаются в стороне чрезвычайно интересные вопросы взаимообусловленности синтаксических закономерностей музыки и поэтического текста, важность которых подчеркивается доминированием вокальной традиции в исследуемых музыкальных культурах. Наше внимание в первую очередь привлекают вопросы синтаксиса сегмента третьего уровня, семантическая проблематика же раскрывается ограниченно: только в плане определения смыслового объема единиц, содержательных потенций их конструкций и форм связи.

В основу работы положены мелодии, опубликованные в следующих сборниках:

дни. Ташкент, 1982; Алибакиева Т. М. Песенное творчество уйгурского народа (наследие). Алма-Ата, 1972.

³ Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Л., 1964. С. 22.

- Ўзбек халқ кўшиқлари. I. К. Ташкент, 1939.
(УХҚ, I).
- Ўзбек халқ кўшиқлари. II. К. Ташкент, 1939.
(УХҚ, II).
- Ўзбек халқ музыкаси. Т. I. Ташкент, 1955.
(УХМ, I).
- Ўзбек халқ музыкаси. Т. II. Ташкент, 1957.
(УХМ, II).
- Ўзбек халқ музыкаси. Т. III. Ташкент, 1959.
(УХМ, III).
- Ўзбек халқ музыкаси. Т. IV. Ташкент, 1958.
(УХМ, IV).
- Ўзбек халқ музыкаси. Т. V. Ташкент, 1959.
(УХМ, V). Бухоро мақомлари.
- Ўзбек халқ музыкаси. Т. VII. Хорезм ашулалари.
Ташкент, 1960. (УХМ, VII).
- Ўзбек халқ музыкаси. Т. VIII. Қарақалпақ халқ
намалари. Ташкент, 1961. (УХМ, VIII).
- Е. Е. Романовская. Статьи и доклады. Записи му-
зыкального фольклора. Ташкент, 1957. (Р).
- Ф. Кароматов. Ўзбек халқи музыка мероси. Т. I.
Ташкент, 1978. (УХММ).
- Ф. Кароматов. Ўзбек халқи музыка мероси. Т. II.
Ташкент, 1985. (УХММ).
- Уйғур халқ қошақлири. Тошкент. 1958. Уйғ. ХҚ.

Глава 1

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ ИССЛЕДОВАНИЯ СИНТАКСИСА

ВОПРОСЫ СРАВНИТЕЛЬНО-ТИПОЛОГИЧЕСКОГО ИССЛЕДОВАНИЯ МОНОДИИ

Советскую музыковедческую мысль отличает осознание многообразия и художественной значимости всех форм проявлений музыкального языка. В этом немаловажную роль сыграли достижения музыковедения Советского Востока, которым накоплен и осмыслен разнообразный по жанровому составу и национальным стилям музыкальный материал устного творчества. Не углубляясь в оценку отдельных трудов и направлений, отметим, что накопление объемного фактологического материала (в работах преимущественно описательного характера) создало необходимую базу для осознания всего массива знаний с новых позиций. Переход на этот уровень, обеспечивающий дальнейшее поступательное развитие науки, видится в широком и направленном использовании возможностей сравнительно-типологического подхода.

В связи с постановкой данной задачи встают два вопроса: что представляет собой сравнительно-типологический подход и не пользовалась ли уже давно наука его принципами, не декларируя их? Для ответа на эти вопросы необходимо, хотя бы в самых общих чертах, наметить процесс становления методологических установок в музыковедении республики и на такой основе сформулировать задачи, очертить круг проблем, связанных с указанным подходом.

В советской музыкальной фольклористике с начального периода обращения к традиционной музыке народов Востока в сфере исследовательских интересов оказались прежде всего типовые явления художественной практики, а не отдельные, конкретные произведения. Подразделение наследия на народную и профессиональную ветви не повлекло за собой изменений аналитических позиций — пласт профессионального музицирования в силу устности бытования понимался как явление более

сложного уровня, но одной с фольклором природы, что позволило в принципе верно подойти и описать наблюдаемые явления.

Такая общая установка отвечала сущности традиционной музыки Востока, где типическое преобладает над индивидуальным, музыкальное творчество представляет собой прежде всего умелое комбинирование и варьирование известного комплекса художественных средств.

Сравнение — универсальный исследовательский прием, неизбежный атрибут познавательного процесса — всегда входил в арсенал музыковедческих средств познания. Использование его в европейском музыкознании связано с пониманием норм классической музыки как эталона, в сопоставлении с которым регистрируется сходство и различие изучаемых проявлений музыкального языка. Рассматриваемый прием, оказавшийся чрезвычайно продуктивным в осмыслении различных этапов становления композиторского творчества, его национальных ответвлений, в силу ряда причин¹ был перенесен и в область исследования традиционной восточной музыки. Последствия выбора такого пути сказались различным образом.

Нотная запись наследия и соответствующая ей процедура исследования открыли несомненные перспективы в изучении традиционной музыки и обогатили науку новым фактологическим материалом. Однако уже первые исследователи как чуткие музыканты не могли не почувствовать своеобразного «сопротивления материала», не укладывавшегося в систему представлений иного музыкального языка, требовавшего специфических аналитических приемов. Поиск последних в целом можно обозначить как движение от прямого проецирования норм и понятий композиторской музыкальной практики до частичного «приспособления» их путем всевозможных оговорок и ссылок на особенности материала². Эта тен-

¹ Одна из них видится в самом факте письменной фиксации традиционно устной музыкальной культуры, что и предопределило подход и описание материала с позиций, сложившихся на базе композиторского творчества. В данной ситуации методы восточной науки о музыке, ориентированные на устное творчество, оказались неприемлемыми.

² Процесс «приспособления» одновременно является и процессом отбора, классификации закономерностей и свойств композиторского языка, методик его анализа в качестве универсальных и специфических.

дения, прослеживаемая в работах, касающихся различных сторон традиционной музыки — формы, лада, ритма, имеет общий характер, но не снимает проблемы создания методологии исследования адекватной материалу.

Однако сравнение как основной аналитический прием на начальных этапах работы с традиционным музыкальным материалом не акцентировалась и, видимо, не осознавалась, а скорее подразумевалась. Потребовалось не одно десятилетие, прежде чем сформировалась и четко обозначилась как цель необходимость сравнительного изучения различных музыкальных культур. Идея эта созревала в трудах музыковедов, посвященных прежде всего композиторскому творчеству, где в аспектах лада, гармонии, полифонии, формы в аналогиях с традиционной музыкой предпринимались попытки выявления почвенности такого вида творчества³.

Указанные выше условия формирования идеи сравнительного анализа оказали влияние и на теоретическое постижение языка собственно традиционной музыки и привели к прямой и опосредованной ориентации ее проблематики на сравнение или сопоставление явлений монодийной природы и композиторского творчества, точнее, его эталона — классического многоголосия.

Отмечаемое направление отражает процессы, протекающие в музыкознании в целом. В наиболее концентрированной форме основные тенденции его раскрываются в монографиях С. П. Галицкой «Теоретические вопросы монодии» (1981) и Н. Г. Шахназаровой «Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма» (1983). Почти одновременное появление крупных, различных по поставленным задачам трудов, суммировавших и с новых, сравнительно-типологических позиций осветивших накопленные знания о

³ Коральский А. Я. Полифония в музыкальном наследии узбекского народа и творчестве композиторов Узбекистана. Автореферат дис. ... канд. искусствовед. Ташкент, 1970; Закржевская С. А. Гармония в творчестве композиторов Узбекистана, Таджикистана и Туркмении. Ташкент, 1979; Янов-Яновская Н. С. Узбекская симфоническая музыка. Ташкент, 1979; Кадырова Н. Тематизм и форма в симфонической музыке Узбекистана. Автореферат дис. ... канд. искусствовед. Ташкент, 1981; Ахунджанова Н. А. О специфике периода в творчестве композиторов Узбекистана // Вопросы истории и теории узбекской советской музыки. Ташкент, 1976. С. 147—153; Гафурбеков Т. В. Фольклорные истоки узбекского профессионального музыкального творчества. Ташкент, 1984; Мухтарова Ф. Ш. Полифонические формы в инструментальном творчестве композиторов Узбекистана. Автореферат дис. ... канд. искусствовед. Ташкент, 1981.

монодийных культурах, свидетельствует о том, что музыкальное сознание созрело для более высокого уровня осмысления фактов. Как и всякие значительные результаты определенного этапа развития, данные работы продемонстрировали не только завоевания, определили новые цели, задачи, но и обнажили многие проблемы науки и, в частности такие, как неравномерность в исследовании различных сторон языка монодии, существование «белых пятен» в географии изучения отдельных его музыкальных языков, отсутствие апробированной методологии анализа, адекватной материалу, что в целом существенно тормозит построение общей теории монодии, системной модели его языка. Возможно, что данное положение науки во многом и сориентировало исследователей на познание предмета — монодийного мышления через сопоставление с известным — многоголосным классическим мышлением. Но можно ли считать этот путь познания магистральным?

Сравнение любых, даже самых далеких, музыкальных языков может быть продуктивным, однако к этому сегодняшнее музыковедение еще не готово в полной мере. Не случайно в указанных выше работах сопоставляются не языковые системы в целом, а отдельные их уровни. На данном этапе, применительно к языкам традиционной музыки, более актуальным представляется осмысление системы монодии «изнутри», опираясь на сравнительное изучение родственных языков, для установления общемонодийных универсалий и форм, их специфических проявлений в отдельных языках.

Решение такой задачи будет способствовать и становлению методологии анализа, формированию понятий и терминов, соответствующих языку традиционной музыки, ибо именно сравнительное изучение родственных языков создаст основу для более объективной оценки и классификации наблюдаемых явлений, чем при работе в пределах одного языка или сравнении далеких, разнотипных языков. Конечно, трудно представить весь этот аналитический аппарат как нечто принципиально новое. В становлении его, безусловно, немаловажную роль должно сыграть соответствующее осмысление как достаточно гибких принципов европейского музыковедения, выросших на почве письменной культуры, так и представлений восточной науки о музыке, ориентированных на устное творчество.

Исследования, направленные на сравнительно-типоло-

гическое познание родственных монодийных языков, как известно, и на современном этапе важно, опираясь на накопленный опыт, установить исходные положения. Поэтому здесь необходимо определить задачи этого метода. Конечная цель видится в выявлении суммы общих и существенных черт систем всех музыкальных языков. Одной из частных, но важнейших задач, видимо, должна стать классификация многообразных музыкальных языков по различным группам и типам.

Процедурная сторона этого метода представляет собой сравнение или точнее, «наложение» конкретных языков, что позволяет установить инвариантные, общие модели, характеризующие как отдельные уровни, так и систему в целом, а также расхождения, наблюдаемые в проявлениях таких моделей в конкретных музыкальных языках. Иными словами, преследуется цель разработки языка-эталоны, воплощающего идеальную модель двух или нескольких сравниваемых языков.

Какие же языки могут быть объектами сравнительно-типологического анализа? На наш взгляд, любые генетически близкие, родственные или далекие языки. Однако на начальных этапах в условиях сопоставления неизученных и малоизученных музыкальных языков большие возможности открываются прежде всего при исследовании родственных языков, общие контуры накладываемых параметров которых совпадают, что позволяет изучать языки по отдельным уровням. При подходе же к далеким языкам продуктивнее сравнение системных организаций в целом, поскольку осмысление материала по отдельным уровням в силу отсутствия гомогенных образований может оказаться чересчур узким.

Параметры, по которым проводится сопоставление, могут быть различными. Но значимость наблюдаемого факта непременно должна оцениваться не только его наличием или отсутствием в исследуемых языках, но и местом, которое он занимает в общей схеме отношений, иначе в системе данного языка. В противном случае не избежать констатации случайных совпадений отдельных элементов, что нередко приводит к ошибочным выводам.

Музыковедение, занимающееся традиционным восточным искусством, сегодня еще не располагает данными, которые позволяют проводить сопоставительное изучение языковых систем. Еще ни один музыкальный язык не изучен настолько полно, чтобы иметь представление о нем, как о системе. Поэтому языковые сравнения сей-

час возможны на уровне подсистем — ладовой, ритмической, синтаксической и др. Однако следует учитывать, что сравнение языков по отдельным уровням — это решение частной исследовательской задачи, начальный этап анализа, который в дальнейшем позволит дать всестороннюю характеристику общих и различных свойств сравниваемых языков.

Перспективы, открываемые этим методом, чрезвычайно широки и очевидны. Хотелось бы подчеркнуть две наиболее актуальные. Создание достаточно полной картины синхронного состояния группы родственных музыкальных языков позволяет начать изыскания диахронического плана, что чрезвычайно важно для изучения культур, бытующих устно. Поиск и установление общемонодийных универсалий поможет избежать многих ошибок в оценке бурно и неоднозначно протекающего процесса взаимовлияния, синтеза различных музыкальных языков и прежде всего разнообразных видов традиционного и композиторского.

ВОПРОСЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА И РЕЧИ

Прежде чем переходить к вопросам синтаксиса и самым общим чертам определим место изучаемого музыкального языка в ряду существующих музыкальных систем. Принципиальным в этом плане представляется характер отношений категорий языка и речи.

Впервые на данное разграничение указал Ф. де Соссюр⁴. Язык он определял как систему, потенциально существующую в сознании целой совокупности людей. Речь полагал конкретным воплощением этой системы в непосредственной практической деятельности людей.

Подобное разграничение имеет место и в музыкознании⁵, но лишь в работах семиотического направления эти категории получили достаточно глубокое обоснование. Так, в частности, В. Медушевский довольно подро-

⁴ Соссюр Ф. Курс общей лингвистики. Труды по языкознанию. М., 1977.

⁵ См. понятия «ладовая система» и «ладовая структура» в кн.: Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии; «форма как принцип» и «форма как данность» в кн.: Бобровский В. П. О переменности функций музыкальной формы; а также следующие труды: Гаспаров Б. М. О некоторых принципах структурного анализа музыки// Проблемы музыкального мышления; Кон Ю. К вопросу о понятии «музыкальный язык»//От Люлли до наших дней. М., 1969.

...отражает специфику проявления музыкально-... и музыкальной речи в композиторском творчестве. Между категориями он дает следующую характеристику: «Музыкальный язык тяготеет к стабильности, постоянству, системности, норме, традиции, он возмущается над текучестью речи. Музыкальный язык есть то общее, что свойственно разным произведениям, повторяется в них.

Музыкальная речь, напротив, подвижна, изменчива; она существует в виде конкретных, целостных, индивидуальных объектов. Музыкальная речь есть продукт конкретного, индивидуального мышления, в ней наиболее существенно обнаруживает себя творческая функция человеческого сознания. Речь воплощает неповторимую мысль в неповторимой форме — отсюда ее новизна и неповторимость. В музыкальной речи всегда проявляется личностная индивидуальность композитора и исполнителя, темперамент и склад личности, эстетический идеал».

Чрезвычайно важной в методологическом отношении представляется предпринятая В. Медушевским попытка сопоставить категории языка и речи с категориями стиля и жанра. Известные трудности с определением последних, с установлением их объекта и предмета, классификации связаны с недифференцированным подходом к ним. В. Медушевский, четко определяя место стиля и жанра между двумя полюсами — языком и речью, отмечает их промежуточное положение, проявляющееся в диалектическом единстве абстрактного (общего) и конкретного⁶.

Концепция музыкального языка и музыкальной речи В. Медушевского не случайно приведена здесь в довольно развернутом виде. Думается, она имеет огромное методологическое значение в двух аспектах: во-первых, современное музыкознание все еще четко не разделяет явления общего и частного порядка, что порой приводит не только к смещению акцентов, но и неверной оценке значимости того или иного явления; во-вторых, понятия музыкального языка и музыкальной речи имеют характер всеобщего и приложимы не только к композиторскому творчеству, но и к музыке устной традиции и в частности, восточной монодии.

⁶ Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия. М., 1976. С. 14.

⁷ Там же. С. 15.

Музыкальный язык обладает огромным запасом выразительных средств самого различного плана — мелодического, ритмического, грамматического, семантического и т. д. При речевом употреблении (сочинение пронаведения, исполнение) происходит отбор и комбинирование указанных средств, формирование новых. В историческом плане этот процесс представляет собой постепенный перевод найденных и закрепленных музыкальной практикой новых средств из разряда речевых в разряд языковых.

Данная картина взаимоотношений языка и речи также имеет всеобщий характер. Однако условия, в которых функционируют различные виды музыкального творчества, безусловно, накладывают отпечаток как на систему языка в целом, так и на взаимоотношения рассматриваемых категорий. При этом важнейшими факторами выступают письменность или устность бытования, эстетические представления, господствующие в период становления и развития этих форм. Именно эти факторы определили различие в характере взаимоотношений языковых и речевых явлений, в скорости обновления и пополнения языкового запаса, весомости языковых средств в речевом акте.

Так, раскрывая механизм преобразования языка в речь на примере композиторского творчества, В. В. Медушевский подчеркивает, что новые комбинации, возникающие при отборе средств музыкального языка, «могут осуществляться на основе свободно сочетаемых средств и за счет разрушения связанных сочетаний»⁸.

Оценивая монодию с такой позиции, можно указать на детерминированность в определенных параметрах комбинаторных возможностей, трудности в обнаружении (при синхронном подходе) явлений преобразования, разрушения языковых норм, как это наблюдается в образцах композиторского творчества. Язык монодии отличается большой исторической стойкостью, преобразование его устоявшихся средств и грамматик происходит чрезвычайно медленно и проявляется скорее не как их ломка, а постепенное количественное накопление нового в рамках допустимых языком свобод в комбинировании существующих средств. Кроме того, в отличие от композиторского творчества, где автор передает свои мысли, опираясь на существующие языковые сред-

⁸ Там же. С. 16.

ства, в монодии изначально заданными являются не только средства, но и содержание, т. е. языковой статус имеют не только формальные, но и содержательные категории, со всеми вытекающими отсюда последствиями: стабильностью, нормативностью, вечностью⁹.

Аналогичный характер взаимоотношения языка и речи обнаруживают явления, которые в европейских культурах относятся только к фольклорным: «В музыке вообще привычного больше, чем абсолютно нового, но в музыке устной традиции (терминология Б. В. Асафьева) — в фольклоре и в народных песнопениях — сила традиции особенно велика и можно сказать, тотальна»¹⁰.

Эта мысль о преобладании типического над индивидуальным в образцах народного творчества все больше утверждается в современной фольклористике. Песня понимается как итог варьирования и комбинирования известного комплекса элементов различного свойства, взаимоотношения которых подчинены определенным закономерностям¹¹. Специфика ее усматривается в «безавторстве». Значит ли это, что закономерности фольклора приложимы к монодии, включающей развитые народные и профессиональные формы музыкального творчества? И вообще, возможно ли понимание и изучение последних в качестве единого языка? Думается, что утвердительный ответ на эти вопросы можно обосновать следующими соображениями.

Профессиональные жанры восточной монодии сложились в эпоху, когда господствовали эстетические нормы, согласно которым ценность художественного произведения определялась в зависимости от умелого применения канонов, что в свою очередь предполагало пре-

⁹ См. рассуждения И. В. Стеблевой о традиционности и канонизированности образной системы газелей (Стеблева И. В. Семантика газелей Бабура. М., 1982. С. 5).

¹⁰ Земцовский И. И. Семасиология музыкального фольклора (методологические предпосылки)//Проблемы музыкального мышления. М., 1974. С. 193.

¹¹ Богатырев П. Г. Традиция и импровизация в народном творчестве//Богатырев П. Г. Вопросы теории народного искусства. М., 1971; Он же. Фольклор, как особая форма творчества//Там же; Гошовский В. У истоков народной музыки славян. М., 1971; Гусев В. Эстетика фольклора. Л., 1967; Иванов В. В., Топоров В. Н. Инвариант и трансформации в мифологических и фольклорных текстах//Типологические исследования по фольклору. М., 1975; Четkausкайте Г. О типологическом каталоге литовских народных мелодий//Советская музыка. 1975. № 8.

обладание общего, традиционного над индивидуальным в художественных произведениях¹². Указанный подход к художественным явлениям, названный Ю. М. Лотманом «эстетикой тождества», объединяет фольклор и средневековое искусство; он подразумевает такие «художественные явления, структуры которых наперед заданы, и ожидание оправдывается всем построением произведения»¹³. «Фольклор всех народов мира, средневековое искусство, которое представляет собой неизбежный всемирно-исторический этап, комедия дель арте, классицизм — таков неполный список художественных систем, измерявших достоинство произведения соблюдением определенных правил»¹⁴.

Сказанное выше позволяет говорить о существовании общей эстетической платформы и системы оценок народных и профессиональных форм монодии.

Другой важнейший фактор — устность их бытования, что позволяет рассматривать указанные виды творчества с широкой точки зрения как феномены одного порядка, но различного уровня сложности¹⁵.

СИНТАКСИС. СЕМАНТИКА СИНТАКСИСА

Синтаксис в музыкознании сравнительно недавно получил статус самостоятельного и общезначимого понятия¹⁶. Традиционным является его понимание как одного из грамматических явлений, сфера действия которого ограничена рамками периода¹⁷.

¹² Вызго Т. С. К вопросу об изучении макомов // История и современность. М., 1972; Шахназарова Н. Г. Музыка Востока и музыка Запада. Типы музыкального профессионализма. М., 1983; Плахов Ю. Н. Художественный канон в системе профессиональной восточной монодии. Ташкент, 1988.

¹³ Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике // Ученые записки Тартуского университета. Вып. 160. Труды по знаковым системам. I. Тарту, 1964. С. 165.

¹⁴ См.: там же. С. 173.

¹⁵ Исследуя данную проблему в иной плоскости, Т. Б. Гафурбеков приходит к аналогичному выводу: «В подавляющем своем большинстве творческий потенциал национальной монодии подчиняется общим закономерностям (разрядка моя.— А. А.), присущим специфике узбекского фольклора и устно-профессионального наследия» (Гафурбеков Т. Б. Творческие ресурсы национальной монодии и их преломление в узбекской советской музыке. Ташкент, 1987. С. 74).

¹⁶ Показательно отсутствие этого термина в Музыкальной энциклопедии (М., 1981).

¹⁷ Назайкинский Е. О. О психологии музыкального восприятия. М., 1972. С. 98; Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. М., 1979. С. 133.

Танаво в ряде последних работ границы синтаксиса действительно раздвигаются, верхним его пределом определяется весь текст, т. е. корпус всего произведения, что приводит к фактическому отождествлению понятия синтаксиса и грамматики музыкального развития вообще¹⁸.

Вопросы конструктивного синтаксиса давно привлекают внимание музыковедов. В частности, достаточно подробно описаны масштабнотематические структуры, типы композиции языка многоголосия. Этим объясняется обращение исследователей в последние годы к малоизученным вопросам семантических и коммуникативных возможностей синтаксиса¹⁹.

Расширение границ синтаксиса, установление широкой амплитуды его значений в музыкознании связаны с рядом причин, но главным представляется процесс формирования системного взгляда на язык музыки, который позволил по-новому осветить многие известные формальные стороны организации языка, связать их с явлениями семантического и коммуникативного плана.

В теории монодии конструктивная сторона синтаксиса еще не изучалась как целостная проблема, поэтому столь важно установить общие методологические предпосылки ее исследования. Определенными в данной работе явились представления, сложившиеся в лингвистике и в частности, системные методы анализа языка. Последние подразумевают понимание синтаксиса как одной из подсистем более сложной системы языка. Как и всякий системный объект, синтаксис включает в себя элементы или единицы и их взаимосвязи, образующие структуру. Элемент или единица языка мыслится как абстракция, инвариант существующих в конкретных текстах вариантов. Каждая синтаксическая единица потенциально может вступить в отношения синтагматические — связь элементов

¹⁸ Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976. С. 43; Земцовский И. И. Семасиология музыкального фольклора (методологические предпосылки) // Проблемы музыкального мышления. М., 1974. С. 197.

¹⁹ Кроме указанной работы В. В. Медушевского, см.: Терентьев Д. Г. Взаимовлияние музыкального синтаксиса и семантики на материале европейской профессиональной музыки XVIII—XX веков. Автореферат дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1984; Л. П. Мотив и музыкальное формобразование. Л., 1987; Арановский М. Г. К интонационной теории мотива // Советская музыка. 1988, № 6, 8.



в линейной последовательности, парадигматические — способность заменять друг друга в определенной позиции и образовывать ассоциативный ряд, иерархические — по степени сложности.

Изучение синтаксических закономерностей ограничивается уровнем, единица которого функционально во многом аналогична периоду.

Вопрос о смысловыразительных возможностях синтаксиса²⁰ чрезвычайно сложен и в музыкознании еще не был по-настоящему поставлен. В. В. Медушевский, определяя введенное им понятие семантический синтаксис как «закрепленные в музыкальном языке нормативные связи знаков по их смысловой стороне»²¹, в самом общем плане намечает возможности тех или иных типов семантического синтаксиса в моделировании действительности.

Недостаточная изученность частной проблемы — семантических возможностей синтаксиса — непосредственно связана с уровнем общих разработок о семантике музыкального языка. Это направление в музыкознании в основном исследуется с семиотической позиции. Как справедливо отмечает В. В. Медушевский, «...выяснение семиотических отношений звука и смысла хотя и не является конечной целью музыкознания, оказывается тем не менее узловой проблемой, а в каком-то смысле и камнем преткновения»²².

Однако современное музыкознание еще стоит на пороге создания общей теории знака. Этим, видимо, объясняется различная оценка учеными значимости семиотического подхода в решении проблемы музыкальной семантики. Показательна в этом отношении полемика, развернувшаяся на страницах журнала «Советская музыка»²³. Но и среди сторонников семиотического

²⁰ В данной работе соответственно сложившейся в музыкознании традиции не дифференцируются понятия «семантика», «содержание», «смысл», «информация».

²¹ Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976. С. 46—50.

²² Медушевский В. Вклад в науку о музыке // Советская музыка. 1979. № 6. С. 104.

²³ Земцовский И. О методологической сущности интонационного анализа, Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. 1979. № 3; Открытое письмо И. Земцовскому. Ответ оппоненту. Наш комментарий // Советская музыка. 1979. № 12; Медушевский В. Человек в зеркале интонационной формы, Мальцев С. Если конкретизировать спор..., Арановский М. Интонация, знак и новые методы // Советская музыка. 1980. № 9.

знавая существуют серьезные разногласия в оценке природной природы музыкального языка. Они касаются различных сторон понятия «музыкальный знак» и прежнего определения, в зависимости от которого устанавливается его граница, характер связи с действительностью, классификация²⁴.

Так, узкая трактовка этой категории — «знаки обладают постоянством исходных значений», характеризующая позицию М. Арановского, приводит последовательного к отрицанию существования объекта обозначения музыкальных структур и в целом знаковости музыкального языка: «знаки представляют собой... не правило, а исключение», поэтому «музыкальный язык является незнаковой семиотической системой»²⁵.

Напротив, более широкий взгляд на природу музыкального знака позволяет В. В. Медушевскому, отстаивая мысль о наличии денотата выразительных средств музыкального языка («ощущения, элементы эмоций, представлений, идей и т. д.»²⁶), беспредельно раздвинуть его границы — от звука до понимания музыки в целом.

Существование в музыкознании столь противоположных подходов к понятию музыкальный знак показывает, что это направление (семиотика) еще стоит на уровне постановки проблем, определения исходных позиций.

На сегодняшний день чрезвычайно важным является определение места семантики в системе музыкальных дисциплин. В решении этого вопроса намечается два подхода. Первый опирается на понимание семантики как одной из сторон синтаксиса или грамматики в целом²⁷. Такой взгляд на семантику ограничен определен-

²⁴ См. кроме указанных работ: Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976; Лотман Ю. Анализ поэтического текста. Л., 1972; Храпченко М. Художественное творчество, действительность, человек. М., 1982; Кон Ю. К вопросу о понятии «музыкальный язык» // От Люлли до наших дней. М., 1969; Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972. С. 42; Беленкова И. Определение и границы музыкального знака // Точные методы и музыкальное искусство. Ростов-на-Дону, 1972; Лукьянов В. Учение об интонации В. В. Асафьева и его разработка в советской теоретической литературе // Музыка в социалистическом обществе. Вып. 3. Л., 1977. С. 212; Фарбштейн А. А. Музыкальная эстетика и семиотика // Проблемы музыкального мышления. М., 1974. С. 86.

²⁵ Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. М., 1974. С. 104.

²⁶ Там же. С. 11.

²⁷ В связи с попытками соединить понятия «грамматика» и «се-

ными рамками и потому в прояснении природы, сущности данного явления недостаточно продуктивен. Другой трактует семантику как самостоятельный раздел музыки, включающий в себя и грамматические явления. Подобный статус семантики ставит перед исследователем ряд сложных и принципиально новых вопросов. Что и какие закономерности формируют этот уровень, что является его единицей, можно ли ставить вопрос о значении вообще или это значения отдельных структурных единиц — мотива, фразы, предложения, периода; синтаксической конструкции, всего произведения в целом?

Решение этих ключевых проблем музыкознания требует широкого фронта работ, связанных как с осмыслением конкретных, реальных фактов, так и с построением общих теоретических концепций о семантике.

В названных направлениях семантических исследований не все проблемы получили достаточно глубокое освещение, например, вопрос о соотношении семантического и функционального (значения и значимости) на различных языковых уровнях. Зачастую эти категории не дифференцируются, выступают как взаимозаменяемые.

Понять характер различия между данными категориями в вербальном языке можно исходя из противопоставления абсолютных и реляционных свойств языковых единиц, на которые указал Т. П. Ломтев: «...свойства лингвистических единиц распадаются на два класса. Одни свойства не зависят от той системы отношений, которая является объектом исследования; с этими свойствами данная лингвистическая единица вступает в отношения с другими лингвистическими единицами; они имеют абсолютный характер в данной системе отношений и могут существовать вне ее. Эти свойства лингвистической единицы лишь обнаруживаются в ее отношениях с другими единицами, а не порождаются ими. Другие свойства зависят от той системы отношений, которая является объектом исследования; эти свойства лингвистических единиц появляются только в

семантика» отметим, что традиционная музыкальная грамматика в лучших своих проявлениях никогда не была чисто формальной. См. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971; Яворский Б. Статьи, воспоминания, переписка. М., 1972; Ливанова Т. Музыкальная драматургия Баха и ее исторические связи. Рубцов Ф. Основы ладового строения русских народных песен. Л., 1964.

данной системе отношений; они имеют реляционный характер и зависят от их места в системе и не могут существовать вне ее»²⁸.

Таким образом, семантическое понимается как абсолютное свойство знака, проистекающее из его соотношения с реальными явлениями, т. е. денотатом. Функциональное же свойство знака — относительно и зависимо от системы.

Систему музыкального языка отличает иной характер взаимоотношения рассматриваемых категорий. Музыкальный язык обладает ограниченным «словарем» выразительных средств, имеющих закрепленное (абсолютное) семантическое значение. Эти явления, которые присуще постоянство употребления и значения, представляются в музыкознании как безусловные знаки. В них и композиторском языке, по мнению Ю. Г. Кона, Арановского, относятся фригийский тетрахорд, интонация вопроса, «шубертовская секста», жанровые признаки, кадансы²⁹. Однако данная категория знаков, по общему признанию, занимает незначительное место в европейской системе музыкальных средств.

В большей степени систему музыкального языка характеризуют знаки, не имеющие столь конкретные объемы обозначения и обладающие функциональными (реляционными) значениями. Это означает, что музыкальные знаки могут передавать художественную информацию в процессе совместного действия, т. е. элементы музыкального языка получают то или иное значение друг через друга.

В работах некоторых исследователей наблюдается тенденция к абсолютизации реляционных свойств музыкальных знаков: «...Семантика элементов музыкального языка носит сугубо контекстуальный характер и, следовательно, исчезает с распадом самого контекста. В этом плане элемент получает свой смысл в конечном счете лишь в контексте всего произведения (независимо от его масштабов)»³⁰.

В отношении к системе композиторского музыкального языка подобная постановка вопроса несколько за-

²⁸ Ломтев Т. П. Общее и русское языкознание. М., 1976. С. 81.

²⁹ Кон Ю. К вопросу о понятии «музыкальный язык» // От музыки до наших дней. М., 1969. С. 97; Арановский М. Мышление, язык, семантика // Проблемы музыкального мышления. М., 1971. С. 104.

³⁰ Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика. С. 118.

острена. В подходе к этой проблеме более объективной представляется позиция Л. Мазеля, который пишет: «Можно допустить, что существуют или существовали музыкальные языки, где семантика тех или иных средств более фиксирована, чем в европейской музыке (так древняя китайская музыкальная система приписывала символические значения отдельным тонам). Однако утверждением, что вся семантика средств европейской музыки возникает только в контексте, а сами средства (даже комплексные) представляют собой инертный и мертвый материал, приобретающий смысл лишь в художественном целом, — явное преувеличение: круг основных выразительных (семантических) и коммуникативных возможностей многих средств, особенно комплексных, очерчен с достаточной определенностью»³¹. Это мнение разделяет С. Раппопорт, считающий, что инвариантные, в пределах определенной системы, приемы и средства имеют статус художественных знаков с «определенным спектром функциональных значений»³².

Противоположная точка зрения ученых, определяющих природу музыкального языка, связана с разнородным подходом к этому вопросу. Говоря об абсолютной реляционности музыкальных знаков, М. Арановский прежде всего ориентируется на уровень речи, т. е. уровень функционирования конкретного произведения, где именно от контекста зависит смысловая нагрузка того или иного элемента и даже возможно его семантическое переосмысление.

Л. А. Мазель и С. Раппопорт значимость музыкальных элементов оценивают с позиции языка музыки и соответственно рассматривают семантико-типологические возможности музыкальных знаков.

Проецируя эти проблемы на другую музыкальную систему, восточную монодию, отличающуюся бытованием, эстетическими представлениями, можно предварительно сказать следующее.

Заданность основных психологических, формальных и содержательных параметров языка монодии весьма существенно отражается на формах их взаимоотношений, которые, в отличие от аналогичных явлений системы композиторского творчества, должны быть более стабильными и определенными. Конечно, данное пред-

³¹ Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. М., 1978. С. 132.

³² Раппопорт С. Семиотика и язык искусства // Музыкальное искусство и наука. Вып. 2. М., 1973. С. 37.

положение не следует понимать как утверждение существования прямой однозначно закрепленной связи между образом или семантическим типом и музыкальным средством его реализации. Подобная связь может иметь место, но никак не являться доминирующей, прежде всего потому, что ограниченность семантических типов привела бы и к ограничению возможностей создания мелодий, да и сам этот процесс стал бы конечным.

Указанная связь на языковом уровне — неоднозначное явление: семантическому типу соответствует не один прием, а набор, точнее спектр комплексных приемов, потенциально способных в нормативных комбинациях воссоздать соответствующий образ.

В свою очередь приемы, элементы музыкального языка, видимо, обладают определенным полем возможных значений, которое сужается на уровне жанра и конкретизируется в процессе исполнения.

Поля возможных значений языковых средств различны — от чрезвычайно больших, приводящих к фактически семантической нейтральности, до узких, достаточно четко «нацеленных» на конкретное содержание. Последнее, например, последовательно проступает в приуроченных жанрах, где закрепленность действия, слова и музыки формирует стабильные и достаточно однозначные связи между музыкальными приемами и образными, содержательными ассоциациями, ими порождаемыми.

Решение вопроса о смысловыразительных возможностях синтаксиса во многом зависит от понимания характера связи между закономерностями синтаксиса и действительностью.

Лингвистами неоднократно высказывалась мысль о том, что объектом, на который ориентирована семантическая модель предложения, является объективная действительность — ее типичные отношения, факты, процессы. Это положение представляется безусловно правильным и, видимо, справедливо по отношению к синтаксическим единицам других языков и, в частности музыки. Однако предлагаемая модель мыслительно-языковой деятельности часто понимается весьма упрощенно — реальное явление и конкретное его воплощение в предложении связываются прямой и однозначной связью.

Подобная же непосредственная связь устанавливается некоторыми исследователями между явлениями объ-

ективной действительности и музыкальным языком. В книге «Чувство и форма» Сусанна Лангер, отталкиваясь от мысли, что «искусство — это создание символических форм человеческого чувства...», пишет применительно к музыке: «Тональная структура, которую мы называем музыкой, несет в себе тесное логическое сходство с формами человеческого чувства... Музыка — тональная аналогия эмоциональной жизни»³³.

Советским музыковедением данная проблема разработана недостаточно. Суть ее позиции отражает следующее высказывание В. Медушевского: «Музыка не может и не должна быть слепком эмоций»³⁴.

Возвращаясь к проблемам синтаксиса отметим, что в данном случае вернее было бы говорить об опосредованном характере связи между процессами (отношениями) и фактами объективной действительности и явлениями музыкального языка и, в частности синтаксиса. Это два неразрывно связанных, но тем не менее различных явления, каждое из которых имеет свою специфику.

При рассмотрении отношения между действительностью, мышлением и языком необходимо также учитывать тот факт, что предметы и явления реальной действительности в их бесконечных связях и отношениях не пассивно отражаются сознанием человека, а преобразуются им — рассматриваются под определенным углом зрения, в каком-то конкретном отношении, определенной связи.

В зависимости от понимания ключевого вопроса формируются теории и методы исследования семантики синтаксиса. В лингвистике в последнее время исследователи широко опираются на теорию поверхностного и глубинного синтаксиса, основная идея которой заключается в следующем. Поверхностная структура соответствует звуковой стороне, материальному аспекту языка, глубинная же — это суждения, мысли, выраженные поверхностной структурой. При этом утверждается, что единая поверхностная структура может соответствовать нескольким глубинным структурам или, в обычной терминологии порождающей грамматики, одно и то же предложение может иметь несколько «семантических интерпретаций».

³³ Цит. по кн.: Храпченко М. Художественное творчество, действительность, человек. М., 1982. С. 337.

³⁴ Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976. С. 57.

Эта теория, получившая название «порождающей» или «трансформационной» грамматики, нашла отражение и в музыковедении³⁵. Ныне она представляется наиболее плодотворной и объективной концепцией, открывающей путь к познанию синтаксиса.

В русле указанного направления проведено настоящее исследование. В соответствии с основной задачей в центре внимания его оказываются конструктивные и семантические стороны синтаксиса восточной монодии.

План содержания понимается как имеющий различную глубину, т. е. состоящий из нескольких ярусов, среди которых выделяются три основных. Наиболее глубокий представляет общезыковое содержание восточной монодии. За ним — второй ярус — жанровое содержание. Третий — содержание конкретного произведения, которое находит адекватное воплощение в его структуре, включая синтаксис. Типологический аспект исследования определяет концентрацию внимания на первом, общезыковом уровне.

В исследованиях, направленных на установление не только формальных, но и содержательных сторон явлений языка, возможны два пути: «от содержания к форме» или «от формы к содержанию». Первый представляется наиболее убедительным и соответствующим естественному процессу формирования языковых реалий³⁶. Например, общими и универсальными константами служат мыслительные акты, которые в музыкальном синтаксисе находят выражение в сформировавшихся единицах различного уровня и способах их связи. Чрезвычайно интересной задачей является изучение основных мыслительных актов, установление их основных типов и конкретных форм реализации в различных музыкальных языках.

Такой подход должен более эффективно «срабатывать» и потому, что даже генетически родственные язы-

³⁵ Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976; Габай Ю. С. Проблема единства в пассионах И. С. Баха (культурологический аспект). Автореферат дис. ... канд. наук, Л., 1979. В. Медушевский на этих идеях строит концепцию целостной структуры, он выделяет три вида музыкального синтаксиса, где традиционно понимаемый конструктивный синтаксис автор характеризует в качестве поверхностного, семантического и коммуникативный — глубинных.

³⁶ О перспективности подобного направления в изучении фольклора пишет И. И. Земцовский. См.: Земцовский И. И. Семантология музыкального фольклора // Проблемы музыкального мышления. М., 1976. С. 194—198.

ки не бывают полностью гомогенны, границы «накладываемых» друг на друга аналогичных уровней тождественны. А если это так, то движение от мыслительных категорий через логические к конкретным языковым формам наиболее оптимально.

Однако исследования такого направления подразумевают существование определенной базы знаний формальных сторон изучаемого языка, его ключевых структурирующих принципах. Только в этом случае уместен дедуктивный метод — установление последовательности от наиболее обобщенных категорий, через ряд посредствующих к конкретным языковым проявлениям.

В случаях же отсутствия предварительных знаний об изучаемом языке более целесообразен индуктивный подход, подразумевающий движение исследовательской мысли от определения видов, типов конкретных явлений музыкального языка через их синтез к установлению общих интегральных категорий. Преимущество этого подхода на настоящем этапе видится в возможности детально, исходя из имманентных свойств изучаемого материала установить характер функционирования семантические возможности отдельных элементов языка и их совокупности³⁷. Путь «от формы» представляется оптимальным и при изучении синтаксических закономерностей языка монодии, поскольку гарантирует строгость и точность исходной организации материала.

Переходя к вопросу о смысловыразительных возможностях синтаксических единиц, отметим, что данная проблема не исследовалась специально, а лишь затрагивалась в связи с другими вопросами, в частности, в процессе поиска определения семантически значимого элемента языка музыки³⁸. И. И. Земцовский под тако-

³⁷ Недооценка имманентных закономерностей в формировании семантики музыкального языка приводит некоторых исследователей к одностороннему утверждению существования прямой причинно-следственной связи между религиозно-философскими символами общими принципами формообразования в профессиональных обрядах монодии, в частности, макама. Так, польские исследователи отмечают, что «генезис подобной концепции развития формы (имеете в виду «Тасниф» бухарского макама «Наво».— А. А.) очевидно связан с архаичным комплексом мифов, верований и символов... См.: S. Zeganska-Kominek, B. Kostrubiec, I. Wierzejska. Universal symbols in the bukhara shashmagam//Пер. И. А. Канцлера. Asian music. Volume XIV—1. 1983, в. 74—93.

³⁸ Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. М., 1978; Земцовский И. И. Семасиология музыкального фольклора (методо-

логическое предпосылки)//Проблемы музыкального мышления. М., 1974. С. 179—187; Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика//Проблемы музыкального мышления. С. 113—120.

ним подразумевает «социально осмысленный комплекс». М. Г. Арановский предпринимает попытку выявить семантическую единицу другим путем — выделяет три вида сегментов: простой, сложный, сверхсложный, границы которых совпадают, но не всегда с границами синтаксических единиц. К простым сегментам он относит элементарную микроструктуру, «расчленение которой ведет к переходу на уровень разрозненных звуков». К сложным — микроструктуры, состоящие из двух или нескольких простых. Сверхсложным он называет сегмент, складывающийся из нескольких простых или сложных сегментов и определяет его как «состоящуюся мелодию», часто совпадающую с понятием фразы. Статус семантической единицы эти сегменты, по мнению М. Арановского, получают только в том случае, если они включены в мелодическую цепочку, то есть в «целостную замкнутую структуру»³⁹.

На наш взгляд, М. Г. Арановский, акцентируя речевую сторону функционирования музыки, игнорирует ее языковый аспект, где элемент музыкального выражения имеет большее или меньшее поле потенциально возможных смысловых нагрузок, которые конкретизируются на речевом уровне в процессе использования средства в отдельном произведении. Думается, все элементы художественного произведения значимы, семантически, и следует говорить не о наличии или отсутствии семантической нагрузки элемента, а об актуализации или нейтрализации его семантических возможностей.

В данном исследовании вопрос значащего элемента (единицы) рассматривается с другой стороны. В музыке нет единицы подобной слову, имеющей собственно морфологическое и лексическое значение. Но процесс музыкального продвижения всегда членим на отрезки различной протяженности. Каждый музыкальный язык имеет свою систему взаимоотношений этих отрезков, устоявшиеся, ставшие типологическими внутренние и внешние их параметры. Как наиболее легко воспринимаемые и ориентирующие слуховое восприятие, эти элементы музыкального языка несут определенную семантическую нагрузку. Синтаксические единицы относятся к категории элементов подобного рода.

логические предпосылки)//Проблемы музыкального мышления. М., 1974. С. 179—187; Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика//Проблемы музыкального мышления. С. 113—120.

³⁹ Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика. С. 114.

Парадигматический аспект, дающий синтаксису ясное понимание его структурных единиц, типов и сферы функционирования, позволяет установить возможности разноуровневых единиц в выражении различного объема содержания. Далее, исходя из грамматической организации, безотносительно к ее речевому смысловому наполнению, определять возможности в поле значимости единицы, поскольку мы исходим из понимания грамматической модели единицы как максимально обобщенного вида семантической структуры.

Другой аспект изучения синтаксиса — синтагматический, выявляет значимость единицы в зависимости от ее места в линейном ряду и особенностей его связи с соседними единицами одного уровня.

Для определения семантической значимости единицы в данном случае мы обращаемся к понятию оппозиции как смысловозначительного фактора.

При исследовании семантики художественного текста этот подход представляется одним из наиболее плодотворных. Напомним известное высказывание Ю. М. Лотмана: «Значимо только то, что имеет антитезу»⁴⁰.

В музыкознании Л. А. Мазель с этой точки зрения исследуется система музыкальных средств. Им выделяются следующие оппозиции европейского музыкального языка: мажор—минор, четность—нечетность, восхождение — нисхождение, плотность — разряженность, устойчивость — неустой, диатоника — хроматика и т. д.⁴¹

Распространяя этот метод исследования на область формообразования⁴² и в частности синтаксиса, можно выделить такие оппозиции, как суммирование — дробление, коротко — длинно, сильные связи — слабые связи.

Последняя оппозиция наиболее важна в формировании синтаксисом семантики монодии. Возможность передачи содержания и количество информации синтаксических единиц монодии зависят от типа взаимоотношений между единицами.

Сильные связи подразумевают тесную взаимообусловленность элементов, рождающих определенное ожи-

⁴⁰ Лотман Ю. Анализ поэтического текста. Л., 1972. С. 330.

⁴¹ Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. М., 1978. С. 113—115.

⁴² В этой сфере Л. А. Мазель отмечает оппозиции только композиционных форм: простые фигурационные вариации и сонатное аллегро. (См.: Мазель Л. А. Вопросы анализа музыки. М., 1978. С. 121).

дание направления музыкального развития. В данном случае можно говорить о наличии причинно-следственной связи. Эта форма связи в информационном отношении наиболее емка. Именно в условиях предсказуемости синтаксические закономерности уходят на второй план, приобретая значение фона, на котором ярче воспринимаются явления семантического порядка. С другой стороны, также именно в условиях предсказуемости любое нарушение ожидания, активизируя, слушательское восприятие, является средством семантической актуализации.

Слабые связи, напротив, лежат в основе такого музыкального развития, которое основано на чередовании элементов и представляет собой структурно неорганизованный материал. Соответственно информационные возможности его чрезвычайно малы.

Иерархические отношения также значимы в выявлении семантической нагрузки единицы. В процессе мелодического развертывания, по мере формирования все более крупных элементов, значение, смысл единицы постоянно получает различное освещение.

Глава II

ЕДИНИЦЫ СИНТАКСИЧЕСКОГО АНАЛИЗА

Иерархическая структура языка музыки, вытекающая из фундаментального свойства элементов систем — неоднородности, в синтаксисе нашла отражение в уровневой организации. Поскольку единой, универсальной для всех языков иерархии не существует, то встает вопрос о выделении уровней и установлении соотношений между ними в структуре монодии. Решение его требует отбора критериев, для определения специфических свойств, присущих единицам отдельных уровней. В. М. Солнцевым сформированы основные признаки единиц естественного языка. К таковым относятся величины, которые:

«1 — выражают некоторый смысл либо участвуют в его выражении и дифференциации;

2 — выделимы или вычленимы в качестве некоторых объектов;

3 — воспроизводимы в готовом виде;

4 — образуют сверхпарадигму, или уровень, в пределах которого неделимы и реализуют парадигматические и синтагматические свойства;

5 — входят в общую систему языка через свой уровень;

6 — находятся в иерархическом отношении к единицам других уровней языка или к единицам речи, которое может быть охарактеризовано в терминах «состоит из...» или «входит в...»;

7 — каждая более сложная единица есть некоторая система, обладающая новым качеством по сравнению с составляющими ее элементами»¹.

Исследование показало, что эти признаки, видимо, универсальны, во всяком случае они действительны и для языка музыки, в частности, монодии. Однако это результат исследования. На начальных этапах анализа

¹ Солнцев В. М. Язык как системно-структурное образование. М., 1977. С. 185.

ориентирующими явились формальные, лежащие на поверхности признаки: протяженность и степень завершенности. Определенности этих признаков во многом способствовала стабильно прослеживаемая зависимость между продолжительностью музыкального построения и степенью его законченности: чем оно значительнее по масштабам, тем завершеннее. Подобная зависимость не случайна и объясняется временной природой музыкального искусства. Продолжительность и степень завершенности — легко улавливаемые стороны музыкального процесса, поэтому на них прежде всего опирается система уровневой организации музыкального развития. Эти два общих и формальных признака позволили выделить в монодии три основные единицы, различающиеся как качественными, так и количественными признаками, находящимися в иерархических отношениях, понимаемых как постепенное образование более сложных единиц из более простых.

Музыказнание уже давно оперирует такими понятиями, как «мотив», «фраза», «предложение», «период», которые полностью отвечают этим признакам. Можно ли использовать их при изучении монодийных образцов? Если рассматривать этот вопрос с позиции установления общезыковых музыкальных универсалий, то обращение к понятиям устоявшимся и потому сразу ориентирующим в иерархии единиц, представляется целесообразным. Собственно этим и объясняется достаточно широкое включение их в терминологический аппарат музыковедов Узбекистана², что на первых этапах дало положительные результаты, позволив в целом наметить общие принципы формообразования монодии. Однако обращение в данном исследовании к системному изучению единиц различных уровней выявило достаточно глубокое отличие в членении, функционировании, содержании, языковых форм и поставило перед необходимостью

² Рахмонов И. Макомлар масаласига доир. Тошкент, 1963. 97 б; Коккулиевская Н. П. К вопросу о соотношении поэтического и музыкального текста в вокальных разделах шашмакома // История истории и теории узбекской советской музыки. Ташкент, 1969; Галицкая С. П. Теоретические вопросы монодии. Ташкент, 1961; Абдуллаев Р. О некоторых особенностях мелодики языка анула // Проблемы музыкальной науки Узбекистана. Ташкент, 1973; Аверимова С. Р. Лады каракалпакской монодии. Автореф. диссертация кандидата искусствовед. Ташкент, 1984; Азимова А. Н. Музыкальная форма анула (системно-типологический анализ). Автореф. диссертация кандидата искусствовед. М., 1979.

установления терминологии, адекватной изучаемому языку. Достаточно богатый терминологический аппарат, сложившийся в системе узбекской, каракалпакской и уйгурской традиционной музыки, характеризуется локальностью — жанровой и территориальной, а также неоднозначностью, и потому не поддается унификации. Это поставило перед необходимостью в рабочем порядке привлечь распространенное и широко трактуемое современной наукой понятие «сегмент» (лат. «отрезок»). Мера эта временная, решение же весьма насущной терминологической проблемы видится в конвенционном подходе и потому не может быть исчерпано в одном исследовании.

ПАРАДИГМАТИКА

СЕГМЕНТ ПЕРВОГО УРОВНЯ (С1У)

С1У — наименьшая смысловая синтаксическая единица.

Основным системообразующим фактором на этом уровне служит ритм, благодаря которому формируется тяготение легких звуков к тяжелому. Последний в качестве ядра устремления выделяется акцентностью или протяженностью. Эти два основных способа звуковой централизации обуславливают подразделение класса на две группы, где первая образуется акцентностью (АС — акцентные С1У), вторая — протяженностью (ВС — время-измерительные С1У).



Рис. 1. а — узбекская народная песня «Ергинам»; б — уйгурская мелодия «Хормангла»; в — каракалпакская песня «Пахай»; г — узбекская классическая песня «Тошкент ироғи»



Рис. 2. а — узбекская народная песня «Зебижон»; б — каракалпакская песня «Кашадась»; в — хорезмская классическая песня «Феруз 1»; г — уйгурская мелодия «Хай-хай омон».

Эти типы С1У являются основополагающими как в народных, так и в профессиональных жанрах.

Глубина выявления С1У во многом зависит от весовости центра притяжения. И если для АС сила притяжения в большей степени определяется регулярным повторением акцентной доли, то для ВС — протяженностью ядра.

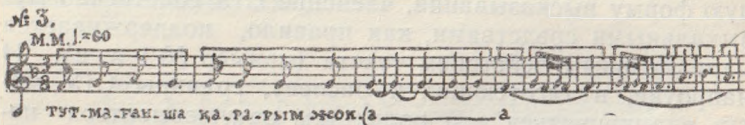
Для вычленения на данном уровне в вокальных жанрах чрезвычайно важен характер взаимодействия текста и мелодии. В песнях, опирающихся на речитативную форму высказывания, членение С1У собственно музыкальными средствами, как правило, поддерживается параллельным действием текста (пример № 1 а, в). И напротив, в тяготеющих к распеву, границы С1У могут вуалироваться или полностью затусневываться несовпадением музыкальных и поэтических цезур. Показателен в этом смысле начальный фрагмент песни «Сониниш» (УХМ, II), где границы единиц вуалируются объединяющим действием текста.

Временная протяженность С1У имеет определенный предел, выход за который означает перерождение в новое качество, переход на новый масштабный уровень. Факт существования некоторой абсолютной величины для самой малой синтаксической единицы многоголосной музыки — мотива, отмечается Е. Назайкинским и объясняется спецификой восприятия единицы этого уровня, которая характеризуется «одновременностью

восприятия целого»³. Подобное объяснение представляется убедительным и для СИУ. «Одновременностью восприятия целого» и обуславливается, видимо, отсутствие на данном уровне специальных конструктивных приемов организации звуков, помогающих восприятию и запоминанию.

СИУ имеет границы минимального и максимального количества звуков его образующих. В предельно малом виде данная единица может быть представлена одним звуком, в максимальном — 5, 6 звуками. Это количество, видимо, ограничивается объемом оперативной памяти человека, выражаемой известной константой « 7 ± 2 »⁴.

Сведение СИУ к одному звуку как будто противоречит выделению ритмического фактора в качестве основного системообразующего. Действительно, тяготение легкого звука к тяжелому требует наличия как минимум двух звуков—это типологическое явление. Однако на фоне слабой ладовой централизации, равной ритмической позиции звуков, в ряде случаев возникают условия, при которых один звук, не втянутый в сферу более тяжелого и не являясь центром устремления, выступает самостоятельной, достаточно значимой единицей. При этом важное значение имеет контекст, в котором функционирует подобная единица, подразумевающий, прежде всего, медленный темп, что выделяет звук как самостоятельную целостность. Приведенный ниже раздел «каракалпакской песни «Дембермес» демонстрирует образование СИУ из одного звука.



Основные типы звуковысотного оформления рассматриваемой единицы не многочисленны. Выделим наиболее характерные формы.

1. Ритмизированный повтор звука, завершаемый обычно остановкой. Этот тип по причине характерности фигурирует преимущественно в начале мелодического становления и кульминационных разделов, т. е. на участках формы, где необходимо выявление устоя или

³ Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М., 1972. С. 98.

⁴ Миллер Дж. А. Магическое число семь плюс или минус два//Инженерная психология. М., 1964. С. 198.

получается. В силу определенности местоположения и большой распространенности его можно назвать стереотипной интонационной формулой.

2. СИУ, построенные на восходящей или нисходящей постепенности. Они встречаются во всех разделах формы. Причем с нижним положением устоя связывается доминирование нисходящей постепенности, особенно в каденциях.

3. СИУ, опирающиеся на одно-или двустороннее, секундовое или нижнеквартовое опевание основного или переменного устоя. Они универсальны по местоположению.

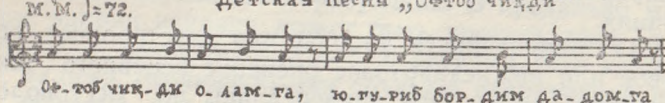
Индивидуализация СИУ в монодии достигается оригинальностью ритмического оформления, введением скачков, выступающих как характерные интонационные ходы, и взаимообогащением. В последнем случае, в том или ином соответствии действуют и повторности, и опевание, и постепенность (см. примеры № 1, 2). В зависимости от местоположения единицы преобладает определенный тип, обогащенный другими.

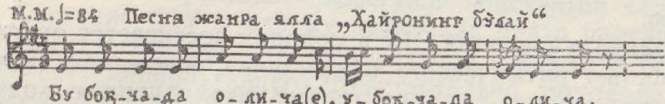
Повтор, опевание, постепенность в качестве основополагающих приемов звуковысотной организации отмечаются в киргизском и таджикском устном музыкальном творчестве⁵. Видимо, это одно из универсальных качеств языка монодии, обусловленное, с одной стороны, связью с речевой интонацией, отличающейся звуковысотной плавностью, с другой — ограниченными возможностями монодии в формировании устоя, функциональная значимость которого должна подтверждаться постоянными возвращениями к нему.

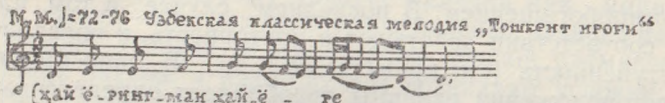
Исследование класса СИУ в парадигматическом аспекте позволяет сделать некоторые выводы относительно его семантических возможностей. Реальное же содержание единицы определяется на речевом уровне в процессе исполнения. Ритмические формулы единицы, реализующие оппозиции четность — нечетность, акцентность — времяизмерительность не несут определенной смысловой

⁵ Слезко А. Е. Вопросы формообразования в киргизской народной инструментальной музыке. Автореферат дис. ...канд. искусствовед. М., 1977. С. 5—7; Дюшалиев К. Ш. Теоретические основы киргизского народного песенного мелоса. Автореферат дис. ...канд. искусствовед. Алма-Ата, 1978. С. 9—10; Мухтарова Ф. Ш. Элементы изоморфности в структуре узбекских и таджикских песенно-танцевальных мелодий//Взаимообогащение музыкальных культур народов Средней Азии и Казахстана. Ташкент, 1977. С. 164.

нагрузки; так как не наблюдается сколь-нибудь стабильной связи того или иного ритмического приема с отдельным жанром или конкретной образной сферой⁶. Иными словами, одна и та же формула может служить основой для мелодий различного образного плана.

М.М. ♩=72 Детская песня „Октоб чикди“

 О-тоб чик-ди о-лам-га, ю-гу-риб бор-дим да-дом-га

М.М. ♩=84 Песня жанра ялла „Хайронинг бўлай“

 Бу бор-ча-да о-ли-ча(е), у-бор-ча-да о-ли-ча,

М.М. ♩=72-76 Узбекская классическая мелодия „Тошкент ироки“

 (хай ё-ринг-ман хай ё - ге

Звуковысотная организация С1У, ограниченная тремя основными типами мелодического продвижения (повтор, опевание, поступенность), обуславливает малую индивидуализированность и соответственно семантическую многопрофильность единицы.

В целом подобная характеристика основополагающих сторон С1У позволяет говорить о его семантической «нейтральности». Некоторую смысловую определенность единица приобретает в комплексе с другими средствами (темп, регистр), но наиболее важным является местоположение С1У в общей цепи развития, в условиях которого она функционирует. В этом случае возможно восприятие, например, повторения одного звука как начала неторопливого разговора или экстатического восклицания.

Вывод о семантической «нейтральности» С1У совсем не исключает понимания его как мотивированного явления. Узбекская монодия, имеющая преимущественно вокальную природу, тесно связана со словом, что особенно ясно проявляется на рассматриваемом уровне, где ритмические фигуры, звуковысотный контур зачас-

⁶ Аналогичное явление в казахской музыке фиксирует Н. Ф. Тифтикиди. См.: Тифтикиди Н. Ф. Система ритма и темпа домбровой музыки Западного Казахстана. Автореферат дис. ...канд. искусств. Л., 1977.

тую сливаются с речевой интонацией см.: «Қайларга барай» УХК, I, «Ер нималар дейдим сизга» (пример №15), «Ораз» Р. I. Последняя безусловно служит основным источником выразительности на данном уровне: Хотя можно отметить и другие факторы, имеющие место в наиболее простых жанрах — натуралистическая передача звуковых эффектов, изображение пространственных явлений, движений (см. песни «Томдан тараша тушди» УХМ, III, «Мўнди-мўнди» УХМ, III, «Ошхўранам» УХМ, III).

СЕГМЕНТ ВТОРОГО УРОВНЯ (С2У)

В приведенной иерархии эта единица занимает срединное положение. Основным системообразующим фактором уровня являются ладовые отношения, которые формируют целое тяготением к устью. В зависимости от расположения устья в начале или в конце С2У, единицы данного уровня подразделяются на две основные группы. В первой — ладовые отношения ясны с самого начала — устой весом, все остальные звуки оттеняют и подчеркивают его в этом значении. Во второй — устой появляется как результат мелодического развития — поиска, как правило, располагается в конце и представляет собой нижний, наиболее весомый звук.

Границы С2У по сравнению с С1У выделяются значительно более глубокими цезурами, которые могут быть образованы завершением мелодии устоем, паузированием, инструментальным проигрышем. Важную роль в обрисовке С2У выполняет мелодическая линия. Наряду с мелодиями, где ясно вычленяются единицы, встречаются образцы, в которых контуры С2У только намечаются посредством бесцезурного членения или ритмической повторности.

Время исполнения С2У колеблется примерно в пределах 5—13 секунд⁷. Нижний временной порог очерчивается, возможно, необходимым «количеством» мелодического развития, которое выделяет единицу как новое качество более крупного, масштабного уровня по сравнению с С1У. Однако это не означает, что данные уровни никак не пересекаются — в ряде образцов гармоничных жанров наблюдается функционирование единицы, несущей признаки обеих единиц, что свидетельствует об от-

⁷ Измерения проводились автором с учетом метрономных обозначений.

существовании непроходимой грани между уровнями, существовании промежуточных форм.

Верхний временной порог определяется ограниченностью непрерывного дыхания человека (С2У обычно исполняется на одном дыхании) и возможностью ощущения на этом протяжении централизирующего значения устоя. Короткие единицы более характерны для простых песенных жанров, более развернутые — для профессиональных.

Количество звуков в большинстве случаев значительно превышает объем оперативной памяти. Поэтому формируются приемы, помогающие преодолеть ее ограниченность. Одним из них является группировка⁸.

С2У воспринимается не как сумма какого-то числа звуков, а как результат взаимодействия СУ, в которые эти звуки группируются. Последнее подразумевает достаточно четкое вычленение составляющих С2У элементов. Такой принцип особенно характерен для С2У, открывающих отдельные разделы формы. Это не случайно, ибо от их усвоения зависит глубина восприятия дальнейшего мелодического становления. Показательны в этом плане начальные С2У следующих песен:

165. Каракалпакская песня „Ешбай“
М.М. 1-76-20.

Кайя-ган, парчаси (я-ей) сизге айта-йми,
Узбекская песня „Эёр“
Каж-киит-да, эёр,

Не случайно также и тяготение С2У к квадратности: См. песни «Лола» — четыре такта, «Найларам» — четыре такта, «Узинг» — четыре такта, «Йўлингда» — два такта (УХМ, II), «Пахай» — два такта, «Нигарым» — два такта, «Мухаллес» — четыре такта (УХМ, VIII),

⁸ В. В. Медушевский выделяет группировку как важнейшее средство, снимающее противоречие между «стремлением музыки к богатству выражения и ограниченностью объема оперативной памяти». (См.: Медушевский В. В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. М., 1976. С. 127, 128). Группировка — одна из форм действия в музыке психологической закономерности, получившей название перекодирования. (См.: Майлдер Дж. А. Магическое число семь плюс или минус два // Инженерная психология. М., 1964. С. 217—218).

«Уш келдингиз» — два такта (УХМ, VII), почти все песни сб. УХММ, т. I, II. Особенно последовательно этот принцип (квадратность) проявляется в инструментальной музыке («Пахтало гул» — УХМ, VII, «Уйгурча I» — УХМ, II, «Ажам» — УХМ, I).

Более редки песни, в которых единица занимает нечетное число тактов. В основном это образцы народного творчества («Гуллола», «Ош қиламиз», «Ха-ха» — УХК, I).

Встречаются подобные примеры и среди песен, относящихся к профессиональным жанрам («Савти Сувора 6» — УХМ, VII; «Танавор 2» — УХМ, II). Квадратность нельзя ставить в зависимость только от поэтических закономерностей. Более верным представляется объяснение, учитывающее фактор восприятия: поскольку квадратность обеспечивает «наибольшую уравновешенность и простоту отношений между частями музыкальной мысли»⁹, то ее распространенность — одно из проявлений направленности формы на восприятие.

Наряду с С2У, где четко обрисованы составляющие С1У, имеются и слитные единицы, членение в которых лишь слегка намечено или вовсе отсутствует. В подобных случаях преодолеть ограниченность оперативной памяти помогает простота, прямолинейность мелодического рисунка: С2У образуется восходящим или нисходящим поступенным движением. Кроме того, слитность чаще характеризует единицы, суммирующие предыдущие изложения. Вторичность их в условиях моноинтонационности, свойственной монодии, предполагает частичное усвоение материала и потому не требует специальных приемов, облегчающих процесс восприятия. Большое или меньшее объединение С1У достигается различными средствами, действующими нередко комплексно. Особенно наглядно действие указанного принципа в хорезмской народной песне «Мехрибондур» (УХМ, VII). Первый С2У (1—2 тт.) складывается из двух ясно расчлененных С1У; второй (3—4 тт.), благодаря поступенному нисходящему движению и объединяющему значению слова, представляет собой слитное построение.

В песне жанра ашула «Аввалда курмасамчи» (УХМ, II) определившееся в начале однотоковое членение С1У нивелируется в 4—5 тактах.

Мелодический профиль С2У представляет собой пре-

⁹ Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений. М., 1967. С. 128.

имущественно волну или нисхождение (ср. тт. 5—9—12 песни «Қарошидур» УХМ, II; тт. 4—7 песни «Ҳолинг соғиндим» УХМ, VII). Эти два контура, а точнее оппозиция поступенного восхождения и нисхождения, в системе языка монодии играют особую выразительную роль, которая достаточно отчетливо проявляется и на данном уровне. Нисходящая поступенность имеет место во всех жанрах — от самых элементарных до сложнейших, встречается на любых участках формы — начале, середине, конце. Доминирование ее связывается с характерным для монодии нижним положением устоя¹⁰. С. П. Галицкая считает, что «применительно к ним (нисходящему движению и нижнему положению тоники, — А. А.) в принципе невозможно установить однозначные причинно-следственные связи»¹¹. Однако изучение простейших жанров, в частности детских песен, наводит на мысль о первоначальном формировании устоя в среднем диапазоне, от которого сначала вниз¹², а затем вверх шло освоение звукового пространства. Приоритет нисходящего движения объясняется его большей естественностью, инерционностью. Это свойство нисхождения, а также способность нижнего звука восприниматься тяжелее и значимее других в процессе развития языка привели к утверждению и закреплению нижнего положения устоя.

Рассматриваемый тип движения в монодии используется только в своем естественном выразительном значении — как средство снятия напряжения, достижения равновесия и устоя. В арсенале монодии нет средств, способных изменить естественные выразительные качества нисхождения, как это возможно в языке многоголосия (например, кульминация в результате нисхождения), т. е. в данном случае связь приема и его смысловой нагрузки достаточно однозначна. Конкретное наполнение данного типа движения определяет различную степень проявления указанной семантической потенции единицы. Так, в монодии формируется ряд

¹⁰ Кон Ю. Г. Некоторые особенности ладового строения узбекской народной песни и ее гармонизации. Ташкент, 1979.

¹¹ Галицкая С. П. Теоретические вопросы монодии. Ташкент, 1981. С. 70.

¹² Т. М. Алибакиева нисходящий тип мелодического движения относит к наиболее древним в уйгурской традиционной музыке. Алибакиева Т. М. Песенное творчество уйгурского народа (наследие). Автореферат дис. ...канд. искусствовед. Алма-Ата, 1972. С. 7.

приемов, обогащающих однообразие постепенного нисхождения. К таковым относится секвенцирование точное или варьированное («Ҳожиниез» УХМ, II; «Ораз» Р. I; «Ер вафодор» Р. I), «пропуск» одного из звуков нисхождения. Последний прием не случайно определен словом «пропуск», это преднамеренное, рассчитанное на определенный эффект отсутствие ожидаемого звука, так как в типической ситуации ход на терцию вниз появляется в результате двустороннего опевания устоя, т. е. заполняется. Свообразие начальных интонаций мелодии «Қарун уфориси» вызвано ожиданием II ступени, усиленным повтором (Р. I, тт. 1—4). Оценка этого приема как нарушения стереотипа поступенного движения подтверждается и его преимущественным функционированием в срединных, менее устойчивых, каденциях и отсутствием в заключительных, где восстанавливается типическая ситуация заполнения всего звукового пространства (см. также «Благузук» Р. I).

Восходящая поступенность имеет меньший ареал жанрового действия. Как стабильный прием она связывается прежде всего с лирическими жанрами. Видимо, и исторически формирование и утверждение приема было обусловлено становлением и развитием неприуроченных жанров — освоением новой образной сферы, связанной с личными переживаниями, формированием нового взгляда на окружающий мир. Восходящая поступенность явилась тем средством, которое, в противовес нисходящей — разряжающей, способно моделировать процесс преодоления, постепенного накопления и роста эмоциональных чувств. Этим однозначным пониманием данного приема обуславливается и ограниченное в месте его использования — начальный, реже срединный этап формирования единицы.

Об особой смысловой нагрузке восходящей поступенности говорит и факт нехарактерности для него секвенционного движения, которое привнесло бы элемент повтора, инерционности. Здесь каждый звук несет новое качество, каждый звук значим. Интересно, что в каракалпакской музыке различие в направленности движения часто подчеркивается ритмоинтонационно: нисхождение, в противовес восхождению, обогащается всякого рода украшениями («Сен яр қал енди», тт. 1—7, «Гелгелай», тт. 1—8, «Арухан», тт. 16—18, УХМ, УШ).

В связи с восходящим движением обратимся к вопросу обогащения внутрिलाдовых отношений, в част-

ности, формирования в условиях восходящей поступенности терцового полуустоя¹³. Несмотря на распространенность, этот тип ладовых отношений или отрицается (Е. Е. Романовская) или не рассматривается в качестве типического (И. А. Акбаров, Ю. Г. Кон). Нам же представляется, что на определенном этапе развития языка монодии, кроме фундаментальной кварто-квintовой ладовой координации, все большую роль приобретает терцовая¹⁴. Этот важный этап в развитии языка связан со становлением неприуроченных жанров, в частности, терцовая координация стала одним из специфических средств создания лирической образности¹⁵. Немаловажное значение в этом имела и неоднозначность звуковысотной трактовки терции¹⁶, что привносило дополнительные нюансы в интерпретацию образа. Возможно, терция с ее высотной вариантноcтью явилась своеобразной антитезой чистым квартовым отношениям (см.: «Омонхон» (Р), «Ошуқ ошуғим» (Р), «Сайли шаб» (Р), «Найларам» (Р), «Сувора» (Р), «Ёр вафадор» (Р, II), «Шараб I» (Р), «Сувора» (Р, II), наконец, целую серию инструментальных и вокальных мелодий под общим названием «Муножот» («Муножот» — УХМ, II; «Муножот», «Муножот мўғулчаси»,

¹³ Этот вопрос рассматривается в проекции на узбекскую музыку, так как отсутствуют публикации записей приуроченных жанров каракалпакской и уйгурской традиционной музыки.

¹⁴ Корни последней усматриваются в древних приуроченных жанрах, где терция и кварта образуют ладовый остов интонационных формул. О значении терции в древних пластах см.: Вызго Т. С. Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой. М., 1970. С. 33, 59.

¹⁵ Ю. В. Кац в узбекской бытовой песне констатирует преобладание в качестве устоев I, III, IV ступеней. Думается, что понятие «бытовая песня» в данном случае можно конкретизировать как «лирическая», поскольку материал исследования (I, III т. УХМ), за очень небольшим исключением, представляет собой образцы различных лирических жанров. См.: Кац Ю. В. О национально-специфических чертах семиступенных диатонических ладов//Взаимобогащение музыкальных культур народов Средней Азии и Казахстана. Ташкент, 1977. С. 156, 158. Показательно, что С. П. Галицкая связывает установление ладовыразительной роли III ступени с развитыми лирическими жанрами — ашула, катта ашула, ялла. (См.: Галицкая С. П. О функции III ступени в ладах узбекской монодии//Вопросы музыкознания. Ташкент, 1971. С. 168).

¹⁶ См. примеры с зафиксированной в нотной записи варьированной терцией «Пахтачи» (Р), «Жигар пара» (Р, I), «Богма билгим» (Р, I); Л. Г. Коваль характеризует терцию как один из интервалов с наибольшей исполнительской вариантноcтью (Коваль Л. Г. Звуковая система строя гиджака//Вопросы теории и истории узбекской советской музыки. Ташкент, 1976. С. 145).

«Муножот қашқарчаси», «Муножот уфори» — УХМ, I). Завершая характеристику оппозиции восхождения — нисхождения, отметим и различие в их формообразующих потенциях. Восходящее движение как начальный этап становления волны создает большие возможности для формирования развернутой мелодической линии.

В целом можно говорить об установлении на данном уровне смысловой оппозиции — накопление напряжения — его разрядка, которая создает возможность для моделирования логико-эмоциональных процессов. Указанная смысловая однозначность трактовки восхождения и нисхождения способствует частичному преодолению отмеченной на уровне C1Y семантической «нейтральности» единицы. Частичной, поскольку сама оппозиция и ее составляющие в отдельности в обнаженном виде проявляются лишь в ограниченных C2Y, в большинстве же случаев наблюдается смягчение, нивелировка, что соответственно способствует смысловой многозначности единицы.

Характеризуя в целом информационные потенции данной единицы, можно отметить, что по сравнению с C1Y большая протяженность единицы определяет возможность изложения и большего смыслового объема. Последний так же непосредственно связан с внутренней структурой единицы. Например, C2Y, сформированный варьированно или точно повторенным C1Y, в смысловом отношении менее насыщен, чем построенный на контрастном сопоставлении C1Y. И если первый тип структуры характеризует больше народные жанры, то второй — профессиональные.

СЕГМЕНТ ТРЕТЬЕГО УРОВНЯ (C3Y)

C3Y — крупнейшая синтаксическая единица языка монодии, состоящая из двух, реже трех C2Y, завершающаяся мелодической каденцией, которая утверждает устой. Уже замкнутость C3Y обеспечивает их достаточно четкое выделение. Цезуры между ними часто углубляются длительным паузированием или инструментальным отыгрышем [см.: «Танавор» (УХК, I), «Қаландар 1, 2» (УХМ, II), «Сараҳбор» макома «Рост» (УХМ, У)].

В вокальных жанрах C3Y охватывает одну, реже две поэтические строки. Связь с текстом — важный момент в характеристике этой единицы. Поэтическая строка — это относительно завершенная часть текста, выделяющая определенную мысль. Последняя, наряду с

собственно мелодическими свойствами, определяет со-
держательность и завершенность построения, названно-
го СЗУ. Мелодическая завершенность его усиливается
параллельным действием текста. Параллельность мо-
жет быть строгой и свободной, случаи же с противопо-
ложным действием чрезвычайно редки.

Основным системообразующим фактором на этом
уровне выступает причинно-следственная связь, цементи-
рующая составляющие СЗУ элементы в единое целое.

Сравнительно большая протяженность СЗУ влечет
за собой, по-видимому, количественное преобладание
расчлененных построений (СЗУ четко ошутимой конст-
руктивной основы). Бесцезурное членение characterи-
зует немногочисленные единицы, где основной организую-
щей внимание слушателя силой становится линия. Ме-
лодический профиль в начальном СЗУ хорезмской пес-
ни «Сувора» (УХМ, II, тт. 1—8) представляет собой
волну, охватывающую диапазон септими. Намечающие-
ся в двух первых тактах С1У, подчиняясь инерции ли-
нейного развертывания, вливаются в общий мелоди-
ческий поток.

Характерный контур слитного построения, сумми-
рующего предыдущее изложение, — нисходящая линия.
Первый пятитактовый СЗУ песни «Танавор 2» (УХМ, II)
складывается из двух отчлененных С2У. За ним следу-
ет суммирующее построение (тт. 6—12), основанное
на непрерывной нисходящей мелодической линии.

Расчлененные построения включают два, реже три
С2У, соотносимые по принципу повтора, варьирования
или контраста.

Первый принцип образования СЗУ характерен для
наиболее простых народных песенных жанров («Офтоб-
чикди» — УХМ, III, тт. 9—12; «Лайлак келди» — УХМ,
III, тт. 1—4, 17—20) и достаточно распространен в
инструментальной музыке («Савти гира қозоқ» — УХМ,
II, тт. 1—8; «Сувора 2» — УХМ, I, тт. 1—4; «Корабоғ
уфориси» — УХМ, II; «Қорабоғ» — УХМ, II). Подоб-
ные структуры только условно можно назвать СЗУ,
поскольку здесь не действует основной системообразу-
ющий фактор, формирующий целое — причинно-след-
ственная связь, фактически, это последовательность
периодичностей, выполняющих функции СЗУ.

Подобные построения имеют место в начальных
разделах достаточно сложных произведений, для кото-
рых свойственно выделение составляющих СЗУ элемен-
тов посредством точного повтора («Гул ўғлон» — УХМ,

II) «Сайқалы нальш» — УХМ, VIII; «Уйнар» — УХМ,
VII). Такая практика связана, видимо, с задачами
коммуникативного плана — выделить в начале музы-
кального изложения мелкие единицы, которые в даль-
нейшем сольются в общем мелодическом развитии.

Варьирование сопряжено с ритмонтоационными
изменениями, не дающими нового ладового качества
(см. «Чувара қайнади» — УХМ, III; «Узинг» — УХМ,
II, тт. 3—6, 7—10; инструментальные мелодии «Нас-
рулло 5» (маком «Бузрук») — УХМ, I, тт. 1—8; «Муш-
килотти сеоғ» — УХМ, I тт. 1—10).

Контраст, означающий качественный сдвиг, имеет
основополагающее значение в формировании СЗУ
в образцах развитых народных и профессиональных
жанров. Качественный сдвиг проявляется прежде всего
в резком раздвижении диапазона построения скачком,
обосновании новых тонов. При этом начальный С2У,
как правило, строится на ритмизированном повторении
устоя или его опевании, второй — нисходящем, пре-
имущественно поступенном движении от наиболее
высокого звука к нижнему устою. Таким образом,
в крупном плане возникает профиль, напоминающий
волну, что обеспечивает внутреннюю уравнированность
СЗУ. Так организуются СЗУ в следующих мелодиях:
«Сувора» (УХМ, II, тт. 5—12); «Санингдек яхши ёр
улмас» (УХМ, II, тт. 2—6); «Содир полвон» (УХМ, II,
тт. 1—8); «Танавор» (УХК, I тт. 1—13), «Қайтарма»
(УХК I. тт. 1—8).



Другой тип качественного сдвига — переход от
высокого неустойчивого, напряженного звуковысотного
уровня к нижнему устойчивому, снимающему напряже-
ние. Общий контур таких построений обычно представ-
ляет собой нисходящую линию (см. «Гулбоғ» — УХК,
I, тт. 1—8; «Андижон самости» — УХК, I, тт. 3—9;
«Левлири нават ярим» — Уйг. ХК, тт. 1—9).

Для расчлененных СЗУ большое значение приобре-
тают факторы, обеспечивающие их целостность. Одним

из важнейших выступает причинно-следственная связь¹⁷, возникающая в основном ряду между функционально различными фазами ладоинтонационного развития. Это определяет ее функционирование в условиях значительного варьирования и контраста. В зависимости от того, когда выявляется основной устой — на начальном или заключительном участках мелодического изложения, намечаются два основных принципа построения СЗУ. Первый подразумевает последовательность «неустойчивая сфера — устой», второй — «устой — сфера неустойчивости — устой». Под устойчивой понимается фаза, которая имеет прочно обоснованный ладовый центр и включает систему специфических, утверждающих его интонационных оборотов. Неустойчивая сфера неопределенна в ладовом плане, процесс интонационного становления в ней нечетко выражен. Построения, формирующиеся указанными выше способами, назовем соответственно СЗУ первого и второго типов.

СЗУ первого типа. Построения этого типа, формирующиеся по принципу «неустой — устой», имеют одну важную общую черту; основой устоя их обычно располагается внизу и утверждается в конце. С ладовой стороны начальная стадия — неустойчивая, развертывающаяся в сравнительно высоком регистре — характеризуется обоснованием временной опоры, реже неопределенностью, вторая, устойчивая — утверждением основного устоя. Восприятие и оценка первой стадии во многом зависят не только от особенностей ладоинтонационного становления, но и от высотного фактора. В монодии основные устои конкретных мелодий находятся, главным образом, в среднем регистре. Если СЗУ вводится выше указанной зоны, то его начальная стадия воспринимается как потенциально неустойчивая, требующая дальнейшего развития для достижения устойчивости.

Интонационное развитие на первой стадии опирается в основном на плавное, постепенное движение, в процессе которого либо подчеркивается временная опора, либо ни один из звуков не акцентируется. Вторая стадия, часто отделяемая достаточно глубокой цезурой, характеризуется преимущественно поступечным, ни-

¹⁷ Причинно-следственная связь имеет место и на более мелких уровнях, но именно на уровне СЗУ обретает определенно конструктивные черты.

поступечным движением, направленным к основному устою мелодии.

Между опорами двух стадий возникают различные переменные отношения в пределах октавы. Общим для всех видов является более низкое положение основного устоя по сравнению с переменным. Восприятие заключительной стадии СЗУ первого типа отличается в зависимости от местоположения единицы в целом: если рассматриваемое построение расположено в середине мелодии и основой устоя закреплен ранее, то естественно восприятие мелодического развития с позиций этого устоя; если же оно открывает мелодию, то конкретные ожидания не возникает. Хотя, как указывалось выше, возможно формирование ожиданий об относительной высоте основного устоя. Им чаще оказывается нижний, последний звук. Сила традиции в восприятии его как устойчивого столь велика, что она действует даже если завершающий тон не подчеркивается ни ритмически, ни интонационно. См. «Арзимни айтай» — УХК, I, т. 4.

Конкретные формы реализации типологических принципов формирования СЗУ первого типа демонстрируют следующие примеры.

В начальном СЗУ хорезмской песни «Қайси богдан олдингиз» (УХМ, VII) первые три такта представляет собой опевание ля¹, в четвертом, как устой выделяется ми¹, который только с окончанием построения звуком ре¹ ретроспективно воспринимается в качестве временного ладового центра.

В третьем СЗУ инструментальной мелодии «Елгиз» (УХМ, I) мелодическое становление в целом основывается на поступенном нисходящем движении от ре² к ре¹, в процессе которого в качестве опор выделяются ре², си¹, ля¹. Мелодический каданс на ре¹ позволяет оценить предыдущие как полуустои.

№ 1.

„Қайси богдан олдингиз“

Мен сиз-дамай - ла-рамбир ях-шим са-вол сиз-бу-гил-ки қай-си-бог-дан ол-дин-гиз

Allegretto

„Елгиз“

ё-йўқ то-қа-ти хўж - го-ки-м (о), (ё-ре), васс-к - ла да-во ё - ай - ланг (о)

См. также уйгурские инструментальные мелодии «Хай, хай омон» (УХМ, IV, тт. 1—7), «Омон» (УХМ, I, тт. 1—10).

СЗУ второго типа. В отличие от построений первого типа здесь наблюдается подразделение процесса мелодического развития на три, функционально отличных этапа, что конкретизирует общую формулу «устой — неустой — устойчив» следующим образом¹⁸. Первая устойчивая фаза, ассоциирующаяся с изложением, посвящается длительному утверждению основного устоя посредством его ритмизированного повторения или опеования. Такое весьма распространенное начало не только выявляет опору с целью прочного закрепления ее в памяти слушателя, но и концентрирует мелодическую энергию. Повторность и кружение вокруг опоры обуславливает известную направленность начальной фазы. Завершаясь основным устоем, она вместе с тем подготавливает качественный сдвиг — восходящий скачок, наступающий после цезуры, но воспринимаемый как естественное продолжение.

Скачок и пребывание в сфере введенной им переменной опоры (чаще кварто-квинтовой) — это фаза неустойчивости, развития, момент наибольшего раздвижения диапазона, который редко превышает септиму. Протяженность динамической фазы сравнительно мала: она обычно представлена несколькими звуками, поскольку расширение нарушило бы ощущение устойчивости, характеризующее данный тип построений.

Несмотря на новизну, материал стадии развития часто обусловлен предыдущим интонационным становлением. В песне «Сайера 2» (УХК тт. 1—7) описываемый момент — ярко, свежо звучащий оборот «ре¹ — си¹ — ля¹». Квинтовый тон ля¹ воспринимается как цель движения, а си¹ — как вспомогательный к нему, что позволяет определить характеризующую фазу прежде всего как скачок от устоя ре¹ к квинтовому тону ля¹, а квинту, шаг скачка, рассматривать в качестве обращения восходящего квартового хода ля¹ — ре¹ в фазе изложения.

¹⁸ Отмеченные особенности становления построения имеют много общего с «интонационным циклом», описанным Х. С. Кушнарера применительно к армянской монодии. Но в отличие от Кушнарера здесь интонационный цикл рассматривается в рамках конкретного вида построения — СЗУ, отражая его процессуальную сторону (См.: Вопросы теории и истории армянской монодической музыки. Л., 1958. С. 418).

Третья, заключительная стадия, является естественным следствием взаимодействия двух предыдущих. Ее функция — восстановление равновесия, стабилизация, возвращение к устою. Она не выделяется цезурой, связана с предыдущим движением общей мелодической линией, основанной на нисходящей поступенности и охватывающей весь ранее завоеванный диапазон. Для взаимоотношения двух первых и третьей фазы характерна следующая закономерность: протяженность третьей находится в прямой зависимости от диапазона, масштабов, степени контраста первой и второй. Благодаря заключительной стадии полностью сглаживается противоречие между двумя начальными. Третья стадия наименее индивидуальная в ладонтонационном плане и в общих чертах сходна в большинстве начальных построений. Та или иная степень оригинальности, достигаемой различным ритмическим оформлением и незначительно интонационной вариантностью, не меняет сущности данной стадии. Ср., например, аналогичные моменты песен «Танавор I» (ашула, УХК, I) и «Елғиз» (катта ашула, УХМ, II).

В каждой мелодии заключительная фаза первого СЗУ используется почти без изменений в большинстве следующих, что в итоге делает ее наиболее стабильной частью всей формы. Определяя тяготение как интенсивное ожидание, Л. А. Мазель указывает, что в натуральных ладах нет активной устремленности звука к устою, а потому нет и явно выраженных ожиданий¹⁹. Подобная характеристика отношений тонов натуральных ладов в основе своей верна. Однако такая особенность формообразования в монодии, как длительное утверждение главного устоя в начале песни, способствует достаточно четкому осознанию ладовой опоры и на этой основе — формированию определенных ожиданий ее появления в заключительной фазе, и, следовательно, возникновению целенаправленного тяготения. Свидетельством существования и осознания его является факт широкого распространения заключительных кадансов, в которых вторая ступень вследствие оттягивания устоя воспринимается как задержание (см. 10—13 тт. песни «Танавор I» пр. № 6).

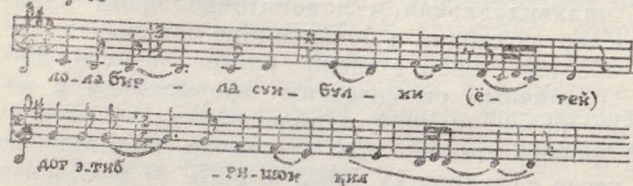
Рассмотрим второй тип СЗУ на конкретном примере. Фаза изложения второго двенадцатитактового СЗУ части «Тарона I» макома «Дугоҳ» представляет собой

¹⁹ Мазель Л. А. Проблемы классической гармонии. М., 1972.

опевание основного устоя re^1 , фазы развития и заключения — квартовый скачок re^1 — соль¹ и последующее нисходящее движение к re^1 . Объединяет все фазы причинно-следственная связь: накопление энергии в стадии изложения служит импульсом, определяющим резкий сдвиг — скачок в стадии развития. Дальнейшее нисходящее движение от местной кульминации, снимая напряжение и завершая мелодическое становление, образует заключение. В данном случае, как и в других СЗУ первого типа, основной формой мелодического развития является волна. См. аналогичные начальные

№ 8.

М.М. $\text{♩} = 38$



построения инструментальной мелодии «Сабох 2» (УХМ, I), каракалпакской песни «Арухан» (УХМ, УИИ).

Процессуальность СЗУ первого и второго типов опирается на возможность «заглянуть в будущее», т. е. на основании прослушанного строить прогнозы относительно дальнейшего характера мелодического становления, но причины предсказуемости различны.

Процессуальность СЗУ первого типа вытекает из особенностей их ладоинтонационного наполнения. Большая или меньшая неустойчивость начальной стадии формирует ожидание направленного движения к устою. Цезуры, возникающие из-за остановки на каком-либо звуке, часто временном устое, в силу недостаточной опорности последнего играют двоякую роль: расчлениают, но не останавливают мелодический поток. Процессуальное начало особенно сильно в тех построениях, где ясно обрисовывается общая нисходящая линия, и поэтому велика инерция собственно мелодического движения.

В построениях второго типа предсказуемость — результат однозначного ладоинтонационного решения каждой из стадий; изложение — повторение опоры, вращение вокруг нее, развитие — продвижение мелодии вверх, заключение — преимущественно поступенно-нисходящее движение к устою. Все это создает базу

для четкого осознания взаимообусловленных причинно-следственных связей, выражающихся в существовании определенных отношений как между фазами, так и между фазами и СЗУ. Так, стадия изложения обуславливает характер стадии развития, заключение (в частности, его масштабы и диапазон) зависит от особенностей мелодического движения двух предшествующих стадий. Свойства и характер фаз определяются функциональной нагрузкой СЗУ. Например, небольшая продолжительность фазы развития (неустойчивой) объясняется направленностью СЗУ второго типа на утверждение основного устоя.

Все указанные выше признаки подводят к главному и специфическому признаку, характеризующему данную единицу: СЗУ излагает относительно законченную мысль.

Описанные типы СЗУ являются основополагающими для всех рассматриваемых музыкальных языков. Однако область жанрового их распространения различна. СЗУ первого типа отличаются значительно большим жанровым ареалом действия, по существу являясь доминирующим принципом организации. Второй тип функционирует в развитых народных и профессиональных жанрах. На последовательности СЗУ только второго типа невозможно построение развернутых мелодических образований — здесь используются оба типа единиц. Сказанное позволяет сделать два предположения:

СЗУ второго типа исторически сформировались позднее единиц первого типа; становление и закрепление этого структурного принципа — новый этап в развитии языка монодии, ибо знаменовал осознание четкого подразделения движения на три отдельные, функционально отличные фазы — «изложение — развитие — заключение», образующие полный замкнутый цикл, где причинно-следственная связь проявляется наиболее четко;

СЗУ второго типа явились своеобразной антитезой СЗУ первого типа, ибо их одновременное функционирование в построении развернутых мелодий в конкретной форме реализовало потребность в контрасте, необходимым для объединения большого звукового протяжения.

Семантические возможности выявленных типов СЗУ таковы: отмеченные на уровне С2У выразительные потенции нисхождения и восхождения на уровне СЗУ получили закрепленную, заверленную форму в виде

двух структур, в самом обобщенном виде моделирующих основные логико-эмоциональные процессы. Первая — вспышку эмоционального чувства и его затухание, вторая — процесс постепенного эмоционального накопления и его снятие, в конкретных условиях реализуемых по-разному. Последнее в большей степени зависит от глубины функционального контраста формирующего СЗУ.

* * *

Рассматриваемый класс СЗУ позволяет провести еще одну внутреннюю классификацию — на основе функциональности. Дифференциация СЗУ по этому признаку наблюдается уже в наиболее простых жанрах. Следовательно, данный принцип осваивается уже на ранних стадиях формирования языка монодии, но закрепление достаточно стабильных признаков — прерогатива более развитых жанров. Усложнение последних непосредственно связано с увеличением числа функционально специализированных СЗУ. В зависимости от роли в организации целого можно выделить четыре основные разновидности СЗУ: начальные, переходные, кульминационные, заключительные. Из них в народных жанрах сначала определились начальные и кульминационные, в профессиональных функционируют все четыре типа.

Начальный СЗУ имеет значение тезиса, зерна всего последующего изложения. Здесь формируется основной интонационный материал, зачастую закладывается общий принцип образования целого. Он характеризуется определенной звуковысотной сферой, которая простирается от основного устоя до септимы. Выход за пределы септимы фиксируется редко и всегда в форме, вуалирующей нарушение установившейся закономерности. Закрепление за начальным СЗУ этого диапазона объясняется, видимо, следующим. Продвижение в монодии связано с постепенным расширением диапазона в восходящем направлении, а начальный СЗУ — лишь первое звено в этом процессе, поэтому его диапазон и лимитируется определенным образом. Ограничение септимой можно объяснить тем, что в профессиональных жанрах октавное удвоение становится характерным звуком кульминации и поэтому предварительное введение его ослабило бы эффективность последней. В образцах народных жанров, где общий диапазон мелодии развертывается обычно в пределах октавы, диапазоны начального СЗУ соответственно меньше.

Начальный СЗУ может опираться на первый и второй тип организации. (См. примеры № 6, 7).

Кульминационный СЗУ, вводимый скачком, наряду с начальным — основной раздел, часто располагающийся примерно в третьей четверти формы²⁰. Все предыдущее мелодическое развитие подготавливает аудж — кульминацию, вызывает ожидание ее. И тем не менее, благодаря скачку и ограничениям в предыдущем изложении кульминация звучит эффектно, воспринимается как «ожидаемая неожиданность».

Степень воздействия кульминационного СЗУ определяется не только объемом и характером музыкального становления, но и его внутренними свойствами и параметрами.

Основным отличительным качеством кульминационного СЗУ является его неустойчивость. Он звучит в более высокой, по сравнению с предыдущим развитием, зоне, нижним звуком которой служит временный устой, высота последнего зависит от общего диапазона мелодии: большой — в основании лежит кварто-квинтовый, октавный тон или дуодецима, маленький — секундовый, терцовый. Восприятие кульминационного СЗУ как неустойчивого связано с ориентацией монодии на нижнее положение устоя, активное централизующее действие которого достигается предшествующим неоднократным утверждением. Это обуславливает восприятие любого продвижения вверх, как и развитие в верхней звуковой сфере, в качестве нарушения устойчивости. Однако воспринимаемое в контексте целого как неустойчивость, мелодическое продвижение с позиции самого кульминационного СЗУ расценивается как достаточно законченное, поскольку проходит полный цикл развития.

Узбекская песня «Чаманда гул» демонстрирует

№ 9.

$\text{♩} = 100$

Ча-мак-да-гул о-чи-либ-ди-ей юк-хак-га-тоғ пок-кан-га

ё-рим-ке-та-ман-дей-ди-кет-хиз-га-ни кэй-май-ман(ё)

²⁰ Особенности функционирования принципа золотого сечения в узбекской песне рассматривается в статье Т. С. Вязго (О принципе золотого сечения в связи с некоторыми особенностями формы образования узбекской песни//История и современность. Проблемы

весьма распространенный способ организации кульминационного СЗУ (тт. 5—8) в народных жанрах — введение квинтовым скачком, развитие в ограниченном диапазоне и завершение секундовым переменным устоем — ля¹.

См. аналогичные примеры «Жемисим бар» (УХМ, VIII), «Гулбор», «Олма анор», «Олмача анор» (Р, I).

Значительно более эффектны кульминационные СЗУ каракалпакской песни «Дағлары» (УХМ, VIII, тт. 47—55), уйгурских («Уйномду ёхши» (УХМ, II, тт. 15—22), «Омуғум» (Уйг. ХҚ, тт. 5—8) — широкий октавный скачок, открывающий их, позволяет существенно раздвинуть звуковое пространство, создать ощущение заметного эмоционального сдвига. Квинтовый тон лежит в основании кульминационного СЗУ каракалпакской песни «Сайқалы налыш» (УХМ, VIII), сформированного двумя повторяющимися СЗУ.

В профессиональных жанрах чрезвычайно распространены кульминации, опирающиеся на октавное удвоение устоя. По сравнению с предыдущей разновидностью СЗУ они располагаются выше и потому активнее концентрируют напряжение, существенно динамизируя процесс мелодического становления. В данной группе функционируют как первый, так и второй тип СЗУ.

Первый тип СЗУ основывается на сопоставлении двух ладовых центров (ундецима или дуодецима — октавное удвоение) и характеризует мелодии, исполненные большого мелодического дыхания и драматизма. Подобные СЗУ, как правило, подготавливаются другими видами кульминационных СЗУ и в музыкальном развитии являют собой вершинную точку нагнетания напряжения. Благодаря высокому регистровому положению они избираются исполнителями-профессионалами для демонстрации виртуозных возможностей.

Мелодическое формообразование в данных СЗУ складывается из двух СЗУ, где первый базируется на нисходящем движении от верхнего центра к нижнему, а второй посвящается обоснованию последнего. Нижняя опора весомее по положению и обоснованности, верхняя подчиняется ей. Диапазон кульминационного построения не ограничивается дуодецимой, часто превышая ее.

В хорезмской классической песне «Чапандози сумузикальной культуры народов Узбекистана, Туркмении, Таджикистана. М., 1972).

нора» (УХМ, VII), по такому принципу строится СЗУ (тт. 434—441), венчающий напряженное мелодическое развитие в развернутой кульминационной зоне. Он состоит из двух четырехтактовых СЗУ, соответствующих указанным фазам. Аналогично строение второго кульминационного СЗУ песни «Чаман ялла» (УХМ, VII, тт. 30—37), хотя мелодия его более слитна. Процесс утверждения верхней переменной опоры ля² продолжительнее, чем нижнего ре², но высотное положение и позиция в форме выделяют последнюю как более весомую.

Второй тип СЗУ характеризруется единственным ладовым центром — октавным переменным устоем и в интонационном плане представляет собой опевание его. В инструментальной мелодии «Сабох» (УХМ, I, тт. 25—28) в процесс опевания вовлекаются лишь близлежащие ступени. В песне же «Чаман ялла» (УХМ, II, тт. 21—28) опевание устоя ре² разрастается в широкую мелодическую линию в диапазоне сексты. Сравнивая мелодии, отметим, что кульминация второй

№ 10. Узбекская песня „Йўлингда“

Инструментальная мелодия „Уфори тасмичи бзрчи“

I Каракалпакская песня „Тазагуч“

„Уйгурча рақс“

Узбекская песня „Тўлкин“

Инструментальная мелодия „Токи оттугча“

II Инструментальная мелодия „Уфори“

Классическая хорезмская песня „Накхдани сувова“

из них благодаря более широкому диапазону воспринимается как более насыщенная.

Кульминационный СЗУ, как и начальный, служит опорным в образовании целого. Однако его функция детерминирует систему взаимоотношений переменных устоев как более строгую, отчего сокращаются возможные формы интонационного воплощения. По-видимому, этим объясняется бытование большого количества мелодий с мало индивидуализированными в ладоинтонационном плане кульминациями. Сравним, например, ладоинтонационные профили кульминационных СЗУ нескольких песен (см. пример на стр. 55).

Очевидно, интонационная оригинальность не существенна для кульминации, ибо основная цель ее — эмоциональная напряженность — достигается известным набором общих ладотональных и интонационных средств.

Дальнейшая функциональная специализация единиц данного класса связывается с развитыми образцами народного и профессионального творчества. Здесь начинают выделяться и закрепляться такие функции СЗУ, как переход и заключение.

Специфика переходного СЗУ определяется его расположением между ключевыми разделами формы: вырастая из начального, он подготавливает кульминационный диапазон: децимой — ундецимой от центрального устоя, но основное ядро этой сферы составляет октава. Функциональная нагрузка этих построений обуславливает господство СЗУ первого типа, первый раздел которых, осваивающий более высокий регистр, подготавливает кульминацию, а второй возвращает в регистровую и ладоинтонационную сферу начального СЗУ. Подготовка кульминации сопряжена с качественным сдвигом, выражающимся прежде всего в резком раздвижении диапазона скачком чаще к октавному или кварто-квинтовому звукам, которые выделяются как полуустой опеванием или длительным повторением. Дальнейшее мелодическое развертывание обычно представляет собой нисходящее движение, на заключительном участке которого повторяется мелодическая каденция начального СЗУ, приводящая к устью. Процесс мелодического развития обычно трудно расчленим и контуры составляющих СЗУ обрисовываются часто лишь благодаря повторности.

Введение переходного СЗУ кварто-квинтовым скач-

ком обеспечивает достаточно плавное продвижение от начального СЗУ и характеризуется меньшим диапазоном, он типичен для более простых образцов музыкального творчества, приближающихся к народным жанрам. Переходный СЗУ (тт. 9—16) каракалпакской песни «Сайқалы налыш» имеет сравнительно небольшой объем — квинту, но по отношению к развивающемуся в диапазоне терции начальному СЗУ является значительным сдвигом, подготавливающим следующий этап мелодического развития. Становление построения протекает в указанных выше типологических рамках: скачком вводится и опеваётся квартовый полуустой $фа^2$, от него мелодия направляется к основному устью $до^2$. См. аналогичные переходные СЗУ песен «Аввалда кўрмасамчи» (УХМ, II, тт. 7—70), «Қаландар 2» (УХМ, I, тт. 12—21).

Более развернутые песенные и инструментальные образцы, мелодическое развитие которых интенсивно, напряженно и охватывает достаточно большой диапазон, характеризуются введением переходного СЗУ широким, чаще октавным скачком. Динамический эффект такого построения довольно значителен, большая или меньшая сила его воздействия во многом объясняется характером предыдущего мелодического становления. Переходный СЗУ узбекской песни «Шунчалар» (Р, II, тт. 14—18) после замкнутого в пределах квинты изложения воспринимается как вспышка чувств, которая довольно быстро гасится, но вновь напоминает о себе в кульминации. Мелодическое развитие представляет собой непрерывную, в целом нисходящую линию, вершина которой — октавное удвоение устоя — $ми^2$, а цель движения — основной устой $ми^1$. В процессе этого движения повторением и односторонним опеванием акцентируются переменные опоры $ми^2$ и $си^1$.

В переходных СЗУ (напомним, что это всегда — первый тип) при сравнении с аналогичными начальными СЗУ выделяются особенности, детерминируемые функциональной природой.

1. Ладофункциональная однозначность. Она выражается в том, что первоначально обосновываемая опора воспринимается только как переменный устой, а не один из потенциальных устоев, поскольку отсутствует неопределенность относительно конечной цели ладового развития. Эта закономерность особенно явственна в случаях варьированного повторения в переходном СЗУ всего материала начального.

Доминирование однозначности в ладофункциональном становлении переходных СЗУ можно объяснить тем, что на начальном некоторое оттягивание момента достижения основного устоя служит одним из средств поддержания интереса у слушателя. В переходном же подобная игра приобретает качественно иной смысл, поскольку устой уже ранее утверждён и усвоен.

2. Ограничение форм ладофункционального становления и интонационного изложения. Преимущественная опора мелодического движения на кварто-квинтовый, октавный и основной устой, расположенные в определенном порядке, обуславливает и ограничение возможных интонационных форм, что в свою очередь уменьшает их индивидуализированность. Таким образом, функциональная нагрузка СЗУ определяет преобладание типологических, общих моментов над оригинальными, что особенно явно прослеживается в построениях, базирующихся на первом способе формирования. Ср. звуковысотные контуры переходных СЗУ следующих песен:

№ III. Узбекская инструментальная мелодия „Танавог“

Хорезмская песня „Ўйнар“

Узбекская песня „Найларам“

Функция заключительного СЗУ вырастает из необходимости разрядки длительного нагнетания напряжения, достигающего высшей точки в кульминационной зоне.

Функция его противоположна функции переходного СЗУ. Заключительный СЗУ завершает музыкальную строфу, переходный — связывает два основных раздела — начальный и кульминационный. Однако, как правило, заключительный СЗУ точно или варьированно повторяет переходный, что обусловлено особенностями последнего. Общая нисходящая направленность его мелодики к основному устью полностью отвечает требованиям заключительного построения, которое в силу свойственного монодической музыке нижнего по-

ложения заключительной опоры как раз и ориентируется на нисходящий мелодический тип.

Благодаря сравнению повторяющегося музыкально-го материала с его первым появлением, известным в другой функциональной трактовке, функциональная позиция заключительного СЗУ значительно активизируется, а это весьма важный фактор, позволяющий слушателю правильно оценить ситуацию. В то же время точное или варьированное повторение, образуя своеобразную репризу, обеспечивает завершенность и закругленность целого.

По указанному принципу строится заключительный СЗУ в песнях «Чаман ялла» (УХМ, II); «Найларам» (УХМ, II); «Ўзинг» (УХМ, II); «Муборак 1, 2» (УХМ, I); «Сайёра 1, 2» (УХК, I).

Дифференциация класса СЗУ по различным параметрам определяет и дифференциацию в содержательном плане. Классификация СЗУ с этой позиции позволяет выделить несколько его разновидностей, условно названных «восклицательный», «вопросительный», «повествовательный». Специфика их определяется прежде всего моделированием соответствующих речевых, эмоциональных процессов.

Специфические черты «восклицательного» СЗУ формирует моделирование сильного эмоционального напряжения, близкого к состоянию экстаза. Моделирующую функцию выполняет ряд музыкальных средств. Из них важнейшим является регистровый фактор. Именно высота звучания единицы настраивает слушателя, образует определенный тонус, ожидание того или иного уровня напряженности музыкального развития. Это обусловлено тем, что монодия ориентируется на нижнее положение устоя, активное централизующее действие которого достигается предшествующим неоднократным утверждением. Отсюда любое продвижение вверх, как и развитие в верхней звуковой сфере, воспринимается в качестве нарушения устойчивости накопления напряженности. Далее ощущение неустойчивости, порождаемое особенностями развертывания монодии, возрастает при вокальном исполнении: аудж как наиболее высокий в регистровом отношении раздел подчеркивается сильным голосовым напряжением, создающим неустойчивость особого рода и выполняющим важную выразительную функцию. Значимость регистрового фактора

как средства нагнетания напряжения столь велика, что существует довольно много мелодий, в которых момент наибольшего эмоционального взлета достигается простым переносом начального СЗУ на октаву вверх (Ср. тт. 1—8 и 39—46 песни «Узинг», УХМ, II; а также тт. 1—8 и 19—26 песни «Фаргонача», УХК, I).

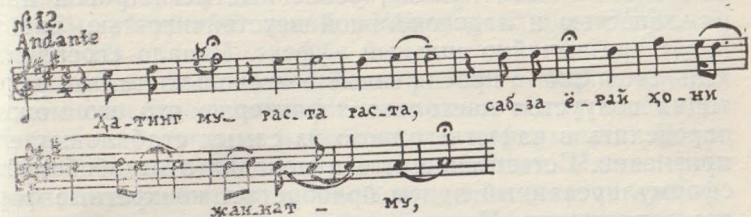
В более развитых образцах песенного творчества этот прием усложняется за счет варьирования. Ср. тт. 1—14 и 29—42 песни «Гул юз узра» (УХК, I).

В синтаксическом плане специфика «восклицательного» СЗУ проявляется в нескольких направлениях. Прежде всего следует отметить характерную расчлененность мелодического движения, где четко выделены не только СЗУ, но и С1У. Подобное дробление придает мелодическому изложению скандирующий характер и является одним из сильных и распространенных средств музыкальной экспрессии в монодии. В формировании и закреплении этого приема, несущего определенную смысловую нагрузку, очевидно большую роль сыграли аналогичные явления, имеющие место в речевой деятельности человека. Согласно наблюдениям Э. Л. Носенко, «в состоянии эмоциональной напряженности возникают существенные сдвиги в осуществлении тех речевых операций, которые требуют сознательного контроля за качеством их реализации. Об этом сигнализирует более контрастное, чем в речи в обычном состоянии, проявление тенденции к синкретизму в области строевого синтаксиса и к расчлененности в области актуального синтаксиса; увеличение количества синтаксически и логически незавершенных фраз; нарушение целостности сверхфазовых единств»²¹.

Ясно выраженная расчлененность мелодии используется как экспрессивный фактор исключительно в начале формирования единицы, затем она переходит в слитное, суммирующее движение. Этот принцип формирования «восклицательного» СЗУ, который в силу распространенности можно определить в качестве типологического, демонстрирует органичность соединения приемов моделирования речевой деятельности и собственно музыкальных закономерностей.

В качестве примера рассмотрим «восклицательный» СЗУ (он третий) песни жанра катта ашула «Кўп эрди» (тт. 28—41). Его первая половина формируется корот-

кими, резко отчлененными друг от друга (паузами, ритмическими остановками, ферматами) С1У, вторая — представляет собой слитную нисходящую мелодическую линию.



В песнях, которые отличаются большой протяженностью и длительностью пребывания в зоне высокого эмоционального напряжения, создаваемого несколькими «восклицательными» СЗУ, мелодическое дробление становится основой формирования всего построения. Так, в песне «Тўлқин» (УХМ, II, тт. 26—29) первый «восклицательный» СЗУ складывается из четырех отдельных С1У, в песне «Чаман ялла» (УХМ, II, тт. 21—28, 30—37) каждый из «восклицательных» СЗУ состоит из четырех С1У. В обоих случаях прерывистая мелодическая линия и частое дыхание усиливают напряженность кульминации.

Другим важным экспрессивным средством синтаксиса выступает повтор. Это средство нагнетания напряжения широко используется не только в музыке, но и в других видах художественного творчества. Так, лингвист С. Ю. Медведева отмечает, что «контактное соположение однородных элементов в линейном ряду, ведущее к заметному повышению напряженности изложения, позволяет определить данное явление в качестве выразительного семантико-синтаксического стилистического приема, несущего в контексте художественного произведения значительную эмоционально-экспрессивную нагрузку»²². Возможно, что одной из причин формирования данного приема синтаксиса также является моделирование состояния эмоциональной напряженности. Как характерное проявление последнего Э. Л. Носенко выделяет «...возрастание количества семантически нереле-

²¹ Носенко Э. Л. Особенности речи в состоянии эмоциональной напряженности. Днепропетровск, 1975. С. 123.

²² Аспекты общей и частной лингвистической теории текста. М., 1982. С. 115.

вантных повторов отдельных звуков, слогов, слов», а также «снижение словарного разнообразия»²³.

В формировании «восклицательного» СЗУ этот прием используется в основном в виде длительного и упорного повторения временного устоя. Большие экспрессивные возможности приема, усиленные регистровой напряженностью и ладотональной неустойчивостью, производят чрезвычайно сильный эффект. Начало «восклицательного» СЗУ с протяженной в несколько тактов репетиции полуустаю настолько характерно, что его можно определить в качестве одного из самых стабильных его признаков. Естественно, что в мелодии этот обобщенно сформулированный прием приобретает конкретные формы воплощения. Приведенные ниже примеры демонстрируют его функционирование в СЗУ мелодий, относящихся к различным жанрам:

№13. М.М. ♩=72. Хорезмская песня „Диладотим“



Сиз-га эи до бул-сун бу-ши-рик жо-ним эй ёл-гон сиз-лау
би-лау биз-ни ю-кат-майт

Каракалпакская песня „Келте халыш“



Келте халыш келте халыш келте халыш

Очень часто прием скандирования полуустаю обогащается его опеванием которое будучи менее эффективным в смысле прямого внушения, интонационно разнообразно и потому используется на более протяженных участках. Единица такого строения образует кульминацию песни жанра катта ашула «Сиз» (УХМ, II, тт. 16—26). Большая часть его, 7 тактов из 10, формируется настойчивым повторением четко отчлененных (ритмическая остановка, пауза) С1У, опирающихся на октавный полуустой ля². Аналогично строение «восклицательного» СЗУ в хорезмской классической песне «Уфори сувора» (УХМ, II, тт. 68—76), инструментальной мелодии «Муножот» (УХМ, I, тт. 95—101), уйгурской песне «Гул юзун» (Уйг. ХҚ. тт. 5—12).

²³ Носенко Э. Л. Особенности речи в состоянии эмоциональной напряженности. С. 49, 51.

Опевание переменного устоя часто следует за его скандированием, т. е. сначала прием повторения используется в своей наиболее действенной и открытой форме, а затем закрепляется и обогащается опеванием. В данном случае мы сталкиваемся с последовательным расположением вариантных обозначений сходного содержания. См. уйгурскую песню «Уйнамду ёхши» (УХМ, II, тт. 15—22).

Сказанное выше естественно рождает вопрос, не приводит ли последовательное соположение семантически однозначных единиц к избыточности информации? Ответ на него может быть только отрицательным. Рассмотренная последовательность, наоборот, способствует наслаиванию, «приращению» смысла единиц, что исключает могущую возникнуть избыточность. Это позволяет сказать, что повторы, имея большую эмоциональную нагрузку, увеличивают семантическое разнообразие, а не однообразие.

Отличительным признаком «восклицательного» СЗУ служит масштабное расширение, возникающее вследствие введения в построение распевов на специфические слова или обороты. Протяженность, диапазон и местоположение распевов не имеют стабильных границ. В некоторых случаях они настолько развиты, что образуют отдельное построение, равное СЗУ.

В каракалпакской песне «Қошадась» (УХМ, VIII, тт. 45—52) «восклицательный» СЗУ начинается распевом (4 т), из которого вырастает последующее интонационное развитие. В хорезмской песне «Эй, насимий» «восклицательный» СЗУ также начинается распевом, придающим мелодии напряженность, а затем расширяется еще одним, введенным в середине мелодического становления.

См. также каракалпакскую песню «Ешбай» (УХМ, VIII, тт. 106—124), уйгурскую «Жанэй» (Уйг. ХҚ. тт. 1—9), «восклицательный» СЗУ которых существенно расширяется включением протяженного распева.

Ранее рассмотренные экспрессивные приемы синтаксиса — дробление, повторность формировались как моделирующие речевую деятельность. Распев же представляет собой чисто музыкальный прием эмоционального накопления. Показательно, что словесной основой распевов являются междометия, не несущие определенного смыслового значения. Интересно с этой точки зрения рассмотреть кульминационную зону песни «Бир келиб кетсун» (УХМ, II), образованную «восклицательным»

СЗУ. Последний строится на сопоставлении сравнительно короткой (5 тактов), производящей впечатление взволнованной, торопливой речитации на звуке «ре», которую укладывается поэтический текст единицы (и предыдущих построениях аналогичная строка занимает 16 тактов) и огромного распева (16 тактов) сразу расширяющего диапазон и возвращающего мелодию в интонационную сферу начала песни. Линейное соположение и сопоставление различных экспрессивных приемов синтаксиса в их наиболее выразительной форме дало соответствующий эффект: СЗУ отличает высокий уровень эмоциональной заразительности и информационной насыщенности.

Масштаб «восклицательных» СЗУ, включающих распев, больше других СЗУ, которые участвуют в формировании всей мелодии. Подобное расширение на фоне чередования равнопротяженных построений — важный прием выявления особой семантической насыщенности «восклицательного» СЗУ.

Укажем еще на один признак, отличающий «восклицательные» СЗУ, — ритмоинтонационное обновление. Оно менее распространен чем предыдущие, но не менее эффективен в смысле воздействия на слушателя. Введение нового материала на фоне сложившейся моноинтонационности — достаточно сильное средство активизации слушательского восприятия и соответственно, семантического обогащения. Значительность данного приема увеличивается и благодаря его расположению в начале построения. Действие его особенно четко проявляется в тех случаях, когда другие, более эффективные, отсутствуют или уходят на второй план. С этой точки зрения показательна роль ритмического обновления при формировании «восклицательного» СЗУ узбекской народной песни «Сайёра» (УХК, I, тт. 17—24).

Семантическая нагрузка «восклицательного» СЗУ, несомый им большой эмоциональный заряд обуславливают использование его в определенных разделах формы. Обычно это начало песни или зона, примерно совпадающая с точкой «золотого сечения». Как известно, в музыке такие разделы наиболее оптимальны для формирования кульминации²⁴.

Песни, открывающиеся «восклицательным» СЗУ, относятся к различным жанрам — от простых до самых

²⁴ Роль поэтического текста в определении места использования «восклицательного» СЗУ пассива.

сложных и соответственно различного назначения и содержания; их всех объединяет характерный приподнятый тонус и динамизм развития. «Восклицательный» СЗУ как зачин песни задает тон последующему изложению, подготавливает слушателя к восприятию определенной информации.

Ср. особенности функционирования «восклицательных» СЗУ в народных песнях «Гала Лайлим» и «Холдинг согиндим» (УХМ, VII) и песне жанра катта ашула «Бир келиб кет» (УХМ, II).

Использование «восклицательных» СЗУ в середине музыкального развития, как указывалось выше, совпадает с кульминационной зоной. В данном случае восприятие и оценка единицы зависит не только от его внутренних свойств и параметров, но и от особенностей предыдущего музыкального развития, которое в монодии направлено на подготовку кульминации. Это выражается в строгой экономии средств, обеспечивающей большую или меньшую новизну «восклицательного» СЗУ. В частности, можно выделить следующий факт — в «восклицательном» СЗУ всегда осваивается новая, более высокая звуковысотная сфера, что подразумевает ограничение диапазона предыдущего изложения. Далее, важен шаг регистрового сдвига — чем большим скачком вводится «восклицательный» СЗУ, тем с большим вниманием и напряжением воспринимается.

Ср. песни «Босмачилар» (Р) и «Фигон» (УХМ, II), относящиеся к народной и профессиональной ветвям музыкального творчества и демонстрирующие крайние формы реализации указанных типологических норм создания кульминационной зоны «восклицательными» СЗУ.

Изложенное выше позволяет сделать следующие выводы.

Связь «восклицательных» СЗУ с текстом не носит непосредственного характера. Расположение подобных построений в мелодии определяется прежде всего логикой музыкального развития, а также общим эмоциональным настроением текста.

Типологическими признаками «восклицательного» СЗУ являются регистровый уровень, дробление, повторность, масштабное расширение, введение распевов, ритмоинтонационное обновление. Семантика части указанных признаков (регистровое повышение, дробление, повторность) формируется под непосредственным влиянием речевой деятельности. При этом определяющее значение имеет моделирование общих

эмоциональных процессов возбужденной речи. Семантика же таких признаков, как масштабное расширение, распев, ритмо-интонационное обновление имеет собственно музыкальную природу и потому восприятие и оценка их находится в прямой зависимости от контекста. Часть отмеченных приемов вводится в начале построения, где они наиболее ярко воспринимаются в сопоставлении с предыдущим музыкальным развитием и соответственно настраивают слушателя. В зависимости от жанровой установки, эмоционального тонуса мелодии указанные средства используются частично, в менее эффективной форме или наоборот, действуют комплексно, в формах, оказывающих сильное воздействие на слушателя.

Кроме перечисленных приемов формирования данного типа СЗУ изнутри, следует указать еще один, внешний, действующий при последовательном расположении «восклицательных» СЗУ — это нанизывание их (иногда в вариационной форме) по принципу перечисления.

Кульминация в развитых жанрах всегда образуется «восклицательными» СЗУ, но не всякий восклицательный СЗУ означает кульминацию. Существует немало песен, почти полностью сформированных восклицательными СЗУ.

В зависимости от местоположения «восклицательного» СЗУ в монодии сформировались два основных типа организации целого. В первом — «восклицательный» СЗУ (один или несколько) располагается примерно в точке «золотого сечения», появляется как результат, цель предыдущего направленного мелодического развития и, как правило, совпадает с кульминацией. Во втором — «восклицательный» СЗУ (один или несколько), открывая мелодию и сразу сообщая ей напряженный эмоциональный тонус, часто является своего рода кульминацией — вершиной.

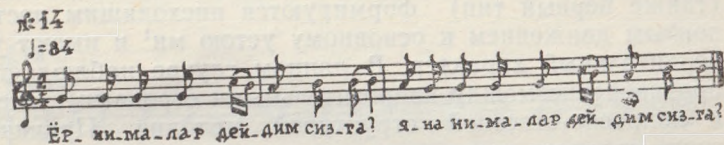
В простых песенных жанрах — детских, ялла, терма еще нельзя говорить о формировании «восклицательного» СЗУ, хотя отдельные его признаки имеют место.

Вопрос о существовании в монодии «*вопросительных*» СЗУ не столь однозначен и определен, как в отношении «восклицательных». В выявлении и исследовании «вопросительных» СЗУ важное значение имеет текст. Как известно, образцы народного поэтического творчества часто строятся по принципу «вопрос—ответ», а в классических произведениях риторический вопрос — один из изблюбленных поэтических приемов. Каким

образом подобные структуры находят отражение в синтаксической организации монодии и в частности СЗУ? Для ответа на этот вопрос целесообразно рассмотреть три группы примеров, демонстрирующих различные формы взаимоотношения поэтического текста и мелодии в практике музыкального творчества.

Первую группу представляют образцы, в которых вопросительная строка текста находит адекватное отражение в мелодии. Такие примеры наблюдаются в образцах как народного, так и профессионального творчества.

В народной песне «*Ёр нималар дейдим сизга*» (УХК, I) двум первым вопросительным строкам текста соответствуют СЗУ начального СЗУ, где вторая варьированно повторяет первую. Звуковысотный профиль обоих составляющих соответствует речевой интонации вопроса — небольшой диапазон, квартовый скачок и завершение на восходящем движении к полуустоя.



В «Сарахбор», открывающем вокальную часть макома «Наво», особенности поэтического текста, где каждое двустихье заканчивается вопросом, отражаются на всем протяжении построения мелодии. Характерная интонация вопроса, переданная квартовым скачком от устоя ре¹ к соль¹ и затем нижнесекундовым опеванием соль¹ и закрепление его в качестве полуустоя, завершающего СЗУ, появляется в самом начале мелодического развертывания и потому воспринимается свежо, ярко и хорошо запоминается (тт. 23, 24). Это, видимо, определяет дальнейшую связь «звука» с завершением каждого вопросительного предложения текста на всех этапах мелодического становления, будь то огромный по протяженности начальный раздел или кульминация, где роль своеобразного вопросительного знака играет октавное удвоение устоя соль².

Характерно, что за исключением начального, звук «соль» нигде не совпадает с окончанием СЗУ, проявляясь в середине мелодического движения, за которым следует протяженный распев и нигде не выделяется восходящей интонацией. Смысловая нагрузка, заданная звуку «соль» в самом начале мелодического становле-

ния, оказалась достаточной для соответствующей трактовки его как музыкального вопросительного знака.

Рассмотренный выше прием последовательного отражения в мелодии вопросительных предложений текста занимает сравнительно ограниченное место в песенной практике. Значительно чаще наблюдается достаточно свободное обращение с текстом. Этот признак группирует следующий, довольно разнообразный и широкий круг явлений, где в одной и той же песне аналогичные вопросительные предложения могут оказывать и не оказывать влияние на процесс мелодического становления.

В узбекской народной песне «Хуморим» (УХК, I) все четыре строки текста вопросительные. Первые две укладываются в СЗУ первого типа и соответствуют его двум варьированным составляющим — С2У. Завершение последних полуустоем си¹, введенным восходящим движением, соответствует поэтической вопросительной интонации. Варьированные элементы следующего СЗУ (также первый тип) формируются нисходящим поступенным движением к основному устою ми¹ и имеют утвердительный характер. В данном случае наблюдается противоречие между вопросительными строками текста и вопросно-ответной структурой мелодии. Причиной этого является выдвигание на первый план логики музыкального развития, которая требовала завершения куплета построением, замкнутым устоем. В рассмотренном примере отчетливо проступает общая закономерность в использовании «вопросительных» СЗУ — пока особенности поэтического текста совпадают с логикой мелодического формообразования, они выявляются, а когда идут в разрез, игнорируются. См. также хорезмские песни «Қайси богдан олдингиз» (пр. № 7), «Ниманима, нима дейсиз» (УХМ, VII).

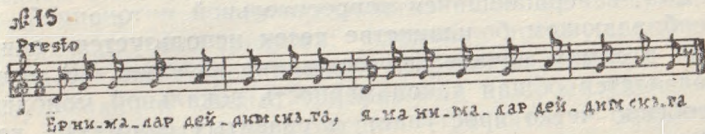
В узбекской народной песне «Богбон қиз» (Р) указанная свобода взаимоотношения текста и музыки проявляется в форме противоположной предыдущим. Найденная в третьем СЗУ вопросительная музыкальная интонация (завершение на квартовом полуустое соль¹, в восходящем поступенном движении), соответствующая тексту, в дальнейшем используется в припеве, текст которого носит утвердительный характер.

В вокальной монодии широкое распространение получила передача вопросительной интонации посредством заключения СЗУ полуустоем. В этом случае, как

правило, нет разницы в строении «вопросительного» и «восклицательного» СЗУ.

Так, в хорезмской песне «Савти сувора II» (УХМ, VII, тт. 81—84) единственная вопросительная строка в тексте приходится на кульминационный СЗУ, характеризующийся типовыми признаками «восклицательного»: дробность изложения, скандирование верхнего полууста, ладотональная неустойчивость, развитие в верхнем регистре, т. е. в данном случае имеет место подмена одного семантического вида СЗУ другим²⁵.

Следующую, третью группу составляют примеры, в которых вопросительные предложения не получают никакого отражения в мелодии. В этом плане достаточно указать на вариант рассмотренной выше песни «Ер нималар дейдим сизга», где начальные вопросительные строки благодаря длительному утверждению устоя соль¹, активному квартовому скачку ре¹ — соль¹ воплощаются в повелительно-утвердительном СЗУ.



В более развитой каракалпакской песне «Яра яндым» (УХМ, VIII) всем вопросительным строкам текста соответствует СЗУ первого типа, где мелодическое развертывание представляет собой нисходящее движение, замкнутое основным устоем соль¹. См. аналогичные примеры: «Кимнинг севар ёрисан» (УХМ, VII), «Қарақоз» (УХМ, VIII).

Произведенный анализ свидетельствует о следующем. Связь вопросительных предложений текста и соответствующих СЗУ весьма произвольна — случаи последовательного воплощения в процессе формирования всего музыкального целого поэтических вопросительных интонаций редки, чаще наблюдается частичное (на ограниченном участке формы) совпадение семантики текста и мелодии или несовпадение их.

В вокальной монодии вопросительный характер СЗУ придают только два приема, помещенные в каденции —

²⁵ Следует отметить, что первый С2У, с которого начинается построение, строится как вопросительный, но в дальнейшем этот мелодический рисунок не находит отражения ни в формировании СЗУ, ни мелодии в целом.

завершение на полуустое, восходящее к этому полуустою (поступенно или скачком) мелодическое движение. Первый прием нельзя отнести к специфически вопросительным, поскольку он весьма показателен и для более широкого семантического вида СЗУ — «восклицательных». Второй признак специфичен и в смысловом отношении достаточно определен в силу имитации речевой интонации. Степень приближения к последней может быть различна и во многом обуславливается особенностями ритмоинтонационного становления всей мелодии.

Вопросительная интонация всегда хорошо выделена в течение музыкальной мысли, что связано не только с помещением ее в конце СЗУ, но и с противоречием, возникающим между восходящим движением вопросительной интонации и нисходящим направлением, присущим всем заключительным мелодическим каденциям. Это нарушение установившейся нормы завершения построения способствует активизации слушательского внимания и соответственно усиливает семантическую значимость приема.

СЗУ, завершающийся вопросительной интонацией, в преобладающем большинстве песен используется один раз, в самом начале формирования мелодии. В этом проявляется общая закономерность вокальной монодии (особенно четко проступает в развитых формах), которую можно определить как постепенное усиление подчиненности элементов целому в процессе музыкального развертывания, где начальный этап мелодического становления наиболее независим в ритмоинтонационном плане. Отсюда возможность введения только в начале характерных вопросительных интонационных ходов, которые в дальнейшем становлении целого не используются. Однако практикой выработан прием, позволяющий частично «обойти» эту закономерность. Начальная вопросительная интонация подается в условиях, обеспечивающих силу ее воздействия и запоминаемости, что в дальнейшем процессе мелодического становления позволяет в соответствующей ситуации «напоминать» о ней отдельным элементом — звуком, ритмической формулой (!).

В целом можно констатировать, что произвольность связи с текстом, отсутствие подобных единиц в инструментальной музыке, наличие одного специфического признака, характер функционирования внутри целого позволяют определить «вопросительный» СЗУ как разновидность «восклицательного».

В рассматриваемом классе единиц можно выделить еще одну подгруппу, условно названную «повествовательные» СЗУ. Основанием для такого названия послужила аналогия с повествовательным предложением в лингвистике, которое определяется как «выражающий сообщение, передающий интеллектуальную информацию»²⁶. Это определение легло в основу выделения специфической группы СЗУ.

«Повествовательный» СЗУ функционирует только в начале мелодического становления, т. е. всегда является начальным построением. Однако не всякий начальный СЗУ можно назвать «повествовательным», в данном случае имеет место дифференциация начального СЗУ в процессе усложнения языка, которая выразилась в формировании особенного семантического вида — «повествовательного».

«Выражающий сообщение»... Для передачи полноценного сообщения очень важны структурные приемы, обеспечивающие ясность и целостность восприятия. Решением этих коммуникативных задач, видимо, обусловлена опора «повествовательного» СЗУ на следующие организационные средства: единица преимущественно опирается на второй принцип формообразования, подразумевающий полный трехфазовый цикл мелодического становления — «изложение — развитие — заключение», что образует логически связанное завершённое целое; достаточно последовательно проводится прием четкого вычленения составляющих построение единиц (С1У, С2У) повтором — точным или варьированным, паузированием, ритмическими остановками на начальном этапе изложения СЗУ.

Важнейшим фактором, определяющим семантику «повествовательного» СЗУ служит параллелизм общих закономерностей мелодического развертывания в музыкальном построении и интонационных процессов повествовательного предложения. В основе СЗУ и предложения лежит общий мелодический контур в виде волны²⁷. Узость частотного диапазона, постепенность на-

²⁶ Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов. 2-е изд. М., 1969.

²⁷ А. Н. Нурмаханова на основании экспериментально-фонетического исследования интонации повествовательного предложения узбекского, каракалпакского и казахского языков выделяет общую тенденцию к повышению основного тона в начале звучания и нисходящее движение основного тона в окончании звучания предложения (Нурмаханова А. Н. Типы предложений по модально-

растания интенсивности, характеризующие повествовательное предложение²⁸, оказали влияние на ограничение диапазона мелодического развертывания СЗУ преимущественно квинтой, секстой, поступенность освоения звукового пространства.

Указанные факты влияния интонационной стороны предложения на мелодический профиль СЗУ имеют большое значение в формировании его содержания, определении границы смыслового поля, прежде всего потому, что и в вербальном языке каждому модальному типу предложения (повествовательный, вопросительный, восклицательный, побудительный) присуща своя специфическая интонация²⁹. Соответственно, описываемый контур интонационного развития сообщает СЗУ круг смысловых значений, присущих повествовательному предложению.

В формировании указанных смысловых ассоциаций важную роль играет регистр, в котором развертывается «повествовательный» СЗУ и темп, соответствующие спокойной последовательной передаче информации.

Зависимость от вербального языка можно отметить и на более мелких уровнях — С1У, С2У, мелодическая основа которых нередко вырастает из речевой интонации, что также оказывает влияние на установление содержательного ареала СЗУ.

В качестве примера рассмотрим характер формирования «повествовательного» СЗУ в инструментальной музыке, где особенно наглядно можно наблюдать функционирование собственно музыкальных средств выразительности.

В классической инструментальной мелодии «Сегох» (УХМ, I) начальный СЗУ раскрывается в среднем регистре, ограниченном узким диапазоном терции. Опора в формировании интонационной основы на восходящий квартный ход и секундовые отношения тонов (наиболее характерные для речевой интонации), свобода метrorитмического развития (нерегулярность, смена метра, разнообразие ритмических рисунков), а также медленный темп формируют мелодическую основу построения, которая воспринимается слушателем как сдержанное обращение, заключающее последовательное изло-

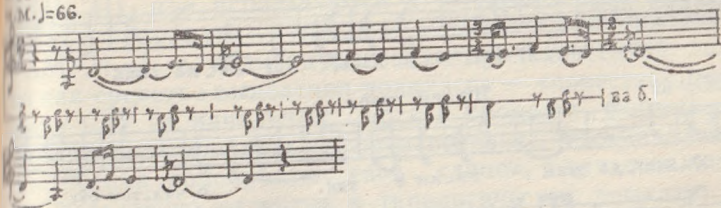
сти и интонации в тюркских языках. Автореферат дис. ...докт. искусствед. Ташкент, 1966. С. 26.

²⁸ Там же.

²⁹ Там же. С. 46, 47.

жение мысли, где на первом плане не эмпирические рациональные задачи передачи сообщения. См. анало-

16.
м. J=66.



гичные повествовательные СЗУ в инструментальных мелодиях «Наво» (УХМ, I), «Бузрук» (УХМ, I).

Выделение «повествовательного» СЗУ как особой группы начальных, важное значение имеет качество интонационного материала. Последний отличает сравнительная неординарность решения процессов интонационного образования и соответственно большая событийная плотность, информационность музыкального развития, что придает единице индивидуализированные черты. Понимание индивидуализации ограничивается рамками эстетики тождества, т. е. поиск средств в этом направлении не выходит за допустимые рамки общеязыковых средств. Феномен этот проявляется не в сочинении и введении в музыкальную ткань принципиально новых для данного языка интонационных ходов, приемов связи элементов, а в некотором изменении контекста, условий использования типологических приемов, достаточных для выделения последних в качестве особенных.

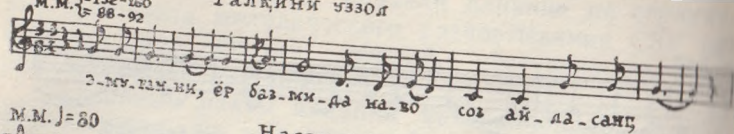
Показателен в этом смысле процесс интонационного становления в повествовательном СЗУ классической мелодии «Талқини узол» (маком «Бузрук», УХМ, II, тт. 5—12). В целом построение опирается на типологическую трехфазовую форму организации (второй тип), но особенное здесь заключается в изложении фазы «развития» не в более высоком по отношению к устою регистре, а низком, причем с сохранением характерных для данной фазы ладотональных отношений (квартквинтовая координация основного и переменных устоев).

Выделение именно этого приема как средства индивидуализации начального СЗУ подчеркивается использованием его в другой части макама — «Насри узол», где такая новизна регистрового сопоставления несколько уравнивается типологическим нисходящим движением к устою. Ср. примеры:

№ 17

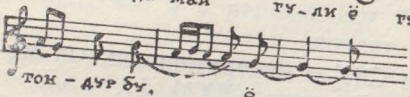
М.М. 152-160
88-92

Талқини уззода

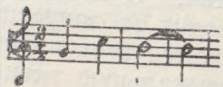


М.М. 1=80

Насри уззода



Другой прием индивидуализации лежит в основе «повествовательного» СЗУ песни «Муножот». Общие принципы мелодического становления единицы не выходят за типологические рамки. Особенное проявляется в настойчивом выделении терцового тона самыми различными средствами, среди которых выделяется весьма неординарная интонация. В этом качестве данная интона-



ция, довольно широко используемая при утверждении основного устоя или реже переменных кварто-квинтовых, воспринимается благодаря олеванию терцового тона. Ср. особенности выделения терцового переменного устоя в «Муножот» (УХМ, II, тт. 15—28) и «Баёт I» (УХМ, I, тт. 1—9), «Гулзорим» (УХМ, I, тт. 1—8).

«Повествовательный» СЗУ — начальный в процессе мелодического становления, формирует основной интонационный материал всей мелодии. Не случайно процесс мелодического становления в монодийных образцах получил определение моноинтонационного. Однако в произведениях, начинающихся «повествовательным» СЗУ, принцип моноинтонационности решается своеобразно — основным источником интонаций являются те разделы построения, которые характеризуются наименьшей оригинальностью, т. е. основываются на общих, традиционных приемах мелодического образования. Наиболее запоминающиеся характерные интонации, с

которых обычно начинается «повествовательный» СЗУ, в процессе дальнейшего развития или никак не проявляются («Сарпарда» — УХМ, I), «Тошкент ироғи» — УХМ, II), или используются в «ослабленном», усредненном варианте («Айласа» — УХМ, I, «Чорзарб» — УХМ, I). Т. е. индивидуализация проявляется не только как средство выделения подкласса — «повествовательных» СЗУ из начальных, но и в процессе формирования целого, конкретного произведения, где начальные построения приобретают свое «лицо», для остальных же достаточно развития в типологических рамках.

Можно ли в данном случае говорить о явлении аналогичном формированию тематизма в композиторской практике? Думается, что нет, поскольку осознание такого явления как тематизм соответственно предполагает существование определенных приемов его развития. В монодии такого рода отношения не наблюдаются. В данном случае более приемлемо следующее объяснение. Тенденция к интонационному и соответственно содержательному выделению начала мелодического становления, выразившаяся в формировании «повествовательного» СЗУ, с одной стороны, возможно, одна из форм проявления и усиления в профессиональных жанрах авторского начала, связанного, как правило, со стремлением к индивидуализированности изложения, с другой — результат имманентного развития языка монодии, усложнение которого подразумевает все усиливающуюся дифференциацию и специализацию средств.

Суммируя наблюдения о процессе семантической специализации класса СЗУ, следует отметить, что, он видимо, протекал весьма неравномерно прежде всего в историческом плане. Безусловно «восклицательный» тип СЗУ сформировался значительно раньше «повествовательного» и получил несравненно большее распространение, так как функционирует в народных и профессиональных жанрах, т. е. имеет статус общезыкового явления. Это прежде всего обусловлено общей направленностью восточной музыкальной культуры на углубление лирической образной сферы, где передача и внушение слушателю состояния восторга, экстаза — одна из основных задач.

Ареал жанрового функционирования «повествовательного» СЗУ значительно уже, в наиболее определенной форме этот вид единиц устанавливается в развитых, протяженных мелодических образованиях профессиональных жанров. Среди изучаемых музыкальных язы-

ков показательное отсутствие «повествовательного» СЗУ в каракалпакской музыке, что, видимо, явилось результатом своеобразия жанровой системы этой культуры.

На данном уровне познания трудно ответить на вопрос, не является ли формирование «повествовательного» СЗУ знаменем достижения языком монодии определенного, поворотного уровня, где начинается смысловая оппозиция, образованная «повествовательным» и «восклицательным» построениями. Для этого необходимо изучить другие развитые монодические языки, где, возможно, такая тенденция проявляется более определенно или наоборот, не имеет места.

* * *

Парадигматический аспект изучения синтаксической организации монодии позволяет выделить три разновидности единиц — С1У, С2У, СЗУ, соотносящихся по иерархическому принципу и различающихся протяженностью, строением, способами вычленения, формами связи с другими элементами.

Масштабный уровень единицы определяет широту или узость его синтаксических и семантических возможностей. Чем меньше единица, тем проще ее строение, тем больше функций она выполняет и нейтральна в семантическом плане. С этой точки зрения С1У чаще, в зависимости от контекста, характеризуется как единица не смысловая, а смысловозначительная, участвующая в формировании содержания. Единица следующего уровня — С2У, имеет значение смысловой или смысловозначительной, в зависимости от жанрового контекста. С1У — смысловая единица, выражающая определенное содержание.

Описанные в главе характеристики единиц трех уровней имеют языковое значение. Их параметры с большим или меньшим приближением конкретизируются в различных жанрах — от наиболее простых до сложнейших. Изучение специфики функционирования единиц в каждом жанре выходит за рамки данного исследования. Поэтому следует наметить общие тенденции в функционировании единиц на различных уровнях языкового развития, которые демонстрируют крайние его проявления — простые народные жанры и сложные, профессиональные³⁰.

³⁰ Сложная жанровая система рассматриваемых монодических музыкальных языков не укладывается в прямую линию от простого к сложному, поэтому речь может идти только об общей тенденции.

На уровне С1У сколько-нибудь четкой дифференциации в характеристике единицы в народной и профессиональной музыке нет, типовая основа ее образования сохраняется во всех жанрах. Но объем конкретизации типовых форм различен, т. е. усложнение связано с обогащением и количественным ростом конкретных форм претворения основополагающих формул. Это явление наглядно демонстрирует простое сопоставление образцов народного и профессионального творчества, где ясно видно чисто количественное различие в обновлении С1У. Кроме того, видимо, существует зависимость, возможно, достаточно стабильная и статистически исчисляемая, между количеством необходимого обновления на данном уровне и протяженностью мелодии.

На уровне С2У намечается некоторая разница в характеристике единицы в профессиональных и народных жанрах, прослеживается также тенденция количественного роста претворения исходных моделей. Эта разница в зависимости от жанровой принадлежности более отчетливо проявляется на следующем уровне. Здесь жанровое усложнение сопровождается заметным увеличением протяженности, повлекшим за собой установление таких приемов организации, которые обеспечивали бы целостность восприятия единицы. Обобщая, укажем на следующую прогрессию в формировании СЗУ: от различных приемов «нанизывания» составляющих до контрастно-функционального их объединения.

Тенденция количественного роста форм претворения исходных схем по мере жанрового усложнения на данном уровне также приобретает более определенные очертания в виде дифференциации класса по функциональному и семантическому назначению, чего в простых жанрах еще нет или намечается в зачаточных формах.

Данные главы позволяют сделать и некоторые выводы об иерархической организации синтаксиса рассматриваемых языков. Отметим основные закономерности, выделяющиеся в этом аспекте.

Становление иерархической организации, представляющее собой вхождение более простой единицы как части в более сложную, непосредственно связано с процессом усложнения языка монодии. В этом убеждает четко прослеживаемое отсутствие или формирование зачаточных проявлений иерархических отношений в простых жанрах, через весьма гибкое и разнообразное претворение в основной массе традиционного творчества до доста-

точно жесткого и однозначного в профессиональных. Видимо, и здесь основным координирующим фактором служит протяженность, необходимость в организации все большего звукового пространства, с чем, в первую очередь, связано языковое усложнение.

Единицы трех иерархических соподчиненных уровней имеют специфические, достаточно стабильные параметры, выход за которые свидетельствует о качественном перерождении единицы. Однако указание на специализацию не означает установления непроходимых граней между уровнями, что доказывается существованием ряда явлений пограничного характера, в частности, функционированием единиц, совмещающих признаки двух уровней. Связи последних способствуют также сквозное действие основных закономерностей синтаксической организации, которые на трех ярусах проявляются с различной определенностью. Так, если на нижних уровнях функциональные отношения намечаются как тенденция, то на уровне СЗУ — это основной организующий принцип.

Сказанное выше дает возможность представить уровневую организацию синтаксиса не как резко отчлененные ступени, а как непрерывную, тесно спаянную цепь сложных отношений.

СИНТАГМАТИКА

В отличие от конструктивного разнообразия, наблюдаемого в парадигматическом аспекте, синтагматический характеризуется ограниченным количеством типов связей элементов в линейной цепи, которые благодаря различию парадигматических свойств единиц, на различных уровнях проявляют специфические черты. На этой основе возможна общая характеристика языковой синтагматики с соответствующей конкретизацией изучаемых единиц.

Язык монодии демонстрирует широкий спектр различных форм отношений между элементами одного уровня. Поляризуя, их можно обозначить в качестве слабых и сильных связей. Формирование связей зависит от множества факторов — внемузыкальных — объединяющая или разъединяющая роль текста, внетекстовых — исполнение и собственно музыкальных. Первые два фактора являются несущественными и учитываются только в конкретном анализе произведения.

При исследовании музыкальных средств формирования слабых и сильных связей исходной служит извест-

ная в музыкознании закономерность — тождество отталкивает, разъединяет, а различие — сближает, объединяет.

Сильная и слабая связи четко не разграничиваются, большое пространство между ними занимают промежуточные формы отношений между единицами, больше или меньше тяготеющими к этим центрам. Эти типы связи целесообразно выделить в отдельную группу, поскольку они отличаются.

Слабая связь формируется на основе точной или варьированной повторности единиц, создавая условия для их автономизации — каждая единица воспринимается как достаточно самостоятельная целостность, не способная или мало способная к объединению с аналогичными соседствующими единицами. Целое, образованное такой последовательностью элементов, весьма условно: оно представляет собой сумму отдельных равноценных единиц.

Слабая связь характеризует отношения единиц всех рассматриваемых уровней. Как основа для построения всей мелодии она имеет место в простых народных жанрах. На низшем уровне (С1У) сфера ее использования особенно сужена и связана с наиболее элементарными образцами музыкального творчества, преимущественно приуроченными жанрами (детские считалки, трудовые песни, колыбельные). В ладовом отношении эти мелодии чрезвычайно просты, представляют собой опевание одного устоя, имеют как правило речитативный характер и изменения ритмического рисунка часто бывают обусловлены изменением количества слогов в тексте. Детские песни («Мўнди-мўнди», «Чори чамбар» — УХМ, III) демонстрируют функционирование слабой связи на всем протяжении мелодии, которая формируется последовательностью равных в граммати-

№ 18.

Чори чамбар

Чо-ри чам-бар, би-ри ам-бар, о-на джа-дай-аз, о-ла бу-ла тог-да.
Тог-мак зув-ман, пил-та-кач, на-ри то, сан жуу, сан чик, ку-миш бол-га.
о-на-вош, ёк-бош, тил-дур-гун.

ческом отношении СИУ, где каждый может поменяться с другим местом, где мелодия в принципе может закончиться в любом месте приведенного примера, или еще больше расширяться. Последние СИУ ставят точку, т. е. дают знак о завершении мелодии, но не могут способствовать восприятию ее как целостного образования, это сумма отдельных единств.

Описанный принцип аналогично действует и на более высоких уровнях. Опора на более развернутую единицу отсчета — СЗУ или СЗУ и соответственное расширение их выразительных возможностей способствует более широкому, последовательному функционированию слабой связи помимо указанных выше приуроченных жанров, она функционирует в неприуроченных лирических жанрах, создавая незамкнутые условные целостности. См. следующие примеры, где единица отсчета СЗУ — инструментальные мелодии «Қорабоғ уфориси» (УХМ, II, тт. 1—2), «Бир қўлимда кукавой» (Р, тт. 1—8), «Тобон айладинг» (УХМ, УII, тт. 5—12), «Алла» (Р); СЗУ — «Чипро далли» (УХМ, УII), «Икки булбул сайрашади» (УХМ, I).

К промежуточным можно отнести отношения между элементами, которые характеризуются направленностью на преодоление цезур, позволяют единицам объединиться в более крупные целостности. Средствами установления таких связей между элементами являются варьирование, введение мелодических связей, слабо выраженная цезурность. Соответственно парадигматическим характеристикам единиц эти средства используются с большей или меньшей эффективностью. Они весьма гибки, разнообразны по формам претворения и выразительным возможностям. Сфера их применения не имеет ограничений ни в жанровом отношении, ни по месту использования в форме.

Данный тип связи выражающийся в преодолении цезур, наиболее наглядно проявляется на втором и третьем уровнях, где единицы достаточно четко выделены цезурой. Ср., например, как связаны СЗУ в начальном разделе узбекской классической песни «Баёт 1» (УХМ, III), где глубокая цезура в первом (т. 4), во втором преодолевается мелодической связкой — звуком фа¹ и несовпадением мелодической и поэтической цезур.

Варьирование — основное средство сближения двух начальных СЗУ песни «Тўлқин», (УХМ, I) резко отличенных друг от друга цезурой, инструментальным

проигрышем. См. также «Ишқ нахшиси» (Уйғ. ХҚ, тт. 1—8), «Ойнамду яхши» (Уйғ. ХҚ, тт. 1—8).

Сильная связь наиболее полно реализует способность единиц к объединению, построению из них крупных целостностей. Сильная связь имеет две основные формы существования — бесцезурная и цезурная. Первая не требует особых разъяснений, так как сущностные ее качества полностью соответствуют сильной связи. Важно отметить, что разграничивающую роль между элементами часто играет мелодический профиль.

Гораздо более интересно исследование условий, при которых элементы, разделенные глубокими цезурами, благодаря контрасту, приобретают способность к взаимному объединению. Долгое время значимость контраста в языке монодии умалялась³¹, или вовсе не рассматривалась. Только в последних работах — Ю. Н. Плахова и Е. М. Шмидт — констатируется значение контраста как сущностного явления языка монодии³².

В оценке данного явления негативную роль сыграла характерная ориентация на нормы многоголосной музыки, где оппозиция тождество — контраст выявлена значительно ярче. В сравнении с ней контрастные явления выглядят приглушенными, несущественными. Подобная сравнительная практика, без учета места приема в системе языка, часто приводит к искажению действительной картины. Контраст в монодии есть, так же, как в многоголосии, он функционирует в оппозиции с тождеством, но характер проявления оппозиции, взаимоотношения ее членов, определяемые всей системой языка монодии, специфичны. В этом убеждает роль контраста в синтаксической организации в качестве одного из основных факторов образования сильной связи. Более того, наблюдения над синтаксическими явлениями языка монодии в динамике усложнения, приводят к мысли о контрасте как своеобразном вершинном достижении языка, выразительные и формообразующие потенции которого еще полностью не реализованы.

³¹ Так, в частности, Ч. Насырова отмечает: «Хотя в узбекской музыке дореволюционного времени в известной степени и проявлялось действие принципа контраста, все же ведущую роль в формообразовании имел принцип тождества». К вопросу о динамических возможностях узбекской монодии//Теоретические проблемы узбекской музыки. Ташкент, 1976. С. 39.

³² Плахов Ю. Н. К вопросу об изучении макомов//Вопросы музыки и эстетики. Ташкент, 1980. С. 77—78; Шмидт Е. М. О контрасте в монодии (на материале музыки народов Средней Азии). Автореферат дис. ...канд. искусствовед. Ташкент, 1988. С. 22.

Рассмотрим средства формирования контраста в монодии, важные с точки зрения синтаксиса. Таковыми являются ритм, звуковысотные, ладовые и регистровые отношения, масштабная периодичность и непериодичность. Формы и условия образования контраста в сфере ритмических отношений чрезвычайно разнообразны и наиболее ярко проявляются на уровне СИУ. Во-первых, контраст может образовываться в условиях построения всей мелодии последовательностью ВС или АС. При контрастировании ритмических рисунков, относящихся к одному классу, особенно четко проявляется тенденция восприятия одного из СИУ как тяжелого, значимого, другого — легкого, тяготеющего к тяжелому.

Однако наиболее глубокий контраст — результат последования метроритмически различных типов СИУ, т. е. АС и ВС. Значимость в языке монодии сопоставления АС и ВС подтверждается его широким распространением, особенно в образцах лирических жанров (развитых распевных мелодий, опирающихся только на один вид ритмического оформления СИУ, почти не встречающихся), а также существованием большого, расширяющегося по мере жанрового усложнения спектра разнообразных форм их взаимоотношения — от простой игры в последовательную ритмическую переменность («Юмалаб, юмалаб» — УХК, I; «Уйнар» — УХМ, VII; «Нигор ашуласи» — УХМ, II) до утонченных, разнообразно использующих эффект неожиданности («Жон журажон» — УХМ, II; «Пахай» — УХМ, VII; «Ҳай-ҳай омон» — УХМ, IV). Эти линейные отношения определяют только часть ритмических связей на данном уровне. Здесь чрезвычайно важно и соотношение СИУ в одновременности, т. е. вертикальное соотношение СИУ мелодии и ритмического сопровождения — усуля. Практикой, особенно в узбекской музыке, выработаны разнообразные формы координации СИУ по горизонтали и вертикали, которые усложняются параллельно жанровому усложнению. Так, последнее сопровождается увеличением весомости времяизмерительности, т. е. в наиболее протяженных, развитых мелодиях чисто количественно доля ВС растет. Но одновременно этот процесс сопровождается все более ужесточающимся контролем со стороны акцентности, в условиях доминирования в мелодии ВС, осуществляется ритмическим сопровождением. Показательно, что преобладающее большинство усулей в макомах акцентны (см. таблицу вариантов усулей всех частей макомов — УХМ, V. С. 26, 27).

Акцентность служит основой свободного, импровизационного развертывания мелодии (см. «Феруз» — УХМ, II; «Ҳануз» — УХМ, II; инструментальную мелодию «Жонон» — УХМ, I). Велика также роль усуля в формировании «звучащих пауз» мелодических СИУ. Не углубляясь в проблему, отметим, что пауза в монодии — явление весьма неоднозначное, чрезвычайно богатое по смысловым оттенкам и изучение особенностей ее функционирования помогло бы раскрытию многих нюансов как ритмической, так и — шире — структурной организации языка монодии (см. «Омонхон» — Р; «Насрулло 4» — УХМ, I).

Ритмический фактор на следующих уровнях принимает участие в формировании контраста, но с масштабным ростом его значение уменьшается, поскольку на этих уровнях больший вес начинает приобретать повторение или варьирование ритмического рисунка. Здесь основными носителями контраста становятся другие средства.

Особенности ритмической организации монодии, ее связи с другими сторонами языка и прежде всего формообразованием, ладовой организацией, еще изучены мало. Исследование синтаксической единицы СИУ приводит к выводу, что оппозиция «времяизмерительность — акцентность» в горизонтальном и вертикальном соотношении — одна из основных и значимых в ритмической организации языка монодии. Отсюда сложившееся в узбекском музыковедении представление о синкопе как признаке времяизмерительности требует уточнения³³.

Так, Т. Е. Соломоновой специфика синкопы в узбекском мелосе усматривается в «смягчающем или связующем» ее действии (по терминологии Л. Мазеля и В. Цуккермана), что происходит в условиях, когда «метрические акценты приобретают второстепенное значение, или вовсе не интонируются или эпизодические акценты образуют непрерывную цепь»³⁴. Думается, что в данном случае автором допущена весьма характерная ошибка переноса закономерностей одной системы в условия другой. Л. Мазель и В. Цуккерман вскрыли при-

³³ См.: Соломонова Т. Е. Вопросы ритма в узбекском песенном наследии. Ташкент, 1978. С. 34, 35; Бочкарева О. О ритмике узбекской народной инструментальной музыки // История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана. М., 1972. С. 282—294.

³⁴ Соломонова Т. Е. Вопросы ритма в узбекском песенном наследии. С. 34.

роду синкопы в системе европейской профессиональной музыки, где господствовала регулярная акцентная ритмика, соответственно и оценка «смягчающей» синкопы так же дана с ее позиции. В системе, опирающейся на два противоположных принципа ритмической организации — акцентность и времяизмерительность, общезыковой контекст иной. Достаточно большой круг мелодий, ритм которых с общепринятой европейской позиции можно оценить как синкопированный, поскольку налицо противоречие между метрическим акцентом и ритмическим, таковым не является — это мелодии целиком основанные на времяизмерительности. Ощущение синкопы — результат взаимодействия акцентности и времяизмерительности, при явном доминировании первого.

Масштабные отношения — еще один фактор, существенно влияющий на характеристику синтагматики единиц различных уровней между собой. Раскрыть особенности функционирования этого средства удобнее через оппозицию периодичности — непериодичности. Первая проявляется в сохранении протяженности единицы в процессе формирования всей мелодии. Сфера действия периодичности распространяется на все уровни, но значимость его неравноценна. Если на первом уровне периодичность действует в наиболее простых, тяготеющих к речитативу и моторности жанрах — детских, колыбельных, терма, то на третьем — это стабильно действующая во всех жанрах закономерность. Такое эффективное средство выделения элемента способно создавать (благодаря повторности) инерцию ожидания равномерного членения, на фоне которого менее или почти невыделенные единицы приобретают достаточно ощутимые грани.

На указанном качестве периодичности построена одна из проясняющих закономерностей монодического языка, действующая преимущественно на первом и втором уровнях. Произведение начинается четким, повторяющимся выделением единицы, границы которой на следующих этапах мелодического становления часто вуалируются или затушевываются, но заданная сначала инерция способствует восприятию свободно развивающейся мелодии как равномерно пульсирующей музыкальной ткани (см. С1У — «Харгиз» — УХМ, II; «Оразмакома» «Дўгоҳ» — УХМ, V; «Э, ёр» — УХМ, VII; «Оромижон» — УХМ, II).

Жанровое разнообразие перечисленных песен позво-

ляет предположить, что формирование данной закономерности связано не только с влиянием поэзии, но и необходимостью в средствах организации процесса восприятия. Подтверждением сказанному является большее следование периодичности в инструментальных жанрах («Уфори қалабанди» — УХМ, VII; «Уфор» — УХМ, VII; «Насри сегоҳ» — УХМ, I).

В языке монодии существует ряд приемов активизации этой инерционной линии. К ним относится нарушение установившейся периодичности, которое выражается чаще в увеличении протяженности единицы или реже — ее уменьшения. Чем сильнее выявлена периодичность, тем эффективнее ее нарушение, создающее ощущение контраста. Примером может служить хорезмская инструментальная мелодия «Раҳм айла» (УХМ, VII), в которой инерция мелодического продвижения трехтактовыми С2У резко нарушается увеличением протяженности единицы до четырех тактов. Эффективность подобных нарушений определила, видимо, довольно широкое использование расширения или сокращения единиц как средств привлечения внимания слушателя к узловым моментам музыкального развертывания. Так, масштабное изменение часто знаменует завершение («Зарлы газ», «Ақ назлы яр» — сокращение, УХМ, VIII; «Жығалы» — расширение, УХМ, VIII).

Непериодичность, которая выражается в последовательности различной протяженности единиц одного уровня, как значительное качество музыкального развития, обеспечивающее текучесть, непредсказуемость, наиболее полно проявляется на первом уровне, на следующем — сфера его действия резко сокращается и сводится на нет на третьем уровне, т. е. здесь контраст как средство объединения действует преимущественно на низшем уровне.

В целом можно сказать, что в указанной динамике отношений периодичности и непериодичности в языке монодии, безусловно, определяющее значение имело единство формирования музыкальных и поэтических закономерностей.

Роль звуковысотности в формировании контраста также специфична на различных уровнях. На низшем наибольший эффект обновления — результат взаимодействия С1У различного типа (последовательность, например, повторения и поступенности). На более высоких уровнях ощущение контраста связано не столько с качеством собственно звукового наполнения, сколько с

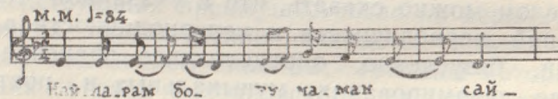
процессом постепенного расширения диапазона вверх, где проявление каждого нового звука имеет характер «завоевания» высоты, т. е. основным «выразителем» контраста становится регистровый фактор, общее направление мелодического продвижения.

Активно формируют контраст и ладовые отношения. В данном контексте их трудно отделить от звуковысотных, но видно, что наиболее глубокое ощущение контраста способны дать изменения в звуковысотной сфере, приводящие к сдвигам ладового порядка. С ростом масштабного уровня единиц значение ладовых отношений в формировании контраста возрастает. Ср. сблизжающий СИУ эффект введения неустоя ми¹ в 3 такте детской песни «Олатой» (УХМ, III) и ладотональное сопоставление интонационно близких переходного (тт. 9—16) и кульминационного (тт. 17—24) СЗУ песни «Сайёра» (Р, I), а также тт. 1—4 и 5—8 песни «Той» (Уйг. ХК).

Итак, весомость средств образования контраста на исследуемых уровнях различна. На низшем уровне можно выделить ведущее значение ритмического фактора, на следующем — ладоинтонационного, на высшем — ладового, регистрового. Но эти средства, как единственно образующие контраст, функционируют редко. Обычно контраст — результат комплексного однонаправленного действия нескольких средств.

Приведенный ниже начальный фрагмент песни «Найларам» воспринимается как единый внутренне нерасчленимый звуковой поток благодаря последовательности контрастных между собой в ритмическом (АС, ВС), звуковысотном (повтор, нисхождение, опевание), масштабном планах СИУ, а также несовпадению музыкальных и поэтических цезур.

№19.



На следующих уровнях, где единицы выделены значительно более глубокими цезурами, для формирования сильной связи недостаточно простого контрастного соположения, как на низшем уровне. Здесь основной силой притяжения становится контраст иного порядка — функциональный. Последнее подразумевает обязательную причинно-следственную связь между единицами,

когда появление каждого следующего элемента подготавливается предыдущим, когда процесс мелодического становления становится больше или меньше предсказуемым. В основе такого предвосхищения — повторяемость в тысячах вариантов ограниченного количества определенных логико-конструктивных формул.

Подобная сильная связь на втором уровне формирует основную структурную единицу языка монодии — СЗУ.

Функциональный контраст описанных выше типов СЗУ — начального, переходного, кульминационного, заключительного в самых различных последовательностях и составах — основное средство формирования целого в монодии. Сильная связь, обуславливающая детерминированность процесса мелодического образования, характеризует преимущественно отношения единиц в профессиональных жанрах.

Каждый из указанных типов связи — слабая, промежуточная и сильная, довольно редко является основой организации всей мелодии. В преобладающем большинстве случаев, в зависимости от жанровой установки для достижения того или иного выразительного эффекта в процессе становления целого используется связь разных видов. Так, слабая связь, образованная последовательностью двух, трех СИУ, зачастую возникает на начальных участках мелодии или крупной единицы. Это этап мелодического становления, формирования основного интонационного ядра и потому важно выделить наименьшую единицу как самостоятельную целостность. В дальнейшем вступает в права сильная связь и СИУ воспринимается сквозь призму целого или как его часть («Уфори мустоҳзод 2» — УХМ, III).

На третьем уровне для взаимоотношения различных типов связи в построении одной мелодии, например, весьма характерно следующее: несколько СЗУ образуют целое посредством сильной связи, но один или несколько из них имеют точные повторы. Возникающие при повторах слабые связи заметно уменьшают взаимное тяготение контрастных построений, притормаживая динамику развертывания музыкальной мысли (см. «Арзимни айтай» — Р, I; «Гулёр» — Р, I; «Сайёра 1» — Р, I).

Расположение материала главы в последовательности «парадигматика — синтагматика» предпринято в целях удобства изложения. Естественный же ход становления языковых норм предполагает первичность синтагматических закономерностей, обусловивших кристаллизацию и закрепление парадигматических форм.

Характеризуя в целом синтагматический аспект синтаксиса с позиции различных уровней развития языка монодии, демонстрируемых народными и профессиональными жанрами, можно отметить тенденцию к объединению элементов в более крупные целостности, преодолению их самостоятельности путем вуалирования, нивелирования границ элементов через ослабление цезуры или введение связок. Эти весьма широко используемые приемы ограничены в возможностях создания наиболее крупных единиц, поскольку в своей крайней форме смыкаются с бесцезурным образованием целого и не имеют достаточно четкой структуры, облегчающей восприятие и запоминание мелодии.

Другой путь связан с познанием возможностей контраста, его формообразующих и выразительных потенций. Он позволил строить целое любой протяженности, отмеченное единством и ясной внутренней структурой и потому стал наиболее перспективным с позиции усложнения.

Формирование контраста в его разновидностях — от простого соположения различных элементов до функционального сопоставления — свидетельствует о качественном сдвиге в развитии языка монодии.

В целом синтагматическая модель усложнения языка представляет собой движение от слабых к сильным связям, что означает одновременно возрастание детерминированности ее линейного ряда.

Данная направленность усложнения языка обусловлена потребностью выразить музыкальными средствами все возрастающий объем содержания. Слабые связи формируют информационно разряженные целостности, где основными носителями смысла являются поэтический текст или другие экстрамузыкальные средства. Сильные же образуют информационно емкие целостности, где музыка способна стать основным выразителем содержания.

Выделение двух базисных типов связи элементов в языке монодии — слабая связь, подразумевающая соположение тождественных элементов, сильная связь, образующая причинно-следственными отождествлениями контрастных элементов и утверждение преобладания первого в простых, второго — в развитых жанрах, позволила провести некоторые аналогии с более общими явлениями отражения человеческого сознанием окружающей действительности, которые нацеливают на проблемы исторического плана.

Связи внешнего мира первоначально отражались в голове человека как связи сосуществования («от сосуществования к каузальности и от одной формы связи к другой, более глубокой, более общей»)³⁵. Эта ленинская мысль позволяет предположить, что данный процесс в музыке проявляется установлением указанных выше типов связи, из которых сильная, демонстрирующая осознание причинных (каузальных) связей, возникла исторически позже, на основе слабых, уже осознанных связей сосуществования, как результат более глубокого познания действительности. Такое предположение требует серьезного обоснования, что безусловно усложнит и обогатит несколько прямолинейную проекцию общих законов познания действительности на становление языка монодии. Обоснование даст также возможность перевести ряд выявленных в синхронном разрезе закономерностей на диахроническую ось. В частности, откроет путь классификации конструкций единиц (прежде всего СЗУ) по хронологическому признаку, что в конечном итоге позволит составить картину становления языка монодии.

Отмеченные стороны синтаксиса языка монодии — парадигматический, синтагматический и иерархический взаимодействуют в различных аспектах и оказывают влияние друг на друга. Так, указанная тенденция ужесточения синтагматических отношений уравнивается свободой в парадигматическом плане, проявляющейся в возможности замены типологически однородных единиц в линейном ряду. В крайней форме такая закономерность в узбекской музыке выразилась в практике переноса кульминации — ауджа из одного произведения в другое.

В целом можно сказать, что стереотипность некоторых явлений, линейная детерминированность, строгость иерархических отношений характеризующие языковой аспект монодии, — следствие устного бытования песенных жанров и в музыкальной практике компенсируются известной свободой на речевом уровне, где исполнителю представлены широкие возможности в трактовке произведения.

³⁵ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 29. С. 203.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ОТ АВТОРА	3
Глава I. Методологические вопросы исследования синтаксиса.	
Вопросы сравнительно-типологического исследования	
монодии	7
Вопросы музыкального языка и речи	12
Синтаксис. Семантика синтаксиса	16
Глава II. Единицы синтаксического анализа	30
Парадигматика	32
Синтагматика	78

АРЗУ НИШАНОВНА АЗИМОВА

ВОПРОСЫ СИНТАКСИСА ВОСТОЧНОЙ МОНОДИИ
(на примере традиционной музыки узбекского, каракалпацкого
и уйгурского народов)

*Утверждено к печати Ученым советом Ташкентской государственной
консерватории им. М. Ашрафи, Научным советом Министерства
культуры Узбекской ССР*

Редактор М. Л. Карась
Художник Х. Г. Мехманов
Художественный редактор А. И. Бахрамов
Технический редактор Н. А. Абдурахманова
Корректор А. А. Ковалева

ИБ №4769

Сдано в набор 01.06.89. Подписано к печати 13.09.89. Формат 84x108/16
Бумага типографская № 1. Гарнитура литературная. Печать высокая. Уг.
печ. л. 4,83. Уч.-изд. л. 5,3. Тираж 1000. Заказ 139. Цена 1 р. 10 к.

Издательство «Фан» УзССР, 700047, Ташкент, ул. Гоголя, 79.
Типография Издательства «Фан» УзССР, 700170, Ташкент, проспект М. Горького, 79.

**Издательство „Фан“ Узбекской ССР
ВЫПУСКАЕТ В СВЕТ В 1990 г.**

Головянец Т. А. Камерно-инструментальная ансамблевая музыка. Узбекистана. 8 изд. л. На русском языке. Цена 1 р. 60 к.

В монографии прослеживается путь становления жанра современной музыки — камерно-инструментального ансамбля в Узбекистане. Проанализированы протекающие процессы в их сложных взаимосвязях: исторических, творческих, исполнительских. Раскрыты стиливые особенности узбекской инструментальной ансамблевой музыки.

Для музыковедов, преподавателей и студентов музыкальных вузов.

1 р. 10 к.

