

V

С. П. ГАЛИЦКАЯ

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ

ВОПРОСЫ

МОНОДИИ



У  
1-15

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ

ТАШКЕНТСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ им. М. АШРАФИ

С. П. ГАЛИЦКАЯ

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ  
ВОПРОСЫ  
МОНОДИИ

Ташкент, 1981  
70246

YUNUS RAHIBI NOMIDAGI OZBEK MILLIY MUSIQQA SAN'ATI INSTITUTI  
Inv. № 4409  
AXBOROT RESURS MARKAZI

ТАШКЕНТ  
ИЗДАТЕЛЬСТВО „ФАН“ УЗБЕКСКОЙ  
1981

Монография посвящена одной из проблем современной теоретической науки, актуальность которой возрастает в связи с ростом интереса музыковедов к восточной музыке, представленной в основном монодией. Отталкиваясь от монодической музыки народов Средней Азии, автор обращается и к монодиям других народов.

Монодия рассматривается как один из видов музыкального мышления, исследуется в аспектах лада, формообразования, семантики. Особое внимание уделяется выявлению специфики монодии.

Для музыковедов.

Ответственный редактор  
кандидат искусствоведения *Т. Е. Соломонова*

Рецензенты  
кандидаты искусствоведения *Ю. В. Кац, Н. С. Янов-Яновская*

Г  $\frac{90101-1108}{М 355(04)-81}$  285—80 4905000000

© Издательство «Фан» Узбекской ССР, 1981 г.

Попытаемся вообразить себе весь громадный массив музыкального творчества как бы в двух «срезах» — диахроническом и синхроническом. При этом бросается в глаза резкое количественное преобладание монодической музыки над многоголосной: монодия представлена в значительно большем числе прочно сложившихся, имеющих длительные традиции национальных вариантов. И только относительно недавно многоголосие становится органичным способом мышления для профессиональных музыкантов — представителей некоторых внеевропейских национальных культур. Сказанное в полной мере относится к народам Советского Востока, чье монодическое искусство — предмет настоящего исследования.

Несмотря на то, что в сфере художественного творчества монодия преобладает над многоголосием, в современной науке о музыке она не получила всестороннего освещения. До сих пор не разработана общая теория монодии<sup>1</sup>. Сумма отдельных, нередко весьма интересных соображений, касающихся монодий различной национальной принадлежности, не может заменить общей теории монодического мышления.

Актуальность создания подобной теории связана и с тем, что в настоящее время, когда наука играет чрезвычайно большую роль в жизни общества, та или иная научная концепция может оказаться активным орудием борьбы мировоззрений в политике, в развитии культуры. В частности, сегодня особенно остро стоит вопрос о взаимодействии художественных систем Востока и Запада, о путях развития культуры и искусства, в том числе и монодической музыки народов Азии и Африки.

---

<sup>1</sup> Общая теория «вскрывает и объединяет собой такие закономерности процессов или механизмов, которые являются изоморфными для различных классов явлений» (см.: Анохин П. К. Принципиальные вопросы общей теории функциональных систем. — В сб.: Принципы системной организации функций. М., 1979, с. 17). В данном случае в качестве классов выступают музыкальные монодические культуры, причем их элементами являются национальные стили, жанры и т. п.

Основная тенденция музыкально-исторического процесса заключается в постепенном сближении национальных культур при сохранении их самобытности и своеобразия. Однако некоторые деятели зарубежной музыкальной культуры стремятся насаждать консервативные идеи изоляционизма, которые, с одной стороны, зиждятся на искусственном выпячивании различий между национальными культурами, а с другой — на полном игнорировании их общности. Между тем музыкальные культуры всех народов роднит очень многое. Разработка общетеоретических основ монодии поможет выявить единые черты.

Общая теория монодии могла бы иметь определенное значение и для изучения самых разнообразных теоретических вопросов многоголосия. Особо следует выделить проблему национального. Тем не менее теоретическая разработка этой проблемы в сущности еще только началась. Здесь уместно вспомнить следующее высказывание музыковеда Н. Шахназаровой о психологическом складе нации: «...на данной стадии развития психологии... психический склад нации все еще остается феноменом таинственным и для научного определения неуловимым...»<sup>2</sup> и полностью переадресовать его той сфере музыковедения, в которой исследуется национальная специфика музыкального языка. Национальный колорит, почти безошибочно улавливаемый интуитивно на слух, пока еще не поддается научному описанию. Нередко музыковеды, изучающие и профессиональную, и народную музыку, заблуждаются, приписывая типовым структурным особенностям монодии роль национально-своеобразных моментов.

В процессе построения общей теории следует, видимо, абстрагировавшись от национальной и жанровой специфики каждой монодической культуры, делать акцент прежде всего на закономерностях, свойственных монодическому мышлению в целом. Выявление его глубинного ядра целесообразно начинать с поисков структурных аспектов монодии, необходимых и достаточных для существования ее как особого музыкального феномена, отличающегося от многоголосия. Здесь нужно иметь в виду две точки зрения. Первая связана с выделением в монодии всего того, что роднит ее с многоголосием, вторая — с определением специфических черт самой монодии. Сравнение монодии и многоголосия в высшей степени желательно и на «общемзыкальном» фоне.

Вопрос о сущностно-специфических чертах монодии следует ставить с учетом диалектики единичного особенного — всеобщего. «...Всякое действительное исчерпывающее познание заключается лишь в том, что мы в мыслях поднимаем единичное из единичности в особенность, а из этой последней во всеобщность...», — пишет Ф. Энгельс в «Диалектике природы»<sup>3</sup>. Поэтому

---

<sup>2</sup> Шахназарова Н. О национальном в музыке. М., 1968, с. 34.

<sup>3</sup> Маркс К. и Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 548.

изучение специфики монодии подразумевает обращение не только к ее главным, внутренним связям, но и к наиболее существенным внешним. В данном труде избран аспект мышления, поскольку такой ракурс позволяет рассматривать теоретические вопросы в наиболее общей форме, интегрируя разнообразные элементы, связи, уровни, стороны монодии как вида музыкальной деятельности. В частности, это позволяет по мере надобности подключать к описанию аспекты языка, речи, факторов социальной, художественно-эстетической актуализации и т. д.

Специфику монодии следует выявлять лишь в сравнении с закономерностями многоголосия, рассматриваемыми в свете общемusикальных принципов мышления. Подобный фон имеет двухъярусную иерархическую структуру, с нижней ступенью которой (многоголосием) монодия находится в отношении сочинения, а с верхней (музыкальным мышлением вообще) — подчинения. В связи с изложенным необходимо подчеркнуть закономерность сравнения монодического и многоголосного типов мышления<sup>4</sup>. Это тем более важно, что некоторые музыковеды считают нежелательным их непосредственное сопоставление в силу больших различий между ними, а также причин исторического характера.

Сравнение как логико-мыслительный прием — первое и необходимое средство познания закономерностей окружающего мира. В уяснении сущности сравниваемых явлений исходная ступень — нахождение общих их черт. Однако, чтобы в результате сравнения получить правильный вывод, необходимо строгое соблюдение по крайней мере двух условий. Во-первых, сравнивать можно только такие явления, которые связаны друг с другом, во-вторых, сравнивать предметы или явления надо по признакам, имеющим существенное значение<sup>5</sup>.

Таким образом, возможность сравнения монодического и многоголосного видов мышления логически вполне обоснована, ибо сравниваются связанные друг с другом явления одного класса: ведь монодия и многоголосие репрезентируют лишь различные виды единого в своей основе рода — музыкального мышления. Признак же, по которому осуществляется сравнение, несомненно, относится к числу весьма важных, ибо затрагивает структуру звуковысотной функциональности. Однако конкретные результаты сравнения зависят от того, на каком уровне оно протекает. Так, сравнение на уровне музыкально-всеобщего выдвигает на первый план моменты общности исследуемых объектов. Применительно к монодическому и многоголосному типам мышления это приводит к акцентированию родовых черт, которые характеризуют и

---

<sup>4</sup> Подобное сравнение в явной или — чаще — неявной форме в принципе осуществляется во всех случаях, когда речь идет о взаимодействии традиционной монодии и композиторского творчества. В частности, такая методика постоянно действует в практике музыковедов Узбекистана.

<sup>5</sup> Кондаков Н. И. Логика. М., 1954, с. 131—134.

монодию, и многоголосие как проявления именно музыкального мышления, подразумевающего определенный способ художественного моделирования действительности. На данном уровне монодический и многоголосный типы мышления рассматриваются как бы нерасчлененно. В поле зрения оказывается музыкальное родовое начало, взятое в предельно обобщенном виде, тогда как моменты видовых различий нерелевантны.

В звуковысотной структуре подход на подобном уровне акцентирует принцип горизонтального, т. е. одновременного чередования звуковысотных функций независимо от их внутреннего строения. При переходе на уровень особенного монодический и многоголосный типы мышления в умственном восприятии ставятся раздельно, автономизируются. В результате на первый план выступают видовые различия между ними, в частности, различия в структуре чередующихся звуковысотных функций. При этом родовое общемузыкальное как бы выносится за скобки. Однако, если подобное абстрагирование видовых черт, различающих монодию и многоголосие, совершается без четкого представления о диалектике всеобщего и особенного, то это может привести к неправомерной абсолютизации видовых различий.

Говоря о закономерности сравнения монодии и многоголосия, автор настоящей работы отнюдь не считает данный логический прием единственно возможным для изучения монодического мышления. Сравнение в соответствии с законами логики не мыслится вне постоянного и органичного взаимодействия с другими логическими приемами — анализом и синтезом, абстрагированием и обобщением. Все свои суждения и умозаключения автор стремится строить с учетом таких взаимодействий.

Помимо затронутых, хотелось бы остановиться еще на одном моменте. Поскольку в настоящей работе предусмотрен достаточно высокий уровень обобщения, автор считает возможным хотя бы на начальном этапе изучения отвлекаться от стилистических различий, не учитывать типологию многоголосных складов. Для обеспечения результативности сравнения целесообразно обратиться к такому виду многоголосия, в котором его стержневая идея представлена в «чистом» виде. В самом деле, если считать, что многоголосное мышление вообще базируется на взаимодействии функционально осмысленных горизонтали и вертикали, то оптимальным представляется такой вид многоголосия, где функциональная организованность, структурность как горизонтали, так и вертикали не просто достигают высокой степени, но — и это принципиально важно — находятся в известном равновесии. Такими свойствами отличается классицистское гармоническое многоголосие с характерным для него принципом централизующего единства<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973, с. 111—255.

В подобной ситуации уместно использовать системный подход. Последний, будучи одной из форм конкретизации принципов материалистической диалектики, является специализированной методологией общенаучного значения<sup>7</sup>, опирающейся прежде всего на универсальный принцип взаимосвязи явлений<sup>8</sup>. Думается, что поставленная в работе задача входит в сферу действия системного подхода, который принципиально имеет в виду учет важнейших внешних и внутренних связей<sup>9</sup>. Общей методологической базой служит диалектический материализм, на который опирается отечественная наука. Ведь марксистская философия — это фундамент, который при адекватности специальных научных методов и подходов обеспечивает достоверность и объективность выводов. Диалектический материализм, в частности, подразумевает качественное многообразие и взаимность связей<sup>10</sup>.

В рамках системного подхода необходимо привлечение данных не только музыковедения, но эстетики, искусствознания, востоковедения, истории, литературоведения, лингвистики, логики, общей теории систем, психологии (в частности, психологии музыкального восприятия). Последняя особенно важна, ибо, как верно считает известный советский психолог и искусствовед Л. С. Выготский, «...настоящая психологическая теория сумеет объединить те общие элементы (а также и моменты специфические.— С. Г.), которые, несомненно, существуют у различных видов искусств (в том числе у монодической и многоголосной музыки как подвидов музыкального искусства.— С. Г.), и этими элементами окажутся элементы художественной формы»<sup>11</sup>.

Рассматриваемая проблематика предполагает широкое привлечение востоковедческих материалов, в том числе и трактатов о музыке ученых Востока, которые содержат богатейшие сведения по эстетике, истории и теории монодического искусства. Обращение к ним оказывает неоценимую помощь в изучении некоторых вопросов монодического мышления. Вместе с тем восточные музыкальные трактаты не могут служить полноценной методологической основой для выработки современного теоретического подхода к музыкальному монодическому материалу. В частности, нежелательно некритическое использование не только многих характеристик и утверждений, но даже некоторой части термино-

<sup>7</sup> Уемов А. И. Системный подход и общая теория систем. М., 1978, с. 7—57.

<sup>8</sup> Универсальный характер взаимосвязи явлений акцентируется В. И. Лениным в «Философских тетрадах». Раскрывая сущность диалектики, он указывает: «Отношения каждой вещи (явления etc.) не только многообразны, но всеобщы, универсальны. Каждая вещь (явление etc.) связаны с *каждой*» (Ленин В. И. Полн. собр. соч., т. 29, с. 203).

<sup>9</sup> Здесь и далее термин «связь» понимается в значении, сформулированном в труде А. И. Уеова «Системный подход и общая теория систем».

<sup>10</sup> Ф. Энгельс, уточняя особенности диалектики, пишет, что она «берет вещи и их умственные отражения в их взаимной связи, в их сцеплении» (См.: Маркс К., Энгельс Ф. Соч., т. 20, с. 22).

<sup>11</sup> Выготский Л. С. Психология искусства. М., 1968, с. III.

логии. В современных теоретических трудах о монодии еще не выработан собственный «ассортимент» терминов и понятий, поэтому зачастую авторы заимствуют их из теории многоголосия. Однако для разработки теории монодии в отдельных случаях целесообразно введение новых для музыковедения названий.

В сфере терминологии внимание концентрируется прежде всего на ключевом для данной работы понятии «монодия». Это слово вошло в употребление еще в античные времена. Для нас актуальна современная практика его использования в основном в отечественном музыковедении. Еще недавно, особенно в трудах ученых, занимающихся вопросами профессиональной европейской музыки, прослеживалась тенденция недифференцированного применения понятий «мелодия», «одноголосие», «монодия», причем «одноголосие» и «мелодия» встречались значительно чаще, нежели «монодия». Подобная практика налицо и тогда, когда речь идет о традиционно монодийных музыкальных культурах<sup>12</sup>.

В последнее время в работах музыковедов, исследующих искусство народов Востока, отчетливо выделяется иная направленность. Речь идет, во-первых, о дифференцированном использовании термина, когда «монодия» не смешивается ни с понятием «мелодия», ни с понятием «одноголосие», а во-вторых, о выдвижении понятия «монодия» в разряд категориальных. Это не случайно. Ведь традиционное музыкальное мышление народов Востока обладает такими природными глубинными свойствами, которые не отражаются достаточно адекватно в сложившихся на европейской научной почве специальных музыковедческих понятиях «мелодия» и «одноголосие».

Начало новой терминологической традиции положило фундаментальное исследование Х. С. Кушнарера «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки»<sup>13</sup>, где интересующий нас термин вынесен в заглавие, что само по себе весьма симптоматично. В книге приводится и определение понятия, данное, правда, популю, в сноске и в дальнейшем никак не развиваемое. «Монодия,— пишет ученый,— музыкальное произведение, в образовании формы которого мелодическое начало выступает в качестве с а м о д о в л е ю щ е г о»<sup>14</sup>. Здесь важны два момента: определяя монодию, Х. С. Кушнарер отказывается от названий, сопряженных с понятием фактуры<sup>15</sup>, прибегая к категории мелодии, кроме того,

<sup>12</sup> См., например: Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1878 года. М., 1940, с. 10—70; Грубер Р. И. Всеобщая история музыки, ч. I. М., 1960, с. 5—126. То же наблюдается и в некоторых трудах зарубежных ученых, изданных у нас в первой половине столетия (см.: Музыкальная культура древнего мира. Л., 1937).

<sup>13</sup> Кушнарер Х. С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1958.

<sup>14</sup> Там же, с. 3.

<sup>15</sup> Ср. определение, целиком вытекающее из фактурных предпосылок: «Монодия в широком смысле— всякая одноголосная мелодия; всякая основывающаяся на одноголосии область музыкальной культуры, например, грегорианское

он особо акцентирует мелодическое начало. Оба момента в совокупности переключают суть определения из сферы внешне-формальной во внутренне-содержательную, целостно-смысловую<sup>16</sup>. Все это позволяет считать указанное определение достаточно адекватным. Вместе с тем, не меняя сути содержания, можно расширить область приложения, объем понятия. Так, под монодией следует понимать не только каждое отдельное произведение соответствующего типа, но и все их множество. Поэтому можно говорить и о монодическом музыкально-художественном виде творчества, и о монодическом мышлении.

В соответствии с современной музыковедческой практикой это в полной мере относится и к понятию «многоголосие», которое подразумевает не только формально-структурный аспект, но и функционально-целостный (мысленческий). Конкретный оттенок значения термина «многоголосие» зависит от контекста. Строго говоря, многоголосие как тип мышления и как вид фактуры следовало бы назвать различными терминами (по аналогии с «монодией» и «одноголосием»)<sup>17</sup>.

Поскольку понятие «монодия» постоянно соприкасается с понятиями «мелодия» и «одноголосие», необходимо уточнить их соотношение. Представляется, что они перекрещиваются. Перекрещивающиеся понятия — это такие, содержание которых различно, но объемы частично совпадают<sup>18</sup>. В самом деле, звучание, интуитивно и совершенно безошибочно оцениваемое нами как монодическое (например, индийские раги, азербайджанские мугамы и т. п.), далеко не всегда строго одноголосно. С другой стороны, монодическое изложение не обязательно ограничивается только мелодией. В свою очередь, не всякая мелодия монодична по природе.

Монодия — понятие функционально-целостное, подразумевающее имманентное диффузное взаимопроникновение формально-структурных и функционально-содержательных, эстетических аспектов, принципиально множественное их взаимодействие. Поэтому «монодию» не удастся адекватно определить через категории «одноголосие» и «мелодия», взятые в отдельности. Множественность и гибкость в соотношении формально-фактурных и внутренне-содержательных параметров обуславливают принципиальную множественность конкретных реализаций монодического

---

пение, древнерусское церковное пение и т. п.» См.: Музыкальная энциклопедия (МЭ), т. 3, М., 1976, с. 646.

<sup>16</sup> В советском музыкознании сложилось именно такое целостное, содержательно-эстетическое понимание мелодии. Любой аспект этого понятия включает указанные моменты. См., например: Мазель Л. О мелодии. М., 1952, с. 11—30; МЭ, т. 3, М., 1976, с. 512.

<sup>17</sup> В работе рассматривается в основном один, мысленческий, аспект значения понятия. Поэтому представляется достаточным уточнять его смысл по мере надобности, не загромождая изложение новыми названиями, тем более, что вопросы многоголосия затрагиваются лишь попутно.

<sup>18</sup> См.: Кондаков Н. И. Логический словарь. М., 1971, с. 380.

начала. Предусматривается и такой вариант, когда монодия со стороны фактуры строго одноголосна, а со стороны содержательной исчерпывается мелодией. Однако подобный идеальный тип актуализации монодии представлен в ограниченном числе монодических жанров (например, в узбекских катта ашула).

Музыкальным материалом настоящего исследования является высокоразвитая монодическая музыка народов Советской Средней Азии, чрезвычайно богатая в национально-стилистическом и жанровом отношении, располагающая профессиональной и фольклорной ветвями, отличающаяся большим содержательным и структурным разнообразием. В определенном плане она вполне может представлять от лица всего монодического искусства. Автор считает для себя возможным эпизодически обращаться к монодии некоторых других народов, в основном Советского Закавказья.

## О СПЕЦИФИКЕ МОНОДИИ

Среди многочисленных проблем, связанных с монодической музыкой, особое место занимает вопрос ее качественной специфики. При этом сама специфика может рассматриваться в различных аспектах — интонационном, формообразовательном, ладовом, ритмическом, структурном, семантическом, в разрезах восприятия, функционирования в обществе, онтологии, гносеологии и многих других. Однако постижение сущности анализируемого явления возможно через изучение не только и не столько его сторон, сколько связей между ними, в особенности релевантных.

Принципиально важно и то, что исследование монодического мышления, по необходимости опирающееся на сравнительный метод, должно подразумевать наличие четко выделяемых признаков. Их следует искать прежде всего в структуре произведений монодической музыки.

Современная наука трактует структуру как «прочную, относительно устойчивую связь, отношение и взаимодействие элементов, сторон, частей предмета, явления, процесса как целого»<sup>1</sup>, как «автономное единство внутренних зависимостей»<sup>2</sup>. Представляется, что именно структура монодической музыки должна находиться в центре внимания при попытках выявить ее специфику как при синхронном, так и при диахронном подходе к изучаемому явлению<sup>3</sup>.

Конкретное наполнение понятия «структура» зависит от направления рассмотрения предмета. В рамках настоящей работы не представляется возможным исследовать все уровни структурной

<sup>1</sup> Кондаков Н. И. Логический словарь-справочник. М., 1975, с. 572.

<sup>2</sup> Hjelmslev L. Structural Analysis of Language, in: *Studia Linguistica*, 1947, p. 69. Интересно также следующее высказывание П. Тодорова: «В настоящее время считается неоспоримой истиной, что суждение об эстетической ценности произведения зависит от его структуры». (Тодоров П. Поэтика. — В сб.: Структурализм: «за» и «против». М., 1975, с. 106).

<sup>3</sup> Непокоева И. Г. История всемирной литературы. Проблемы стилового и сравнительного анализа. М., 1976; Кремянский В. И. Структурные уровни живой материи. М., 1969.

иерархии музыкального искусства, мышления, тем более, что проблемы эти относятся преимущественно к сфере эстетики. Обратимся к наиболее существенным, с нашей точки зрения, аспектам названной проблематики.

Освоение окружающего мира собственно художественными средствами — объективная необходимость, отвечающая непреходящим социальным потребностям, создающая общественно значимые условия формирования человеческой личности. Если на синкретическом этапе развития искусства художественное осмысление пространственно-временного континуума<sup>4</sup> отражало его изначальную целостность, то дальнейшее становление связано с распадом синкретической базы и самоопределением различных его видов. Принципиальная возможность подобного обособления опирается на осуществленное развитым человеческим сознанием расщепление реального пространственно-временного континуума.

По справедливому мнению М. Кагана, «способность «вычленять» временные отношения из целостности пространственно-временного жизненного процесса или создавать в воображении такую модель этого процесса, в которой пространственные отношения имеют второстепенное значение по сравнению с отношениями временными, сложилась исторически, будучи следствием достаточно высокого уровня развития человеческого сознания и неразрывно с ним связанной звуковой речи... Такое отделение процессуальных характеристик движения от изображения самих движущихся объектов нужно было потому, что в ходе развития культуры стала осознаваться относительная самостоятельность духовных процессов — движения мысли и чувства в человеческой психике, которые не имели никакого пространственно-пластического субстрата и адекватное воплощение которых требовало поэтому обособления средств моделирования временных отношений»<sup>5</sup>.

Таким субстратом для музыки является звук, апеллирующий к слуховым анализаторам человека. В собственно физическом плане звук — столь же материальный объект, подразумевающий, как и всякий другой, временные и пространственные параметры. Но с точки зрения «обыденного» восприятия (как явления духовного ряда) мир звуков — это нечто, мало поддающееся упорядочению, как бы неподвластное непосредственному, совершаемому «на глазах» материально-чувственному освоению и преобразованию, нечто, связанное со сферой иррационального, неясного, нематериального. Звук способен как бы возникнуть внутри человека, помимо, а иногда и вопреки его воле, легче «навязывается» восприятию, труднее «покидает» его. Звук психологически ассоции-

<sup>4</sup> Этим словосочетанием здесь обозначается объективный мир, взятый во всей многогранной целостности его связей, — метаобъект художественной деятельности.

<sup>5</sup> Каган М. Морфология искусства. Л., 1972, с. 214.

руется прежде всего с движением, с внутренними процессуальными аспектами воспринимаемых объектов. Не случайно поэтому потребность художественного моделирования, внутреннего осмысления духовного мира человека — скрытых от глаз, таинственных эмоциональных, психических, логических «движений души» — удовлетворяется именно средствами звукового искусства — музыки. Не потому ли музыка активнее всего воздействует на глубинные слои эмоциональной сферы психики? Не потому ли по своей природе музыка, где сущность художественного находит наиболее «чистое», отчетливое воплощение, — неизобразительное искусство и именно в таком плане наиболее полно выявляет свои семантические возможности?<sup>6</sup>

Изложенное в какой-то мере объясняет, почему для художественного моделирования временных аспектов объективного мира сознание избрало именно звук, который определенным образом осмысленный и организованный, способен создать в нашем восприятии ощущение течения «чистого» времени, как бы освобожденного от пространственно-пластических связей. Недаром И. Стравинский, полемически заостряя ситуацию, утверждал, что «феномен музыки дан нам единственно для того, чтобы внести порядок... прежде всего... в отношения между человеком и временем»<sup>7</sup>.

Музыкально-звуковые конструкции дают полную и разнообразную информацию об окружающем пространстве<sup>8</sup>. В пространственных ассоциациях, возникающих при восприятии музыки, нередко отражается трехмерность реального пространства — его горизонталь, вертикаль, глубина — словом, его объем. Трехмерность собственно музыкального квазипространства особенно рельефно ощущается при восприятии многоголосия. Е. В. Назайкинский правильно отмечает «глубину» — расслоение на функционально разнородные планы, «вертикаль» — дифференциацию линий и пластов по высотнорегистровому положению, «горизонталь» — время, необходимое для развертывания всех деталей фактуры<sup>9</sup>. При этом музыковед справедливо подчеркивает ре-

<sup>6</sup> На это указывали, в частности, Л. А. Мазель, Ю. А. Кремлев, М. Г. Арановский, В. В. Медушевский. В связи с отмеченными свойствами музыка избиралась как объект для построения идеалистических философских и эстетических спекуляций буржуазными учеными прошлого и современности. Этот факт справедливо отмечен С. Х. Раппопортом (См.: Раппопорт С. Х. Природа искусства и специфика музыки. — В сб.: Эстетические очерки, вып. 4. М., 1977, с. 40—41).

<sup>7</sup> Стравинский И. Хроника моей жизни. Л., 1963, с. 99—100. Здесь и далее для компактности изложения мы отвлекаемся от сложностей структуры художественного времени и его связей с временем реальным. В случае необходимости уровни художественного времени будут фиксироваться особо.

<sup>8</sup> Подробнее об этом см.: Helmholtz H. Die Lehre von den Tonempfindungen. Braunschweig, 1896. Révész G. Zur Grundlegung der Tonpsychologie Leipzig, 1913; Kurth E. Musikpsychologie. Berlin, 1931; Nadel S. Zum Bergiff des musikalischen Raums. 1931.

<sup>9</sup> Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М., 1972, с. 95. Напомним, что еще И. Кант отмечал способность субъекта упорядочивать

шающее значение горизонтали и вертикали, поскольку формально реальное расположение звуков в музыкальном <sup>1</sup>квазипространстве либо одновременно (вертикаль), либо разновременнo (горизонталь).

Для монодии же (взятой в ее «идеальном» одноголосном варианте) характерно последовательное чередование звуков, репрезентирующее лишь горизонтальный аспект. Поэтому при отражении одноголосия в пространственных представлениях и терминах выделяется прежде всего линия как один из трех параметров пространства. Горизонтально-линейная координата в одноголосии выступает не только ведущей, но и по сути единственной, если иметь в виду физически актуализируемое звучание, рассмотренное как бы вне непосредственной связи с восприятием<sup>10</sup>. Что касается вертикали, то такие звуковые соотношения возникают скорее вследствие свойства психики на некоторое время сохранять в памяти полученную зрительную, звуковую, временную информацию. Это позволяет «в уме» воспроизводить в одновременности то, что реально интонируется разновременнo. Осуществляемая подобным образом вертикализация монодии — принципиально важный момент ее структуры. Он, по-видимому, один из активных операторов, не только упорядочивающих последовательное (горизонтальное) движение, но и свидетельствующих об имманентности связей монодии с многоголосием<sup>11</sup>.

Неудивительно поэтому, что и в отдаленные времена, и сегодня, и на Востоке, и на Западе монодию уподобляют орнаменту — такому плоскостному изображению, где выразительность двумерного пространства базируется на сложных, прихотливых соотношениях различных линий. Так, великий энциклопедист Фараби (X в.) во вводной части первой книги «Большого трактата о музыке» пишет, что инструментальную музыку можно уподобить «орнаменту, чей рисунок не напоминает никаких реальных вещей, но способен радовать взор»<sup>12</sup>. К сходным сравнениям постоянно прибегают и современные исследователи восточной и европейской монодических культур — Самха Эль Холи, М. Баркешли, Г. Тукай, А. Абдуллин, Эль Саид Авад Хавас, У. Гаджибеков, Г. Г. Фармер, Х. С. Кушнарeв, И. Раджабов, Ф. Кароматов и многие другие<sup>13</sup>. Предпринимались также попытки рассмотреть

свои ощущения в одновременности и чередовании в границах одного и того же пространства — времени.

<sup>10</sup> Различные аспекты связи звуковысотной мелодической структуры с пространственной (линией) рассмотрены во многих музыковедческих трудах (См.: Арановский М. Мелодика С. Прокофьева. Л., 1969; Мазель Л. О мелодии. М., 1952; Холопов Ю. Мелодия. — МЭ, т. 3, с. 511).

<sup>11</sup> На примере узбекской монодической музыки этот вопрос исследован А. Я. Коральским. (См.: Коральский А. Я. Полифония в музыкальном наследии узбекского народа и творчестве композиторов Узбекистана. Автореферат канд. дисс. Ташкент, 1970).

<sup>12</sup> Цит. по кн. Erlanger R. La musique arabe, t. I. Paris, 1935, p. 17.

<sup>13</sup> См., например: Самха Эль Холи. Традиция музыкальной импровиза-

монодию и орнамент на основе сближения их структур. Еще в 20-е годы о перспективности такого сопоставления писал исследователь фольклора среднеазиатских народов В. А. Успенский. Музыковед Ю. Н. Плахов поставил задачу выявления некоторых изоморфных моментов в структуре инструментальных узбекских пьес и архитектурного геометрического орнамента<sup>14</sup>.

Возвращаясь к пространственно-моделирующим аспектам монодии, подчеркнем, что ее возможности более ограничены, нежели многоголосия. Тем ярче, самостоятельнее ощущается в монодии коренное свойство музыки — способность моделировать процессуально-временные параметры бытия, как бы автономизировавшиеся от пространственных. Недаром многие музыковеды, характеризуя наиболее своеобразные, содержательные свойства монодической музыки, подчеркивают совершенно особое, возникающее при восприятии развитых монодий ощущение «чистого», отключенного от пространства, «интравертного» времени. Об этом пишут, например, Н. Г. Шахназарова (указывая на чувство «нерасчлененного времени» в восточной профессиональной монодии<sup>15</sup>), Р. А. Атаян (отмечая, что время в армянских тагах «кажется бесконечным»<sup>16</sup>).

Следовательно, если художественная «обработка» жизненного процесса — непреходящая социальная потребность, то освоение его временного параметра в сфере музыки наиболее прямо (даже прямолинейно) осуществляется средствами монодии. В этой связи представляется закономерной особая изощренность, тонкая «игра» собственно ритмического аспекта монодии, в «лице» которого персонифицируется и организуется время. Кажется не только понятным, но единственно возможным ключевое положение мелодического начала в музыке самых различных эпох и национальных школ, сохраняющееся вплоть до наших дней<sup>17</sup>. Наконец, не этим ли объясняется безусловное преобладание монодической музыки

---

ции на Востоке и профессиональная музыка. — В сб.: Музыкальные культуры народов. Традиции и современность. М., 1973; Эль Саид Мохамед Авад Хаваас. Современная арабская народная песня. М., 1970; Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки. Баку, 1957; Farmer H. History of Arabian Music. London, 1929. Абдуллин А. Некоторые особенности татарского народного музыкального исполнительства. — В сб.: Вопросы народного творчества и музыкального исполнительства. Казань, 1960; Кушнарев Х. С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1958; Раджабов И. Мақомлар масаласига доир. Ташкент, 1963; Кароматов Ф. М. Узбекская инструментальная музыка (наследие). Ташкент, 1972; Barkechli M. Histoire de la musique. La musique iranienne. Tirage à part. Encyclopedie de la pleiade, 1976—1977.

<sup>14</sup> Плахов Ю. Н. О формообразовании в инструментальных пьесах Шамакова. Автореферат канд. дисс. Ташкент, 1975.

<sup>15</sup> Шахназарова Н. Г. О взаимодействии музыкальных культур Востока и Запада. — В сб.: Музыкальная трибуна Азии. М., 1973, с. 54.

<sup>16</sup> Атаян Р. А. Армянская народная песня. М., 1965, с. 38.

<sup>17</sup> Этот момент интересно раскрыт А. Г. Юсфиним (Юсфин А. Г. О ренессансе мелодии. — В сб.: Музыка и жизнь, вып. 3. Л.—М., 1975).

над многоголосием и в диахроническом («сначала была монодия»), и в синхроническом (монодическое мышление экстериоризируется в несметном разнообразии национально и формально-стилистически отмеченных вариантов) срезах?

Таким образом, если в системе искусства рассматривать музыку на уровне особенного, то монодическое мышление максимально адекватно автономному моделированию процессуально-временных аспектов бытия. В этом плане такое мышление представляется специфически «музыкальным», поскольку наиболее отчетливо обособляет временные аспекты континуума от пространственных, «изнутри» расщепляя его изначальную целостность. Многоголосное же мышление как бы заново «синтезирует» эту четырехмерность. В самом деле, многоголосный способ музыкального освоения континуума как бы заполняет свойственный монодии «разрыв», возникающий в процессе моделирования временных и пространственных его параметров: перцептуальные время и пространство в многоголосии взаимодействуют полнее и разностороннее, чем в монодии.

Однако на уровне художественно-всеобщего многоголосное мышление оценивается в качестве не менее специфически музыкального, не менее соответствующего моделирующим требованиям музыки как вида искусства: ведь и многоголосие не мыслится вне горизонтальных связей, которые и здесь являются решающими. В плане художественно-всеобщего многоголосное мышление способно органичнее, всестороннее отразить всю многомерность жизненного процесса — этого метаобъекта художественного творчества любого типа. В подобной связи легко осмысливается своеобразное стремление монодии к диалектическому самоотрицанию, которое проявляется, в частности, в наличии почти в любой традиционно монодической культуре особых, более или менее развитых элементов многоголосной фактуры. С другой стороны, не менее понятно отчетливое выявление монодических (мелодических) тенденций в многоголосном композиторском творчестве, особенно заметных в музыке нашего столетия.

Музыкальная система в широком смысле отнюдь не исчерпывается звуковысотными и ритмическими параметрами, но подразумевает широчайшие музыкально-художественные и экстрамузыкальные связи. Однако любая трактовка музыкальной системы включает музыкальную образность в качестве ключевого элемента. Важнейшим же специфическим фактором актуализации музыкальной образности является определенным, «музыкальным» способом организованная звуковысотность. Именно звуковысотная сторона обладает в музыке наиболее дифференцированной иерархически-разветвленной функциональностью, как аутентичной, так и направленной на обеспечение связей со всеми сторонами и уровнями музыкальной системы — метроритмической, тембровой, фактурной, сферой формообразования и многими другими. Внеш-

ные (внетекстовые) же функции музыки, представляющие ее отношения с окружающей действительностью, в том числе и отражаемой в музыкальном произведении, конкретизируются во внутренних (текстовых) функциях. Эта конкретизация тем сложнее и опосредованнее, чем ниже уровень структуры музыки. Такая конкретизирующая связь насквозь пронизывает функциональную систему музыки, сопрягая функциональность всех уровней — от самых высоких, общехудожественных, до самых низких. Поэтому многообразные внутренние и внешние музыкальные функции связаны со звуковысотностью и реализуются с ее участием.

Звуковысотная функциональность монодии, осмысливаемая отечественными музыковедами преимущественно как ладовая функциональность, интегрирует многие параметры музыкальной ткани — и непосредственно связанные со звуковысотностью (высота звука с учетом регистра), и косвенно влияющие на ее ладовый смысл (громкость, тембр), и, наконец, метроритмические, включая синтаксические, а также композиционные отношения. Причем интеграция эта в монодической музыке обладает большей внутренней спаянностью, нерасчлененностью, диффузностью, нежели в музыке многоголосной (особенно с ясно выраженной гомофонной фактурой). И тем не менее качественная специфичность монодического мышления обеспечивается не всей совокупностью звуковысотных его свойств, признаков и отношений, а формируется под влиянием каких-то важнейших из них. Напомним в связи с этим, что в сложных органичных системах (в том числе музыкальной) повышение организованности целого детерминирует все большую зависимость данного целого от отдельных его компонентов и отношений. Некоторые из них выступают как факторы, непосредственно управляющие релевантными процессами системы, способствующие выявлению ее сущности, качественного своеобразия.

Такой «непосредственный организатор» качественной специфики монодического мышления находится в сфере звуковысотных отношений. Это — системообразующий фактор монодии, ведущий принцип актуализации звуковысотной функциональности в ней. Указанный принцип можно условно назвать однолинейностью<sup>18</sup>.

Термин «однолинейность» произведен от понятия «линейность», которое широко распространено во многих сферах знания (в точных науках, философии, логике, искусствознании). В сферах гуманитарных превалирует свободное, нетерминологическое использование данного понятия. Все же здесь есть научная область, где линейность определяется достаточно четко. Считая линейность важнейшим принципом языкового знака, швейцарский ученый Ф. Де Соссюр ввел в свой «Курс общей лингвистики» раздел, озаглавленный: «Второй принцип: линейный характер означаю-

<sup>18</sup> Термин «однолинейность» выбран по совету Е. В. Назайкинского.

щего». Линейность он объясняет следующим образом: «Означающее, будучи свойства слухового (аудитивного), развертывается только во времени и характеризуется заимствованными у времени признаками: а) оно представляет протяженность и б) эта протяженность лежит в одном измерении: это — линия.

Об этом совершенно очевидном принципе сплошь и рядом не упоминают вовсе, по-видимому, именно потому, что считают его чересчур простым; между тем этот принцип основной, и последствия его неисчислимы. От него зависит весь механизм языка (разрядка наша.— С. Г.)»<sup>19</sup>.

Соображения Ф. де Соссюра о линейной природе вербального мышления без особых натяжек можно адресовать и мышлению монодическому. В самом деле, монодия — это «...протяженность, которая лежит в одном измерении». Подобное сближение правомерно лишь в отношении вербального мышления и монодии; оно становится недостаточным при сравнении многоголосия и вербальной речи: ведь развитое многоголосное мышление порождает протяженность, подразумевающую взаимодействие нескольких линий<sup>20</sup>.

Сама по себе звуковая протяженность, развертка музыкально-звуковых элементов во времени является родовым, изначальным свойством музыки, как монодической, так и многоголосной, служит фундаментом осмысленного музыкального высказывания. Поэтому выявить специфику монодии — значит указать на видовые особенности, определяющие характер распределения звуковысотных элементов во времени. Данное указание приобретает особую наглядность при сопоставлении его с многоголосием как структурой, сравнительно глубоко изученной.

Специфическое свойство монодической звуковысотной организации — однолинейность — это функциональная одно-слойность, когда музыкальное движение реально базируется только на последовательном взаимодействии функционально-осмысленных звуковысотных элементов. Это означает, что монодическое развертывание в принципе исключает какое бы то ни было реальное одновременное сочетание (но не переменное совмещение! — об этом подробнее ниже) звуковысотных функций. Следует подчеркнуть, что речь идет именно о различиях в функциональной трактовке звуковысотных элементов, а не о различиях в высоте звуков как таковых. Одновременное интонирование разных по высоте звуков не влечет за собой необходимость осмысления такого сочетания как состоящего из разнофункциональных элементов. Ведь музыкальная система как диалектическое единство дискретных, дифференцированных элементов возникает не в

---

<sup>19</sup> Ф. де Соссюр. Курс общей лингвистики. М., 1933, с. 80.

<sup>20</sup> Нет необходимости уточнять, что это относится к любому типу многоголосия.

силу физических высотных различий самих по себе, а благодаря функциональному их осмыслению, семантической значимости. И если в системе в качестве единственного типа функциональных связей выступают горизонтальные (а монодия именно такова), то одновременное сочетание звуков — если включить подобный феномен в систему монодии — осознается прежде всего со своей фонической, но не функциональной стороны.

Обратимся к определению монодии, данному Т. Бершадской. Понятие монодии она вводит в связи с характеристикой музыкальных складов. «Монодиеский склад — склад принципиально одноголосный, в котором конструктивным элементом ткани является единичный тон, координируемый с другими тонами только в последовательности»<sup>21</sup>. Это определение на первый взгляд не отличается от тех, которые даются через категории фактуры. Но если учесть, что Т. Бершадская под складом понимает «глубинный принцип организации музыкальной ткани, выражающий внутреннюю логику ее строения, ее структуру»<sup>22</sup>, то станет ясным стремление музыковеда отойти от тривиального «фактурного» объяснения. Понятие «склада» по виду трактуется Т. Бершадской шире, чем это принято в теоретической литературе<sup>23</sup>. Говоря о принципах организации музыкальной ткани, определяющих склад, она указывает, что они суть не что иное, как «...логика конструирования звуковой ткани, отражающая ход мысли композитора и направляющая наше восприятие: слушается ли музыкальная ткань как движение единичных тонов, сопрягаемых и координируемых только в последовательности, во времени, или, наконец, как последовательность многозвучных комплексов. Эти основные принципы и составляют существо музыкального «склада»<sup>24</sup>. В приведенном рассуждении налицо попытка углубить представление о складе как о типичных формах изложения через введение своеобразных «развивающих», «усиливающих» словосочетаний — «логика конструирования звуковой ткани», «внутренняя логика строения» — и тем самым вывести понятие склада за обычные рамки категорий фактуры, вернее, поставить рангом выше нее.

Однако эта попытка представляется не очень удачной. Начнем с того, что само определение склада дается Т. Бершадской не совсем корректно, через не определенное (в явной форме) понятие музыкальной ткани<sup>25</sup>. Правда, на основании предшествующего изложения можно понять, что под «тканью» понимается аспект музыкального звучания, который как бы остается за вычетом

<sup>21</sup> Бершадская Т. Лекции по гармонии. Л., 1978, с. 14.

<sup>22</sup> Там же, с. 11.

<sup>23</sup> Напомним, что складом обычно называют «типичные формы изложения, основанные на том или ином определенном принципе» (Тюлина Ю. Н. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. М., 1976, с. 18).

<sup>24</sup> Бершадская Т. Лекции по гармонии. Л., 1978, с. 11.

<sup>25</sup> Словосочетание «музыкальная ткань» вводится впервые на с. 8 без объяснений и в дальнейшем не расшифровывается.

(естественно, абстрактным) из него ладофункциональной и фонической сторон. Если принять это, то, в конечном счете, склад как некий феномен, организующий музыкальную ткань, целиком включается в сферу фактуры в качестве ее типизированной формы. Иными словами, дефиниция склада, предложенная Т. Бершадской, по существу совпадает с традиционной. Поэтому возвращаясь к определению монодического склада, можно констатировать, что оно, вопреки желанию автора «Лекций по гармонии», все же не отличается от обычных «фактурных».

Видимо, чувствуя здесь известную недостаточность, Т. Бершадская приводит ряд объяснений и уточнений. Некоторые из них совершенно справедливы. Например, не вызывает сомнений, что «...не всякое одностольное и не всякое унисонное изложение могут быть классифицированы как монодический склад»<sup>26</sup>. Но с отдельными вряд ли можно согласиться. Так, не отвечает действительности утверждение, что «...для подлинной монодии нетипично наличие каких бы то ни было, даже подразумеваемых (разрядка наша.— С. Г.) вертикальных отношений»<sup>27</sup>. Как раз подразумеваемые, т. е. виртуальные, соотношения тонов неизбежно возникают в процессе монодического становления в силу присущего мозгу свойства «удерживать реакцию на звук в течение некоторого времени после его исчезновения, инерция слухового раздражения образует некий звуковой след в нашем сознании»<sup>28</sup>. Своеобразное совмещение таких следов с реально звучащими тонами и создает время от времени виртуальную вертикаль. Впрочем реальная вертикаль также не совсем чужда монодии. Здесь дело не в самом факте паличия вертикали, но и в ее оценке восприятием на определенном уровне.

Поясним сказанное. Музыкальная ткань подразумевает два аспекта — функциональность и фонизм, которые, будучи тесно взаимосвязанными, обладают вместе с тем известной автономностью. Это результат изначальной апелляции названных явлений к различным уровням восприятия. Фонизм может быть воспринят уже на «дограмматическом» уровне, тогда как функциональность адресуется к «логико-грамматическому»<sup>29</sup>. Поэтому фонизм первичен по отношению к функциональности, и в онтологии возможного его адекватная оценка вне функциональности. Функциональность же реально не существует без фонизма.

<sup>26</sup> Там же, с. 15.

<sup>27</sup> Там же, с. 14.

<sup>28</sup> Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. М., 1966, с. 31. Здесь же Ю. Н. Тюлин указывает на универсальность этого свойства.

<sup>29</sup> По аналогии с периодизацией развития речи ребенка, общепринятой в современной психологии. Такая классификация включает дограмматический и грамматический этапы (см. об этом, например: Леонтьев А. А. Слово в речевой деятельности. М., 1965, с. 84—103). Прямое отношение к изложенному имеет выдвинутое Е. В. Назайкинским положение о трех масштабных уровнях музыкальной формы, первый из которых назван фоническим (см.: Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. М., 1972, с. 96).

Следовательно, наличие вертикали в музыкальном звучании само по себе еще не означает неизбежности ее функционального (структурно-логического) осмысления. Все зависит от того, в какой системе мышления вертикаль действует. Включенная в моноподическую (однолинейную) систему, она воспринимается прежде всего как фонический фактор. В сфере же развитого (особенно гармонического) многоголосия и фонические, и функциональные аспекты вертикали выявляются всесторонне и дифференцированно.

Думается, что некоторые спорные моменты в весьма интересных рассуждениях Т. Бершадской по поводу монодии вызваны тем, что она оценивает моноподическую структуру с позиции многоголосного мышления. Последнее в области вертикали подразумевает обязательное сосуществование фонизма и функциональности. Моноподическое же мышление функциональную оценку распространяет лишь на горизонтальные, последовательные сопряжения звуковысотных элементов. Восприятие же их вертикальных отношений остается на фоническом уровне.

Изложенное в целях рельефности объяснения несколько огрубляет истинное положение вещей. Моноподическая вертикаль, виртуальная или реальная, естественно, не совсем абстрагирована от функциональности. Точнее было бы говорить о несомненном господстве фонизма и о латентной, свернутой, потенциальной функциональности в ее восприятии. Но поскольку моноподическое мышление опирается на однолинейность как на системообразующий фактор, то и само «количество» вертикали, и качество ее оценки определяется именно однолинейностью. Будучи по отношению к системе избирательной, однолинейность сама по себе не допускает ни особого разнообразия, ни тем более сложности вертикали, ибо это выходит из сферы ее «компетенции». Степень же и характер реализации заложенных в моноподической вертикали функциональных потенциалов могут быть различны, вплоть до возникновения в недрах монодии своеобразных переходных форм<sup>30</sup>. Для монодии в среднем варианте нормативно то, что вертикаль осмысливается в качестве простой, неразложимой, внутренне однородной функции, как если бы она была репрезентирована одним фонически «усложненным» звуком.

В связи с изложенным представляется интересной мысль Н. Менона о достижении индийской музыкой наивысшего расцвета в рамках чисто мелодической структуры<sup>31</sup>. В то же время ученый

---

<sup>30</sup> Данный тезис требует дополнительных теоретических обоснований и дальнейшего развития. Здесь нельзя не вспомнить сепировское определение слова, этого камня преткновения лингвистики: «...переходные случаи, как бы ни были головоломны, все же не в состоянии подорвать принцип психологической реальности слова» (Сепир Э. Язык. М.—Л., 1934, с. 27). Это высказывание можно адресовать и монодии.

<sup>31</sup> Нараяна Менон. Традиционное музыкальное мышление и современная музыка.— В сб.: Музыкальные культуры народов. Традиции и современность. М., 1973, с. 98.

не может не знать о традициях исполнения раги, подразумевающих постоянное использование бурдона. Несомненно, что в общей звуковой структуре бурдон оценивается исследователем не функционально, а фонически.

Подобная трактовка одновременного сочетания звуков в корне отличается от функциональной структуры аккорда как единицы гармонического многоголосия. Известно, что функциональная целостность аккорда возникает в результате сложных взаимодействий между различными, нередко противоположными по своим ладофункциональным качествам звуками, причем именно функциональная нетождественность составляющих аккорд единиц обуславливает диалектически противоречивую целостность его. Поэтому аккордовая последовательность многолинейна; ее организация и восприятие протекают по нескольким параметрам — вертикальному, горизонтальному, «диагональному». Правда, в классической терцовой вертикали ощущение (и реализация) нетождественности функций, включенных в аккорд звуков, в определенной (иногда значительной) мере сглажено за счет терцовой индукции<sup>32</sup>. Однако оно никогда не исчезает полностью, о чем, в частности, свидетельствует система детально разработанного голосоведения. В силу природы полифонического многоголосия, функциональная дифференциация вертикали в нем выявляется значительно ярче, а ее целостность играет второстепенную роль. Причем ослабление подлинно гармонической функциональной целостности созвучия (т. е. целостности, базирующейся на диалектическом единстве противоположностей), как правило, ведет к усилению фонического начала, которое антитетично функциональности (по крайней мере, в диатонике)<sup>33</sup>.

Таким образом, вербальная речь и монологическое мышление обнаруживают общее фундаментальное свойство — однолинейность. Это сближение отнюдь не случайно, особенно если подойти к вопросу со стороны генетической.

В науке утвердилось мнение, что речь — основа всякой социально-психической деятельности и мышления в том числе<sup>34</sup>. Поэтому структура речи не может не отразиться на структуре искусства как вида духовной деятельности. Естественно, что особенно ярко выраженное структурное «родство» с вербальной речью свойст-

---

<sup>32</sup> Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972, с. 165—170. Л. Мазель, видимо, считает терцовую индукцию не столько причиной, сколько следствием развития многоголосия, основанного на диатонике.

<sup>33</sup> См. об этом: Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. М., 1966.

<sup>34</sup> Выготский Л. С. Развитие высших психических функций. М., 1960; Выготский Л. С. Мышление и речь. — В кн.: Избранные психологические исследования. М., 1965; Соколов А. Н. Внутренняя речь и мышление. М., 1967; Поршнев Б. Ф. О начале человеческой истории. М., 1974; Лурья А. Р. Теория развития высших психических функций в советской психологии. — «Вопросы философии», 1966, № 7; Лурья А. Р. Мозг человека и психические процессы. В 2-х т. М., 1963, 1970; Жинкин Н. И. Механизм речи. М., 1958.

дует и потому, что музыкальный компонент синкретического комплекса не есть в полном объеме музыка со всеми присущими ей структурными признаками (на что указывает и М. Г. Харлап). Поэтому вряд ли целесообразно судить о раннефольклорном музыкальном компоненте синкретической общности с позиций развитого музыкального мышления и в сфере взаимодействий вертикали и горизонтали.

Коллективное «синкретическое исполнение» музыки порождало скорее не многоголосье, а разнозвучие, которое не было варьированием, сознательно направленным на выявление фонических и функциональных характеристик вертикальных координат. Уточнение фонических и функциональных свойств гармонических интервалов в сфере многоголосия общественный слух в онтологии реализовал позднее. Раннефольклорное же коллективное разнозвучие — результат неотшлифованного монодического мышления. Не до конца осознанная и поэтому технически не отработанная монодичность (здесь уместна и обратная зависимость, скорее параллельное амбивалентное действие) и порождает такое разнозвучие, неизбежным условием возникновения которого служит случайность. Фактор случайности в формировании подобной вертикали отмечается и М. Г. Харлапом, и К. Южак и А. Г. Юсфиным. Думается, что этот фактор не столько даже следствие неслаженности, несовершенства коллективного многоголосного слуха, сколько результат синкретической неотчетливости его изначальной однолинейной установки<sup>40</sup>.

В этой связи хотелось бы обратиться к роли многоголосия в узбекской монодической культуре. Она располагает многочисленными жанрами народной и профессиональной музыки, где многоголосие представлено весьма ограничено. Это касается и вида самого многоголосия, и «ареала» его распространения. Многоголосие выглядит не более как простейшее двухголосие (крайне редко — трехголосие), построенное на взаимодействии широко понимаемой гетерофонии (в том числе движения параллельными совершенными консонансами) и бурдонирования<sup>41</sup>. Даже такой вид многоголосия используется только в инструментальной музыке, где тип инструмента и исполнительские приемы провоцируют многоголосную фактуру. Речь идет прежде всего о щипковых двух- и трехструнных инструментах (дутар, домбра), на которых играют приемом бряцания. Симптоматично, что на узбекских струнных смычковых и плекторных инструментах, чьи технические

---

<sup>40</sup> Такая установка в строгом смысле слова ни монодична, ни многоголосна (поскольку и то, и другое относится к сфере развитого музыкального мышления), а синкретична.

<sup>41</sup> Об этом см.: Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка. Ташкент, 1972, с. 105—149; Он же. Узбекская домбровая музыка (наследие). Ташкент, 1962; Коральский А. Я. О некоторых тенденциях к двухголосию в узбекской монодии. — В сб.: История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана. М., 1972.

венно музыке — искусству звуко-аудитивному: ведь система музыкального мышления исходит из материальной субстанции, весьма близкой субстанции вербальной речи — звука.

Поэтому представляется закономерным усматривать преемственную связь между речью и многими средствами музыкальной выразительности. Разнообразные ее аспекты нашли широкое освещение в литературе. В рамках данной главы интересно указание на генетическую зависимость музыкального мышления от речевой интонации. Эта точка зрения, встречающаяся во многих музыковедческих трудах, вполне обоснованна, особенно если вспомнить, что и в вербальной системе именно речевая интонация концентрирует эмоциональное начало<sup>35</sup>, ведущее в семантике музыкального высказывания. Ведь не даром столь пронизательный ученый, как Б. В. Асафьев релевантное для музыки содержательно-эстетическое качество назвал именно интонационностью.

В свете изложенного убедительно утверждение, что музыкальное мышление в диахроническом плане сформировалось, во-первых, как однолинейное (то есть монодическое) и во-вторых, как вокальное. Причины первичности монодийности в системе музыкального мышления разнообразны, многоплановы и требуют самостоятельного изучения.

Констатация генетической исходности монодии фигурирует во многих музыковедческих трудах. Авторы большинства их, очевидно, полагаясь на здравый смысл, не задаются целью объяснить это явление. В самом деле, здравый смысл невольно сопрягает генетическую исходную позицию монодии с «простотой» ее звуковысотной структуры (сравнительно с многоголосием)<sup>36</sup>. Однако простота в приложении к монодии — понятие весьма относительное, кроме того, она является в монодии не причиной, а следствием ее музыкально-генетической первичности, которая в свою очередь зависит от линейности вербальной речи. «Простота» монодии сравнительно с многоголосием проявляется в однотипности системно-временных связей: использование лишь горизонтальных последований звуковысотных функций, действительно, структурно проще, чем ориентация на горизонтальное, верти-

---

<sup>35</sup> Строго говоря, не только эмоциональное, но отчасти и смысловое. «Без этих (интонационных, а также мимических и пантомимических.— С. Г.) семиотических компонентов сплошь и рядом нельзя было бы понять, слышим ли мы утверждение, вопрос или приказание, осмыслить подразумеваемое значение, отличить серьезное от шуточного и т. п.» (Поршнев Б. Ф. О начале человеческой истории. М., 1974, с. 137).

<sup>36</sup> Простоту и сложность современная общая теория систем относит к атрибутивным линейным параметрам. Линейность в данном контексте подразумевает неограниченное число значений. (См.: Уемов А. И. Системный подход и общая теория систем. М., 1978, с. 151). В этой связи интересно высказывание Р. Архейма: «В относительном смысле предмет будет простым, когда в нем сложный материал организован с помощью возможно наименьшего числа характерных структурных особенностей» (Архейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М., 1974, с. 68).

кальное и диагональное одновременно. Тем не менее «простая» однолинейность как принцип музыкально-звукового структурирования, в онтологии дающая протяженность как бы в чистом виде, способна в процессе звуковой актуализации концентрировать все важнейшие, сущностные, родовые функции музыкального. Не потому ли именно мелодия способна выступать от лица всей музыки, воплощать сущность музыкального?

Генетическая изначальность монодии в системе музыкального мышления хорошо согласуется также с одним из универсальных конструктивных принципов, действующих во всех семантических системах. Он выражается в тенденции к ограничению числа исходных неделимых элементов, а также релевантных для системы типов структурных отношений<sup>37</sup>. В «классической» монодии этот «принцип экономии» представлен в следующем виде: на нижнем структурном уровне элементом служит отдельный звук, линейный способ расположения элементов во времени детерминирует родовые качества музыки как вида искусства. Поэтому закономерно, что с точки зрения фактуры для монодии оптимально одноголосие; более того, в музыковедческом контексте они нередко, но неправомерно выступают как понятия тождественные. Значит ли это, что одноголосие служит для монодии единственным фактурным вариантом?

Учитывая, что монодию как вид музыкального мышления характеризует однолинейность, можно в принципе говорить и о многоголосной реализации монодического мышления. Тогда каждый многозвучный комплекс должен оцениваться как функционально неделимый; различия между входящими в его состав звуками будут восприниматься слухом как чисто акустические высотные, а не как различия в звуковысотном плане семантически значимые, функциональные. Только в последнем случае физические различия становятся системообразующими.

Слуху, воспитанному на чрезвычайно тонко и сложно дифференцированном европейском профессиональном многоголосии, видимо, трудно представить себе подобный способ его оценки. Ведь восприятие европейской многоголосной музыки нескольких последних столетий базируется на функционально-равноценном отношении как к горизонтальному, так и вертикальному параметрам фактуры: физические высотные различия звуков, составляющих многоголосные сочетания, как бы изначально мыслятся функционально (следовательно, и семантически) значимыми. Само по себе понятие «голос» в интересующем нас плане озна-

---

<sup>37</sup> Несомненно, этот принцип восходит к некоторым фундаментальным свойствам восприятия и обеспечивает результативность коммуникативных функций художественных систем. Подробнее о его непосредственном действии в некоторых видах узбекского искусства см.: Ремпель Л. И. Архитектурный орнамент Узбекистана. Ташкент, 1964; Бастиханов З. Б. Способы построения некоторых гирихов в памятниках XIV—XVII веков. — В сб.: Из истории искусств великого города. Ташкент, 1972.

чает определенную, но всегда самостоятельную роль мелодической линии в многоголосии: статус голоса она получает лишь в процессе функционального взаимодействия с другими линиями. В свою очередь, понимание термина «многоголосие» зиждется на признании взаимосвязи функционально автономных и, следовательно, противопоставляемых друг другу линий. Таким образом, здесь четко реализуется фундаментальное для функциональных систем (а европейское многоголосие как раз такой и является) свойство неоднородности элементов.

Однако умение тонко дифференцировать музыкальную структуру одновременно по горизонтали и вертикали — не врожденное свойство человеческого сознания. Оно медленно формировалось в процессе длительной эволюции всей системы музыкальной деятельности. В этом плане европейская музыка — своего рода итог постепенного развития музыкального мышления.

Такая постепенность выражается и в том, что исходный этап эволюции связан с осмыслением прежде всего родовых для данного вида искусства функциональных отношений. Как уже отмечалось, в сфере музыкального мышления совмещение простоты и релевантности неизбежно приводит к монодии, где функционально значимые различия между звуковысотными элементами имеют место только по горизонтали. Одновременное четкое уяснение функциональной дифференциации и по вертикали резко усложняет ситуацию и поэтому вряд ли может быть отнесено к начальному этапу развития музыкального мышления.

Однако некоторые ученые придерживаются противоположной точки зрения, полагая, что первые шаги на пути формирования музыкального мышления были многоголосными<sup>38</sup>. Эту позицию стремится обосновать М. Г. Харлап. Он утверждает: «...возникающая в коллективном действии — игра, обряд, совместный труд — музыка изначально была многоголосной. Поскольку каждый участник вносит свои варианты, из их одновременного сочетания возникает первичная форма полифонии — так называемая гетерофония»<sup>39</sup>.

Бесспорный факт коллективного музыкального исполнения на синкретических стадиях развития искусства вовсе не обуславливает наличия многоголосия в обычном смысле слова. Считать так — значит приписать музыкально неразвитому сознанию, еще не до конца вычлененному из синкретического комплекса, свойства и «умения», пришедшие к нему позднее. Считать так не сле-

---

<sup>38</sup> См.: Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973, с. 25—27; Wallaschek R. Anfänge des Tonkunst, Leipzig, 1903; Южак К. О природе и специфике полифонического мышления. — В сб.: Полифония. М., 1975; Юсфин А. Г. О ренессансе мелодии. — В сб.: Музыка и жизнь, вып. 3. Л.—М., 1975.

<sup>39</sup> Харлап М. Г. Народно-русская музыкальная система и проблема происхождения музыки. — В сб.: Ранние формы искусства. М., 1972, с. 251.

возможности вполне позволяют извлекать многоголосные сочетания, регулярное воспроизведение хотя бы двухголосия не принято<sup>42</sup>.

Наконец, самым главным подтверждением безусловного приоритета монодического принципа организации звуковысотного материала в традиционной узбекской музыке служит тот неоспоримый факт, что в ансамблевом вокальном и вокально-инструментальном исполнении отсутствуют признаки подлинно многоголосного мышления. Естественно, здесь нельзя принимать в расчет ни регулярное использование октавных удвоений, ни чисто случайные, произвольные расхождения в процессе исполнения. Даже в макамах, наиболее развитом и сложном профессиональном жанре узбекского монодического искусства, отражающем имманентные особенности монодического мышления как стабильной, целостной системы, многоголосные приемы звуковысотной организации не применяются.

Итак, наличие простейшей многоголосной фактуры, встречающейся в некоторых жанрах узбекской традиционной музыки, отнюдь не подрывает ее принципиальной монодичности. То же можно сказать об элементах многоголосия в музыке других народов среднеазиатского региона, а также Закавказья, Ближнего Востока, Индии<sup>43</sup>. Сам факт присутствия отдельных многоголосных элементов и тут не отрицает своеобразия и целостности монодической системы мышления, отличающейся не только в области структуры, но в сфере образносмысловой.

Наличие элементов многоголосия в лоне той или иной монодической культуры бесспорно. Положение, однако, меняется, когда ему дается научная оценка, которая зависит от уровня обобщения в процессе исследования. Если рассматривать элементы многоголосия в монодии на уровне всеобщего, с позиций изначального единства монодического и многоголосного типов мышления, не углубляясь в своеобразие функционального поведения их в каждой системе, то такие элементы действительно выглядят как «один из мостиков, ведущих к сближению музыкальных культур Востока с достижениями мирового искусства»<sup>44</sup>.

Оценка данного явления на уровне особенного, с точки зрения специфики функционирования в пределах каждой из двух систем,

<sup>42</sup> Имеются в виду гиджак, сато, рубаб, танбур. См.: Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка (наследие). Ташкент, 1972, с. 110—115, 135—149.

<sup>43</sup> О характеристике таких элементов см.: Schneider M. *Geschichte der Mehrstimmigkeit*. Berlin, 1934, 105—106. Как справедливо полагает М. Шнайдер, многоголосие формируется в процессе «подражания» главной мелодии. Называемые им многочисленные виды многоголосия генетически восходят к вариантной гетерофонии в широком смысле и напоминают друг друга. Известное исключение составляет бурдон. Но и он, по мнению М. Шнайдера, возник как подражательная форма.

<sup>44</sup> Виноградов В. Заметки о среднеазиатском многоголосии. — В сб.: Музыка народов Азии и Африки, вып. 2. М., 1973, с. 100.

меняет картину. Как уже отмечалось, по внешнему виду одни и те же структуры в различных системах функционально разнятся. В системе многоголосного мышления с его функциональной звуковысотной многомерностью двухголосная фактура ведет себя (и развивается в диахронии) как функциональная трехмерность, отчетливо формирующая горизонтальную, вертикальную и диагональную координаты. В однолинейной же монодической системе двухголосие-в функциональном плане также однолинейно. Трехмерность существует для него лишь в потенции, реализация которой зависит от многих внешних и внутренних причин. Поэтому выдвигаемая некоторыми учеными оценка действующих в монодии фактурно-многоголосных элементов в качестве безусловного показателя неизбежности перехода к многоголосию как к более прогрессивной форме мышления<sup>45</sup>, требует, на наш взгляд, более глубоких обоснований.

Необходимо уточнить содержание понятия «прогресс» в приложении к искусству, установить роль монодии в музыкальном искусстве после предполагаемого перехода к многоголосию. Каковы будут взаимные отношения монодии и многоголосия в новых условиях?<sup>46</sup> Если многоголосие — более прогрессивная форма музыкального мышления, не ведет ли это к полному изживанию монодии, в частности ее профессиональной ветви, как произошло, например, в европейском искусстве? Исследование этих и подобных вопросов — самостоятельная, весьма сложная задача, решение которой в рамках данной работы неосуществимо.

Однако сказанное отнюдь не означает, что монодия и многоголосие принципиально (по выражению А. Даниелу — психологически, технически и научно) несовместимы<sup>47</sup>. Время доказало теоретическую и практическую несостоятельность подобных изоляционистских, консервативных тезисов, декларируемых некоторыми деятелями музыкальной культуры. Имманентная возможность, точнее, неизбежность взаимодействия монодической и многоголосной систем художественного мышления диктуется не только и не столько какими-либо объективными структурными закономерностями (например, акустическими), сколько причинами внешними по отношению к ним обеим: во-первых, самим фактом функционирования их в границах единой музыкально-художественной системы, а во-вторых, условиями и перспективами социального развития. Вместе с тем общая направленность процесса взаимодействия, очевидно, не столь прямолинейна и однозначна, как это выглядит в упомянутой выше статье В. Виноградова.

---

<sup>45</sup> См. там же, с. 105.

<sup>46</sup> В несколько иной связи сходный вопрос интересно поставлен И. Земцовским (см.: Земцовский И. Фольклор и композитор сегодня. — «Советская музыка», 1977, № 1).

<sup>47</sup> Даниелу А. Тенденция развития музыкальных культур народов Азии. — В сб.: Музыкальная трибуна Азин. М., 1975, с. 74.

Формирование многоголосной профессиональной музыки, взятой в контексте той или иной конкретной национальной культуры, вовсе не означает обязательного отрицания исходных рубежей. Для возникающих и развивающихся новых национальных школ многоголосия такими рубежами чаще всего является именно монодическая музыка. Поэтому, говоря о переходе к многоголосию, необходимо устранить оттенок отрицания, который невольно здесь чувствуется<sup>48</sup>. Ибо многоголосное мышление в обозримом будущем не отменяет монодическое. Каждое из них — органичная целостная система, обладающая специфическими конструктивно-функциональными и семантическими тенденциями.

---

<sup>48</sup> Подробнее об этом см.: Янов-Яновская Н. С. Узбекская симфоническая музыка в аспекте основных тенденций развития советского симфонизма. — В сб.: Взаимообогащение музыкальных культур народов Средней Азии и Казахстана. Ташкент, 1977; Она же. Макомные традиции в узбекской симфонической музыке. — В сб.: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент, 1978; Она же. Предисловие к сб.: Узбекская музыка на современном этапе. Ташкент, 1977.

## ОТНОСИТЕЛЬНО НЕОДНОРОДНОСТИ ЭЛЕМЕНТОВ

Однолинейность, которая воплощает, выражаясь языком психологии, один из видов успешного синтезирования<sup>1</sup>, обуславливает специфику проявления в монодии такого основополагающего качества вторичных материальных систем (каковой и является музыка), как неоднородность элементов языка, особенно в сфере звуковысотной. В. И. Кремянский полагает, что именно «... неоднородность элементов, а не что иное предопределяет направленность «микродвижений» во всей данной группе (систем. — С. Г.), способной к самоорганизации»<sup>2</sup>. В частности, неоднородность элементов — фундаментальное, наиболее глубинное свойство естественного языка, которое оказало решающее воздействие на формирование языка музыкального, в том числе и монодии.

Неоднородность элементов языковой системы детерминирует возможность образования различных классов элементов с их сложной иерархической зависимостью, на чем базируется парадигматика языка. Неоднородность же определяет и весь синтагматический аспект языка, ибо не что иное, как неоднородность элементов и неоднородность сформированных из них классов порождает все многообразие приемов построения сложных, разветвленных речевых цепей. На неоднородности зиждется дискретность элементов языка. Наконец, именно неоднородность служит основой разнообразия элементарных и производных единиц, на взаимодействии которых базируется структура текста, его семантические возможности<sup>3</sup>.

Производные от неоднородности качества, например, дискретность, членораздельность, разнообразие единиц различных уровней, постоянно находятся в центре внимания музыковедения. Фактически любая музыковедческая работа прямо или косвенно связана с проблемой неоднородности элементов музыкального языка.

<sup>1</sup> См.: Лурья А. Р. Мозг человека и психические процессы. М., 1974, с. 72.

<sup>2</sup> Кремянский В. И. Возникновение организации материальных систем. — «Вопросы философии», 1967, № 3, с. 57.

<sup>3</sup> Об этом см.: Солнцев В. М. Язык как системно-структурное образование. М., 1971.

Правда, почти никогда эта проблема не формулируется в явном виде. В большинстве случаев она остается как бы за кадром; рассмотрению подлежат ее многочисленные частные следствия в самых различных сферах строения и семантики музыкальных произведений, а также — в более крупном масштабе — в стилевых особенностях музыки отдельных композиторов, художественных эпох.

Неоднородность — атрибутивный параметр музыки как вторичной материальной системы — свойственна и монодии, и многоголосию, однако сама по себе не специфична ни для той, ни для другого. Вместе с тем не может не быть различий в конкретной реализации неоднородности в монодии и многоголосии. Проявление неоднородности в монодии тесно связано с особенностями ее структуры. Поэтому интерес представляет рассмотрение неоднородности в монодии не изолированно, а в сравнении с многоголосием, ибо только на его фоне рельефно выступают своеобразные черты монодии.

Если в многоголосии функционально-звукорысотная неоднородность реализуется в трех аспектах — горизонтальном, вертикальном, диагональном, то в монодии действует лишь один параметр — горизонталь. Многомерность функциональных связей в многоголосии порождает колоссальные потенциальные возможности звуковысотного и ритмического разнообразия в нем. Оно осуществляется не только за счет сопоставления неоднородных звуковысотных элементов в сукцессивных и симультанных рядах, но и благодаря доступным многоголосию богатейшим ритмическим, тембровым и регистровым разно- и одновременным контрастам. Поэтому именно на основе многоголосия в европейском искусстве состоялось лавинообразное обогащение индивидуальных композиторских стилей, стилей художественных школ и даже эпох. Неудивительно также, что интенсивно расширяются жанровый репертуар европейской музыки, ее семантические ресурсы.

Что касается монодии, то и она, особенно в своих профессиональных ветвях, имманентно стремится (в пределах соответствующей национально-художественной традиции) к увеличению семантического объема. Это требует определенного усложнения структуры, непосредственно связанного с неоднородностью и разнообразием элементов системы. Однако в монодии, благодаря однолинейности, высокая степень неоднородности элементов, необходимая для создания семантической емкости, подразумевает функционирование только сукцессивных разнообразий, исключая реальные симультанные вертикальные и диагональные. Напомним также, что отдельная монодическая пьеса, в силу объективных причин, в целом не располагает тем тембровым и регистровым разнообразием, которое может сконцентрироваться в одном многоголосном сочинении. Поэтому вся нагрузка неоднородности в условиях однолинейности ложится на звуковысотную горизонталь. Зато в этой сфере монодии разнообразие представлено богаче, нежели в горизонтально-мелодическом аспекте многоголосия. Здесь можно усмотреть дей-

ствие закона компенсации. Его сущность сформулирована на примере стихосложения: чем больше ограничения в одном отношении, тем меньше они в другом или других<sup>4</sup>.

Данное обстоятельство касается прежде всего строя и связанных с ним звукорядов и интервалики, т. е. реальной звуковой среды, которая сформировалась исторически и служит базой для кристаллизации музыкального мышления конкретной эпохи и национальной культуры. На этом, ниже, нижнем, уровне музыкальной системы проявление неоднородности в ее диахроническом и синхроническом срезам наиболее наглядно. Самым непосредственным образом такая неоднородность сказывается на следующем уровне, где возникают ладовые и ритмические структуры в их интонационно-реальном и абстрактно-идеальном воплощениях. Названные структуры актуализируются в конкретной музыкальной форме со всеми ступенями ее собственной иерархии, присущими ей принципами синтаксиса.

Необходимо подчеркнуть, что изложенные соображения отнюдь не исчерпывают вопроса. Их цель — лишь в какой-то мере подвести к объяснению фактов, связанных с проявлениями неоднородности в монодии; некоторые из них широко известны практически. Следующее ниже описание подобных фактов также не рассчитано на всеобъемлющую полноту, вследствие неизученности монодий очень многих народов мира и неразработанности общетеоретической проблематики данного профиля.

Итак, в эмпирическом плане различия между монодией и многоголосием особенно рельефно ощущаются на низких структурных уровнях, прежде всего в строях, реализованных в интервалике и звуковых шкалах.

Строй в широком смысле — организация звуков, ориентирующаяся на какой-либо принцип звуковысотного отбора<sup>5</sup>. Строй осмысливается, во-первых, как математический, когда совокупность частотных отношений между звуками определяется математическим принципом. Математические строи существуют абстрактно, в абсолютно точном виде они неосуществимы даже на музыкальных инструментах с фиксированной высотой звуков<sup>6</sup>. Во-вторых, строй реально звучащей музыки является свободным, опирающимся на естественный слуховой отбор. Н. А. Гарбузов определяет его как зонный, в каждом конкретном исполнении демонстрирующий неповторимый интонационный вариант<sup>7</sup>. Ясно, что состав интервалов реального строя<sup>8</sup> значительно шире, нежели математического.

<sup>4</sup> См. об этом: Гаспаров М. Л. Современный русский стих. М., 1974, с. 469 и др.

<sup>5</sup> Музыкальная акустика. М.—Л., 1940, с. 205.

<sup>6</sup> Гарбузов Н. А. Зонная природа звуковысотного слуха. М.—Л., 1948, с. 81.

<sup>7</sup> Там же.

<sup>8</sup> Понятие «реальный строй» фигурирует в кн.: Барановский П. П., Юцевич Е. Е. Звуковысотный анализ свободного мелодического строя. Киев, 1956.

Вместе с тем исследования советских ученых показывают, что независимо от интерпретации отношения реальных строев к математическим как абстрактным построениям последние в конечном счете объективно отражают наиболее существенные процессы, протекающие в живой музыкальной практике<sup>9</sup>. Так, пифагорейский строй в свое время обобщил свойственную мелодическому интонированию заостренность интервалики; чистый строй, многочисленными неравномерными и, наконец, равномерная двенадцатизвучковая темперация подытожили длительный путь развития многоголосного искусства с его сложной звуковысотной системой симультанных и сукцессивных координат, рассчитанных на интенсивное тональное движение.

Сравнение многоголосной и монодической музыки с точки зрения строя весьма показательны. Многоголосию свойственна тяга к некоторой выравниваемости интонирования, сглаживанию резкости в подаче индивидуальной «физиономии» интервалики во имя согласованности, осмысленности звучания многоголосного целого. Эта тенденция нашла выражение в равномерной двенадцатизвучковой темперации. Симптоматично, что интонирование даже одноголосных произведений на инструментах с нефиксированной высотой звуков, но созданных в традициях многоголосия и исполненных музыкантами, воспитанными в тех же традициях, демонстрируют лишь 12 типовых интервалов (правда, с тремя звуковысотными вариантами внутри каждого)<sup>10</sup>. Подобная «укрупненность» интонирования весьма показательна; она обусловлена типологическими строевыми закономерностями многоголосного мышления.

Иная картина складывается при аналогичном обследовании интонирования музыки монодической. Оно отличается значительно большим разнообразием типовых интервалов, их дифференцированностью, детализацией. Подчеркнем, что речь идет о закономерностях собственно строя, т. е. о моментах фонических, но не функционально-ладовых, относящихся к более высокому логическому уровню обобщений. Взаимосвязь строя и лада не прямолинейна, и переносить характеристики строя непосредственно на лад неосмотрительно.

Более высокая по сравнению с многоголосием степень неоднородности монодических строев подтверждается всем ходом развития музыкального искусства. Так, семнадцатизвучковой строю монодии многих народов Ближнего и Среднего Востока, арабов, азербайджанцев — не фикция, а действительность. В музыкальной практике такой строй осуществляется свободно, в самых разнообразных национальных вариантах. Математический же способ получения семнадцатизвучкового ряда фигурирует в большинстве восточных трактатов о музыке, причем при определении места

<sup>9</sup> Шерман Н. Формирование равномерно-темперированного строя. М.—Л., 1964, с. 60—64 и др.

<sup>10</sup> Гарбузов Н. А. Зонная природа звуковысотного слуха. М.—Л., 1948, с. 26 и др.

28615



Несомненно, что все интервалы вполне отчетливо классифицировались слухом<sup>12</sup>, в различных свободных интерпретациях участвовали в интонационном процессе и непосредственно влияли на фоническую окраску мелодической последовательности. В реальном строе свободного мелодического интонирования возникли и другие интервалы, зафиксированные монодическим мышлением, но не отраженные в семнадцатизвуковой шкале. Речь идет, в частности, о нейтральных интервалах, которые в живой практике (например, профессиональной узбекской и таджикской монодии) нередко наблюдаются и сегодня.

Обратимся к результатам, полученным современными учеными, в том числе и с помощью специальной аппаратуры. Эти результаты также свидетельствуют о ярко выраженной тенденции в интонировании монодической музыки к большей детализации типовых интервалов.

Интонометрическое описание П. П. Барановским и Е. Е. Юцевичем исполнения украинской народной вокальной музыки показывает, что реальный свободный строй монодии фиксирует наличие по крайней мере 22 (а не 12) типовых интервалов (слуховых областей в пределах октавы), каждый из которых подразделяется на участки — видовые интервалы (по терминологии авторов). Это, несомненно, повышает неоднородность системы строя. Интересна регистрация стабильного интонирования интервала меньше полутона (трететона), а также явление наложения (частичного совпадения) интервальных зон, возникающего как следствие «острого» монодического интонирования<sup>13</sup>.

К близким выводам приходит Л. Г. Коваль, исследовавший строй узбекской монодии на примерах мелодий для гиджака (струнно-смычкового инструмента с нефиксированной высотой звуков) и некоторых вокальных частей Шашмакома. Его опыты позволяют считать, что и здесь число типовых интервалов в октаве превышает 12 (за счет, например, нейтральных секунд, терций, а также интервалов меньше полутона). На наш взгляд, весьма показательны большая ширина зон некоторых интервалов, в первую очередь примы (около 70 центов), м. 2 (111 центов) и б. 2 (111 центов) и — как следствие — фигурирование нейтральных секунд и терций в качестве типовых<sup>14</sup>.

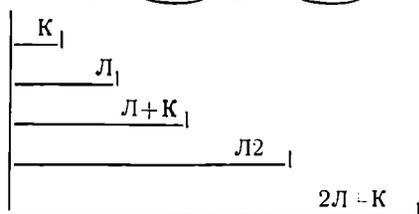
Баку, 1957; Аммар Ф. Арабский лад раст и вопросы его развития. — «Ученые записки Азгосконсерватории». Серия XIII, № 1, Баку, 1975.

<sup>12</sup> Как известно, порог различения двух звуков по высоте в первой октаве равен 5—6 центам (Гарбузов Н. А. Зонная природа звуковысотного слуха. М.—Л., 1948, с. 6—7).

<sup>13</sup> Барановский П. П., Юцевич Е. Е. Звуковысотный анализ свободного мелодического строя. Киев, 1956, с. 22—43.

<sup>14</sup> Л. Г. Коваль отмечает, что в мелодии «Фингон» яркая тенденция к нейтральному интонированию терции составляет характерную особенность ее интонационного облика (Коваль Л. Г. Некоторые черты интонирования вокальной народно-профессиональной узбекской музыки. — В сб.: Вопросы музыковедения, вып. 2. Ташкент, 1971); Он же с. Звуковая система строя гиджака. — В сб.: Вопросы истории и теории узбекской советской музыки. Ташкент, 1970. Он же с. Об интонировании ступеней лада в узбекской инструментальной музыке. — В сб.: Теоретические проблемы узбекской музыки. Ташкент, 1976.

В связи с изложенным представляет интерес указание У. Гаджибекова на бытование семнадцатизвукового строя не только в старинной, но и в современной азербайджанской музыке. Он говорит и о большем разнообразии интервалики, в первую очередь терций, секст и секунд; особенно показательны наличие в первой октаве тара семнадцати парда (ладков)<sup>15</sup>. Значительно большую дифференциацию строя иранской монодии по сравнению с европейским многоголосием отмечает и иранский музыковед Мехди Баркешли<sup>16</sup>. В октаве современного хорасанского танбура он фиксирует шкалу уже из 27 интервалов, которые образуются за счет еще более дробного членения большого целого тона непосредственно от порожка —  $\underbrace{K}_1 \underbrace{L}_1 \underbrace{L}_1 + \underbrace{K}_1 \underbrace{2L}_1 \underbrace{2L}_1 + \underbrace{K}_1$ <sup>17</sup>:



Указание Мехди Баркешли вновь подтверждает общую для монодии тенденцию к более мелкой детализации интервалики, участвующей в образовании строя<sup>18</sup>.

Изучая интервальный состав звукового материала армянской монодии, Х. С. Кушнарв не прибегает к техническому и акустикоматематическим методам<sup>19</sup>. Глубинное постижение им не только буквы, но и духа армянской музыки позволяет ученому в оценке строя опираться на свои непосредственные слуховые представления и безошибочную интуицию. Сформулированные Х. С. Кушнаревым положения нашли количественное описание в трудах Н. К. Тагмизяна<sup>20</sup>. Оба исследователя полагают, что особенности строя и интонирования армянской монодии ясно демонстрируют

<sup>15</sup> Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки. Баку, 1957, с. 15.

<sup>16</sup> Barkechli M. Histoire de la musique. La musique iranienne. Tirage à part. Encyclopedie de la pléiade. 1976—1977.

<sup>17</sup> Не продиктована ли эта идея М. Баркешли стремлением возродить фигурирующее у ал-Фараби положение о делении интервала б. 2 (23 цента) на пять частей? Судя по тому пиетету, который М. Баркешли питает к ал-Фараби, это вполне допустимо.

<sup>18</sup> Интересные сведения о строе индийской монодии содержатся в труде В. С. Виноградова «Индийская рага». М., 1976, с. 22, 30 и др.

<sup>19</sup> Кушнарв Х. С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1958, с. 322—351.

<sup>20</sup> Тагмизян Н. К. Теория музыки в древней Армении. Ереван, 1977; Он же. Музыкальная культура Армении V—VIII вв. Автореферат канд. дисс. Л., 1961; Он же. Страница из древнеармянской музыкальной теории. — Вестник Матенадарана, 1960, № 5 (на армянском яз.).



ванный строй, фигурирующий в трудах ал-Фараби и Абу Али ибн Сины, плодом чистого умозрения, думается, что такой строй отвечал, пусть косвенно, каким-то очень существенным сторонам живого интонирования современной и предшествующей им музыки. В дальнейшем наметилась тенденция к некоторой обобщенности. В этом плане показательно членение большого целого тона от порожка уже не на пять, а на три составляющих интервала — Л—Л—К. Данное положение фигурирует в восточных музыкальных трактатах со времен Сафиуддина Урмави. Характерно, что Сафиуддин Урмави и последующие ученые обозначают одной и той же буквой (джим —  $\text{ج}$ , сокращенно  $\text{ج}$ ) два разных интервала — большой полутон (Л + К) и малый целый тон (2Л)<sup>22</sup>. Привлекает внимание также замалчивание в девятом разделе трактата Джами большого полутона и коммы при общем перечислении главных интервалов. Как явствует из текста, ученый теоретически считает интервал малого полутона (бу' д бакийе) наименьшим из возможных. Это, однако, не мешает ему по ходу изложения приводить звукоряды ладов, включающих и комму, и большой полутон<sup>23</sup>.

Если приведенные факты — не следствие недосмотра авторов или переписчиков, то их, видимо, нужно интерпретировать как вероятное ослабление их конструктивно-функциональной роли, которое связано с некоторым сглаживанием профиля интонирования. Подобное сглаживание, по мнению У Гаджибекова, отчасти характеризует строй современного тара, когда во второй его октаве энгармонически равные звуки выражаются через один парда<sup>24</sup>.

В данном контексте представляется целесообразным привести суждение исследователя якутского фольклора Э. Е. Алексеева о тяготении строя народной музыки к равномерной темперации. Ученый объясняет это некоторыми особенностями взаимодействия вокального и инструментального интонирования. Но независимо от причин музыковед считает, что «... в исторической перспективе... тенденция выравнивания звуковысотных элементов устремлена к хроматической гамме 12-тонового образа»<sup>25</sup>.

<sup>22</sup> Barkechli M. Histoire de la musique. La musique iranienne. Tirage à part. Encyclopedie de la Pléiade, 1976—1977.

Джами Абдурахман. Трактат о музыке. Ташкент, 1969, с. 23—26.

<sup>24</sup> Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки. Баку, 1957, с. 15.

<sup>25</sup> Алексеев Э. Проблемы формирования лада (на материале якутской народной песни). М., 1976, с. 111. На сходной позиции стоят исследователи музыки народов Советского Востока В. С. Виноградов и П. В. Аравин, изучающие казахскую народную музыку (См.: Виноградов В. С. Музыка Советского Востока. М., 1966 с. 172—173; Аравин П. В. Звуковая система домбрового строя. — В сб.: Искусство и иностранные языки. Алма-Ата, 1964). Чрезвычайно интересно в этом плане утверждение египетского ученого Эль Саида Мохамед Авад Хаваса, что современную арабскую монодию характеризует равномерный темперированный 24-звонный строй, где единицей служит одна четверть тона (См.: Эль Саид Мохамед Авад Хавас. Современная арабская пародная песня. М., 1970, с. 47—64). Это однако не означает, что араб-

Повышенная неоднородность в сфере мелодического строя непосредственно отражается на ладах монодической музыки. Монодический лад характеризует сразу несколько переменных. Число их значительно превышает количество характеристик лада гармонической основы, особенно взятого в классицистском стилистическом варианте.

Монодический лад в качестве релевантных параметров подразумевает по крайней мере пять (интервальное строение, общее число звуков, местоположение тоники, число и расположение переменных опор и поскольку лады монодической музыки чаще всего являют собой сочетание узкообъемных звеньев — способ соединения таких звеньев). Если вспомнить, что монодические лады включают от двух-трех до пятнадцати звуков и при этом допускают до шести типов интервального отстояния соседних по высоте, то станет ясным громадное их (ладов) количество, даже без учета разнообразия внутренней функциональной структуры. Подключение же и этих параметров (местоположение тоники, число и расположение переменных опор, способ соединения звеньев) делает разнообразие ладовых структур бесконечным.

Потенциальная неисчерпаемость структурно-ладовой комбинаторики осознавалась давно. Так, Джамии в семнадцатом разделе своего трактата указывает на возможность составлять лады «любым способом произвольно и называть произвольными именами»<sup>26</sup>.

В практике каждого народа число ладов ограничено национальной традицией. Но на фоне структурно-ладовой концентрированности, присущей европейскому многоголосному мышлению, концентрированности, предельной в эпоху классицизма, монодические ладовые границы выглядят как чрезвычайное многообразие. В индийском средневековом трактате Шарангадевы «Сангитаратнахара», например, имеется описание 664 раг. Сегодня только на юге страны их бытует около 400<sup>27</sup>. По мнению М. Баркешли, в современной иранской монодии функционирует 288 ладов<sup>28</sup>. В музыкальных трактатах ученых Ближнего и Среднего Востока указывается хотя и не столь большое, но тоже солидное число ладов, получающееся в результате различного соединения тетра- и пентахордов, называемых арабским словом «джинс»<sup>29</sup>.

Специфика монодического строя позволяет формировать большое количество джинсов за счет применения нетемперированных интервалов, в том числе и меньших полутона. Традиционно, со

---

ская монодия и на протяжении предшествующих веков базировалась на подобном строе.

<sup>26</sup> Джамии Абдурахман. Трактат о музыке. Ташкент, 1960, с. 48.

<sup>27</sup> Бабкин А. П. Индийская музыка. — МЭ, М., 1974, с. 511.

<sup>28</sup> Barkechli M. Histoire de la musique. La musique iranienne. Tirage à part. Encyclopedie de la Pléiade. 1976—1977.

<sup>29</sup> Сафиуддин Урмави, Абдурахман Джамии и Зайнулабиддин Хусайни называют 91, Махмуд Ширази — около 70, Али Джурджани — 133. Традиционно в музыкальной системе этого региона регистрируется 8½ основных лада и 7 дополнительных.

времен ал-Фараби и Абу Али ибн Сины, восточные ученые указывают на 7 тетрахордов и 13 пентахордов<sup>30</sup> (Джурджани, комментатор трактата Сафиуддина Урмави, называет 19 пентахордов)<sup>31</sup>, интервалика которых диктовалась требованиями благозвучия (гармоничности). Джами объясняет: «Гармоничный — значит одобряемый здоровым чувством, изъявляющим согласие воспринимать его; дисгармоничный — отвергаемый здоровым чувством, тяготящимся его восприятием»<sup>32</sup>. К числу таких требований относятся, например, нежелательность чередования трех целых тонов или четырех полутонов, а также интервалов, меньших полутона и т. п.

Основой ладов (джамов) монодической музыки рассматриваемого региона и сейчас является тетрахорд (джинс первой группы, по-арабски называемый «ствол» — геза). Такой тетрахорд, который обычно лежит внизу звукоряда (например, в узбекской, таджикской, иранской, арабской музыке), но может находиться и в середине его (в монодии азербайджанцев, а также армян), определяет принадлежность звукоряда к конкретной группе ладов. Ведущее значение в монодическом ладообразовании имеет тетрахорд в пределах чистой кварты. Однако у некоторых народов бытуют тетрахорды в объеме уменьшенной и даже увеличенной кварты<sup>33</sup>.

Звукоряд полного лада (традиционно называемый музыкальным кругом — адвори мусики) формируется в процессе присоединения к основному тетрахорду одного (сверху) или двух (сверху, а также сверху и снизу) тетрахордов или пентахордов. В музыкальных трактатах X—XVII вв. зафиксировано лишь соединение тетрахорда с пентахордом. Современные же исследователи указывают на взаимодействие от двух до пяти тетрахордов. Высокая степень неоднородности монодических ладов определяется интервальным разнообразием ладообразующих звеньев, а также многочисленными возможностями их соединения. В самом деле, ладовые звенья (джинсы) могут соединяться тремя способами — слитным, цепным и разделительным. Разделительное соединение, в свою очередь, осуществляется через промежуточные малый и большой полутона, малый и большой тон, малый и большой целый тон и полтора тона<sup>34</sup>. Приведем несколько примеров:

<sup>30</sup> Джами Абдурахман. Трактат о музыке. Ташкент, 1960, с. 27—28.

<sup>31</sup> См.: Barkechli M. Histoire de la musique. La musique iranienne. Tirage à part. Encyclopedie de la Pleiade 1976—1977.

<sup>32</sup> Джами Абдурахман. Трактат о музыке. Ташкент, 1960, с. 23.

<sup>33</sup> Например, Эль Сайд Мохамед Авад Хавас приводит три увеличенных тетрахорда в объеме «узкой» уз. 4. (Эль Сайд Мохамед Авад Хавас. Современная арабская народная песня. М., 1970, с. 54).

<sup>34</sup> Слитное (посредством общего звука), цепное (посредством двух—трех общих звуков) и разделительное (без участия полутаротонового интервала) соединение практикуется в узбекской, таджикской, арабской, иранской, туркменской музыке. См.: Кон Ю. Г. Некоторые вопросы ладового строения узбекской народной песни и ее гармонизации. Ташкент, 1979, с. 35; Эль Сайд Мохамед Авад Хавас. Современная арабская народная песня. М., 1970, с. 82—130;

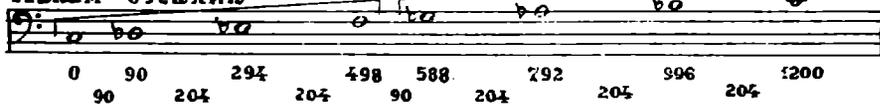
Абдурахман Джами.  
Практикум о музыке.  
Ташкент, 1960, с. 84.

Макам ушшак



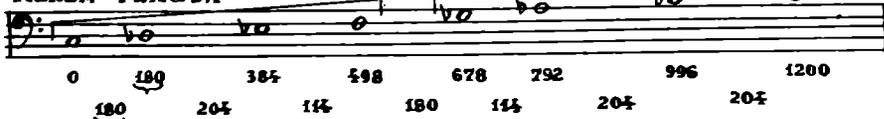
Абдурахман Джами. Практикум  
о музыке. Ташкент, 1960 г., с. 84.

Макам бусалиб



Абдурахман Джами.  
Практикум о музыке. Ташкент,  
1960 г., с. 85.

Макам рахави

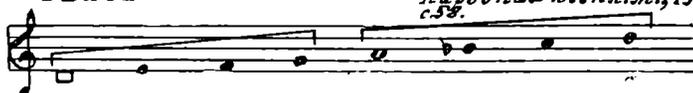


Структура лада в монодии зависит не только от его интервалки и общего числа ступеней, но и от местонахождения тоники и переменных опор. Поэтому сам по себе звукоряд не является достаточным показателем лада. Например, в арабской музыке один и тот же звукоряд при слитном соединении тетракордов именуется ладом «баяти», а при разделительном — «хусени мухайяр». И это понятно, ибо звукоряд, возникший в результате различного соединения разных тетракордов с ладофункциональной точки зрения не тождествен сам себе<sup>35</sup>.

$\frac{1}{2}$

Баяти

Эль Саид Мохамед  
Авад Хавас. Современная  
арабская народная песня. М., 1970  
с. 58.

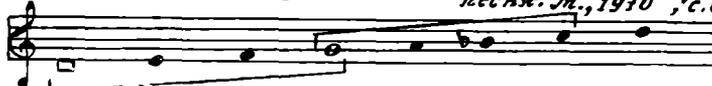


Barkechli M. Histoire de la musique. La musique iranienne. Tirage à part. Encyclopedie de la Pléiade. 1976—1977. В азербайджанской монодии используется слитное и все три вида разделительного соединения. Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки. Баку, 1957, с. 15—19. В армянской монодической музыке зафиксирован лишь один вид соединений — слитный. См.: Кушнарев Х. С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1958, с. 357 и др.

<sup>35</sup> Эль Саид Мохамед Авад Хавас. Современная арабская народная песня. М., 1970, с. 58, 60.

5  
Хусени мухайяр

*Эль Саид Мохамед  
Авад Лавас. Современ-  
ная арабская народная  
музыка. М., 1970, с. 60.*



В азербайджанской монодии звукоряд, образованный благодаря разделительному соединению двух уменьшенных тетрахордов (через полуторатоновый интервал), в ладофункциональном плане трактуется двояко. Когда тоникой лада служит третий звук ряда, а переменной опорой — шестой, то имеется лад «шюштер»:

6  
Шюштер

*М. С. Исмаилов. Ладовые  
особенности азербайджанской  
народной музыки. Учен.  
записки Азгосконсерватории.  
Сер. XIII, 1969, т. 2, с. 22.*



Иное расположение опор (тоника — на втором звуке и переменный устой — на четвертом) дает лад «хумаюн»<sup>36</sup>:

7

*М. С. Исмаилов. Ладовые  
особенности азербайджанской  
народной музыки. Учен.  
записки Азгосконсерватории.  
Сер. XIII, 1969, т. 2,  
с. 22.*



В отличие от практики европейской традиционной теории многоголосных ладов, которая в процессе классификации адресуется к одному признаку — интервальному составу, имея в качестве констант объем и внутреннюю функциональную структуру, традиционная систематизация ладов монодии строится с учетом нескольких факторов, среди которых уже упоминались интервалика, объем, местоположение тоники и других опор, наконец, интонационный облик и местоположение в форме. Все это воплощено в понятии макама (мугам, мукам, макам, дастгах, глас, рага, а также рагини, авазе, шубе, пардэ, даира, гуше). В связи с отмеченным неудивительно отсутствие подлинно обоснованной и компактной классификации ладов не только фольклора, но и профессиональной монодии, теория которой на Востоке разрабатывается с IX в. Неизвестен критерий традиционной классификации на макамы, авазе и шубе — три группы ладов, не имеющих принципиальных различий ни по

<sup>36</sup> См.: Исмаилов М. С. Ладовые особенности азербайджанской народной музыки. — «Ученые записки Азгосконсерватории». Серия XIII, 1969, № 2, с. 22.

одному из внутренних признаков<sup>37</sup> Не есть ли это ответвления ладовой системы, связанные с каким-то определенным местоположением в форме? Это еще предстоит выяснить<sup>38</sup>. Неудивительно также, что одни и те же лады свободно кочуют из одной группы в другую, нередко меняя названия. Такое происходит не только между транснациональными традициями, но и внутри одной культуры<sup>39</sup>.

Перечисленные моменты, конечно, не исчерпывают всего своеобразия монодической ладовой системы, а лишь акцентируют высокую неоднородность в системе монодических ладов, порождающую величайшее их разнообразие. Семантическая емкость, к которой изначально стремится любая художественная модель, при одномерности функциональных связей в музыкальном пространстве (т. е. однолинейности) в соответствии с законом компенсации может достигнуть достаточной степени только при повышенной неоднородности горизонтальных комбинаций. Именно это и демонстрирует система монодических ладов.

В сфере ритма происходит аналогичное. Напомним, что ритмическая структура монодии рассматривается в сравнении с ритмикой европейской многоголосной музыки XVII—XIX вв. Ее метроритмическая организация, базируясь на взаимодействии противоположных по своей сути регулярности и нерегулярности, в целом тяготеет к регулярности как всеобщей норме (в некоторых стилях — регулярной акцентности)<sup>40</sup>. Речь идет о самой общей тенденции, не отрицающей функционирования различных типов нерегулярности и ослабления акцентности, особенно активизирующихся в творчестве романтиков и композиторов русской школы. Показательно, что такие ритмические черты возникают прежде всего на мелодической и речевой основе. Однако имманентная направленность многоголосия в сторону метроритмической регулярности более чем закономерна, ибо в условиях многоголосия при одновременном, зачастую весьма сложном взаимодействии различных, нередко антитегических звуковых функций, метроритмическая регулярность обеспечивает музыкальную целостность. Не случайно поэтому один из самых смелых новаторов XX в. в области ритма О. Мессиаен в ансамблевых и оркестровых сочинениях применяет традиционный метр, хотя и называет его фальшивым<sup>41</sup>. Даже в

<sup>37</sup> На этот факт указывают В. М. Беляев и И. Раджабов. См.: Джами Абдурахман. Трактат о музыке. Ташкент, 1960 (комментарии В. М. Беляева); Раджабов И. Макомы. Автореферат докт. дисс. Ташкент—Ереван, 1970, с. 51—52.

<sup>38</sup> Чрезвычайно интересны в этом плане суждения Н. К. Тагмизяна. (См.: Тагмизян Н. К. Об изучении методов импровизации в профессиональном музыкальном искусстве устной традиции Востока.— В сб.: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент, 1978).

<sup>39</sup> Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки. Баку, 1957; Раджабов И. Макомы. Автореферат докт. дисс. Ташкент—Ереван, 1970; Эль Саид Мохамед Авад Хавас. Современная арабская народная песня. М., 1970.

<sup>40</sup> Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. М., 1971, с. 82 и др. Здесь и ниже используются отдельные положения, касающиеся многоголосия, и терминология В. Н. Холоповой.

<sup>41</sup> Messiaen O. The technique of my musical language. Transl. by J. Satterfield. Paris, 1965

полифоническом искусстве, более других видов многоголосия тяготеющем к метрической нерегулярности, обнаруживается явная склонность к регулярной метризации ритмического движения<sup>42</sup>.

В монодии ритм, понимаемый в качестве организованного во времени процесса музыкального движения, как и ладовая сфера, демонстрирует значительно большую, нежели в многоголосии, неоднородность. Она выражается в преобладании нерегулярности на всех масштабных уровнях, проявляясь, в частности, в разнообразии ритмических рисунков, в подвижности и быстроте их смен, столь непривычных для европейского ритмического ощущения, в обилии неквадратных построений разных масштабов, в частой смене размеров, многообразном синкопировании и т. п. Вероятно, именно на этом основано мнение о чрезвычайной сложности, прихотливой изысканности, подчас неуправляемости монодической ритмической стихии. «Неожиданно обрываясь, один ритм переходил в другой, более быстрый... Как я ни старался всеми силами уяснить строение их ритма и такта, мне это не удавалось. Нашей современной европейской музыке такое строение совершенно не свойственно. То, что я слышал, мне казалось хаосом, не могущим быть введенным в рамки правил и определенной системы», — вот первое впечатление слушателя, воспитанного в традициях европейской многоголосной музыки<sup>43</sup>.

Конечно, здесь имеются в виду высоко развитые монодические жанры, в простейших же ритмическая структура сравнительно несложна. Впрочем, и тут проступают интересные черты, характеризующие собственно «монодический» подход к организации метроритма. Этот подход заключается в увеличении неоднородности элементов метроритмической структуры. Примером может служить казахская обрядовая мелодия «Сыңсу» («Прощальная песня невесты»). Ее мелодико-интервальный профиль весьма сложен. Развитие осуществляется преимущественно за счет ритмического и метрического обновления — свободной смены размеров и ритмических рисунков; за исключением первого и четвертого тактов, в напеве отсутствуют повторы ритма:

*200 казахских песен.  
Д-р. Вектождин, Казах-Астана  
1912, с. 34 (№ 33).*

Жай. Медленно.

Ал-тын да ме-нин, бо са-ған

ат-тап бір деп-пе-дім

<sup>42</sup> Об этом см.: Милка А. П. Относительно функциональности в полифонии. — В сб.: Полифония. М., 1975.

<sup>43</sup> Музыкальная фольклористика в Узбекистане. Ташкент, 1963, с. 183.

Те же черты характеризуют старинный армянский напев «Тагвор, дун эла» («Величание жениха»). Его чрезвычайно простая звуковысотная структура базируется на поступенных и терцовых ходах в пределах большой терции фа<sup>1</sup> — соль<sup>1</sup> — ля<sup>1</sup>, причем мелодический процесс строится как повторение построений различных масштабов. Развитие, т. е. некоторое накопление инакости, связано и здесь с нерегулярностью метра различных масштабных уровней. Три построения, составляющие напев, при идентичности интонационно-мелодической разнятся и общей продолжительностью, и порядком чередования размеров, и протяженностью мотивов:

„Тагвор, дун эла“

*Л. С. Кучмарев.*  
*Вопросы истории и теории армянской музыкальной культуры. М., 1958, с. 63.*

Рօզ - վոր    դու - հի - լա            հի - լա    վոր:

Рօզ - վա - ըի    հերհի ու վերմ ա            խիհ - դա - վոր.

Рօզ - վոր,    իհիհի - ըսմ,            վուհիզ ըի ոհ - հոհ միհ ծա - դիի

Оба напева внутренне сугубо неквадратны, их метроритмическое становление протекает свободно в рамках конкретного ладоинтонационного единства.

Более развитые в интонационно-звуковысотном отношении образцы демонстрируют и более сложные приемы метроритмической организации. Естественно, в первую очередь это относится к распевным и распевно-декламационным жанрам. Здесь представлено чрезвычайное разнообразие вариантов неквадратности, обновления ритмических рисунков, различного типа синкопирования, смен метров — все то, что ослабляет ощущение инерции в процессе развития.

Показательны в этом плане импровизационные разделы азербайджанских мугамов, ритмика которых чрезвычайно богата. Ее свобода зачастую производит впечатление полной непредсказуемости. Приводимый ниже пример — партия голоса из раздела «Бали кабутэр» мугама Чаргях не требует подробных комментариев. Примечательно, что здесь не только такты, но и фразы неравновелики. Они обладают индивидуальным ритмическим рисунком.

Largo  $\text{♩} = 46$ 

јар А-ман, А-ман, а, а, јар А-ман,  
Пэм-бе-ји да-ги чиун ич-ра ни-хан-дыр ба-да-ним,  
а! ди-ри ол-дыг-ча ли-ба-сым бу-дыр ол-сөм кө-фә-ним,  
Ча-ны ча-нан ди-ле-миш, вер-мә-мәк ол-маз,  
еј дил, а, а, а!

Распевные жанры профессиональной и народной узбекской монодии в целом не отличаются столь большой внешней импровизационной раскованностью. Но в их метроритмической организации также превалирует нерегулярность. Типичный пример — старинный ферганский напев «Қаландар». Приводим его первое построение, где регулярная метрическая основа взаимодействует с неравновеликостью фраз (3 + 3 + 5), что создает нерегулярность на уровне целого. Во фразах и мотивах обильное и разнообразное синкопирование также детерминирует ярко выраженную нерегулярность:

Со-я-и дур-мен ки, бок  
Со-я-и дур-мен-ки бок

мас оғ то  
бим (во ей) ким де сун? (о)

Неравновеликость фраз сочетается с прихотливым синкопированным ритмом и в народной мелодии «Улкам». В ней варианты синкоп и ритмические разновидности тактов ни разу не повторяются. Приводим первое построение напева:

12

„Улкам“

Узбекская народная музыка, т. II: Пашкент, 1957, с. 138.

Жондан а-зиз се-вик-ли-гим,  
жо-на-жон ўл-кам.

Каковы же релевантные свойства метrorитмической структуры монодии? Поскольку с этой стороны монодическая музыка менее изучена, нежели многоголосная, ограничимся лишь некоторыми общими соображениями.

Помимо рассмотренной выше тенденции к нерегулярности, следует отметить еще один важный момент. В монодии лишь сфера ритма допускает реальное, «живое» существование функционально значимых одновременных сопряжений различных элементов и именно в этом плане подразумевает прямые аналогии с многоголосием. Для монодического искусства многих народов Ближнего и Среднего Востока характерно постоянное участие ударных инструментов в процессе исполнения вокальных и инструментальных произведений самых различных жанров, особенно профессиональных. Ударные ведут самостоятельную ритмическую «линию», представляющую собой многократно повторяемую оstinatную фигуру — усуль. Этот момент давно привлекает внимание музыковедов прежде всего как средство ритмического обогащения мелодии и одновременно как фактор, дополнительно организующий мелодическое развертывание. «Основная функция усуля заключается в подчеркивании внутренней пульсации мелодии и, в равной мере, в выделении цезур ее частиц и разделов и в обеспечении тем самым большей стройности и структурной цельности

песны, а также в усилении, порою, и динамики ее развития», — справедливо отмечает Ф. Кароматов<sup>44</sup>.

Думается однако, что важнейшей функцией усуля является внесение в однолинейное монодическое движение весьма весомых в функциональном плане реальных элементов simultанности. Именно благодаря усулю здесь возникает яркие одновременные сопоставления не только различных метроритмических структур, но и различных тембров. И хотя усуль не затрагивает функциональных звуковысотных параметров монодии, он создает в ней реальные ритмические и тембровые вертикаль и диагональ. Все другие функции усуля, в том числе и указанные Ф. Кароматовым, — прямой результат «вертикализирующих» его потенций.

Реальная метроритмическая многомерность образуется в монодии как за счет воздействия усуля, так и в силу взаимосвязи ритмических систем поэтического и музыкального текстов<sup>45</sup>. Несомненно, что в рассматриваемой трехзвенной системе особое место отводится именно усулю. Египетский ученый Эль Саид Мохамед Авад Хавас ставит усуль на первое место при перечислении элементов ритма арабской музыки<sup>46</sup>. Не случайно также, что в средневековых восточных трактатах в разделах о ритме значительное внимание уделено усулям. Уже в сочинениях IX—X в. усули фигурируют как сложная, разветвленная, тщательно разработанная система, на которую опирались ученые Ближнего и Среднего Востока в последующие века. Трактаты свидетельствуют также о постоянном обогащении и весьма быстром наращивании усульного «арсенала». Так, если у ал-Фараби (IX в.) и Ибн Сины (X в.) дается 7 канонических ритмов, то Сафиуддин (XIII в.) называет уже 9, Джами (XV в.) — 11 общеупотребительных в профессиональной практике усулей, тогда как Аноним XV в. — 19, а ал-Ладхики — 37. Показательно, что за редчайшими исключениями, каждый автор приводит собственные ритмические формулы, отличные от формул других ученых. А ведь трактаты регистрируют только то, что канонизировано в профессиональной монодической музыке. Если же вспомнить о богатейших возможностях усульного варьирования в фольклорной сфере, не поддающегося строгой регламентации<sup>47</sup>, то станет ясным, что именно ритм концентрированно воплощенный в усулях, — наиболее мобильный элемент монодического целого.

Что же являет сам по себе усуль? Каковы особенности его строения? Какова его роль в монодическом становлении? Не углубляясь в исследование этих сложных вопросов, остановимся

---

<sup>44</sup> Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка. Ташкент, 1972, с. 19.

<sup>45</sup> Об этом см., например: Соломонова Т. Е. Виды метроритмической организации в узбекской народной песне. — В сб.: Проблемы музыкальной науки Узбекистана. Ташкент, 1973; Она же. Вопросы ритма в узбекском песенном наследии. Ташкент, 1978, с. 6—29.

<sup>46</sup> Эль Саид Мохамед Авад Хавас. Современная арабская песня. М., 1970, с. 143.

<sup>47</sup> Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка, с. 8—43.

лишь на моментах, представляющих интерес в разрезе данной проблематики.

Прежде всего подчеркнем, что структура исполняемого на дойре и подобных ей инструментах усуля как звукоритмического единства, безотносительно к его протяженности и сложности, имманентно подразумевает внутреннее расслоение. Оно сопряжено с тембровыми возможностями инструмента. В зависимости от места удара по мембране дойры тембр и отчасти высота звука заметно меняются.

Прихотливое чередование тяжелых гулких и звонких легких ударов создает красочный тембровый «двухслойный» узор. Гулкие удары, какое бы место в ритмическом рисунке они не занимали, означают сильные доли метра, а звонкие удары — слабые (которые к тому же — по условиям звукоизвлечения — могут свободно дробиться)<sup>48</sup>. Из этого следует, что даже простейшее чередование равных длительностей, благодаря тембровым ресурсам, может быть в метрическом плане чрезвычайно разнообразным. Самые незатейливые ритмические фигуры приобретают в подобных условиях неожиданно сложный, прихотливый вид. Каждый из ритмических «голосов» такой «контрапунктической» структуры зачастую характеризуется нерегулярностью. Взаимодействие таких голосов порождает своеобразные внутренние временные отношения, никак не исчерпываемые внешними признаками ритмического рисунка усуля<sup>49</sup>.

В народной музыке практикуются усули несложные и относительно короткие по протяженности. Но специфика усульного метроритмического структурирования, сочетающаяся с приемами ритмического и тембрового варьирования, обуславливает принципиальную неоднородность элементов данной системы. Это ясно видно на примере простых по структуре усулей, бытующих в фольклорной практике узбекской монодии. Рассмотрим с данной точки зрения четырехдольный усуль «дуюк»<sup>50</sup>. Его типичный вариант внешне выглядит весьма непритязательно (если не считать скрытых элементов синкопирования):

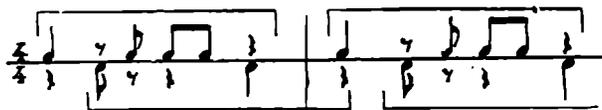


<sup>48</sup> В этом плане симптоматична практика совместной игры нескольких ударных инструментов: сильный удар воспроизводится всеми одновременно, тогда как слабые совпадают далеко не всегда.

<sup>49</sup> Об этом см.: Бочкарева О. А. О ритмике узбекской народной инструментальной музыки. — В сб.: История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана. М., 1972, с. 291—295.

<sup>50</sup> Здесь и далее используется выработанный в Узбекистане способ записи усуля. Ниже линейки фигурируют ноты, соответствующие гулким, тяжелым ударам, сверху линейки — звонким, легким. О других способах записи см.: Акба

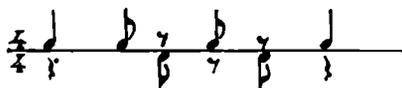
Но за счет тембрового расслоения в нем формируются две самостоятельные ритмические линии гулких и звонких ударов, их наложение дает своеобразную имитацию двух четырехдольных метров со сдвигом на четверть, причем «гулкая» линия синкопична по отношению к «звонкой» (прямыми скобками сверху отмечен основной метр, снизу — вторичный результирующий)<sup>51</sup>:



Другой тембровый вариант этого же усуля приводит к ритми-



ческому контрапункту, где момент синкопирования выявлен значительно ярче; на фоне равномерного ритмического движения в «звонкой» линии рельефно выделяются синкопы «гулкой»:



Приведенные примеры иллюстрируют богатство внутренних метроритмических ресурсов даже простейших усулей фольклора. Степень ритмической сложности, а следовательно и неоднородности, значительно возрастает в системе усулей профессиональной музыки устной традиции. Ведь усули профессиональной монодии более протяженны, нерегулярность разных видов в них отчетливее и разнообразнее. Непривычное восприятие оценивает все это как нечто почти неорганизованное, сугубо импровизационное, непредсказуемое, не поддающееся записи средствами европейской тактовой нотации<sup>52</sup>. Оставляя в стороне вопрос о записи, отметим, что мнение об отсутствии организации в усульных ритмах, как вообще в ритме монодического становления, несомненно, ошибочно. Но приемы такой организации, где простейшая регулярность не яв-

ров И. Ритмы дойры. Ташкент, 1952. Усули и их варианты заимствованы из кн.: Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка. Ташкент, 1972, с. 18—32.

<sup>51</sup> В упомянутой выше статье О. А. Бочкаревой разработана интересная система количественного описания ритмической структуры усуля.

<sup>52</sup> Об этом пишет, например, М. М. Яковлев (Яковлев М. М. Иранская музыка.— МЭ, т. 2. М., 1974, с. 563).

ляется ведущей, а иногда вовсе отсутствует, изучены весьма слабо.

Итак, структура усуля подразумевает не только ритмическую насыщенность и «контрапунктическую» многоплановость, но и многомерность фонически-звуковую, в своем роде даже звуковысотную. Последняя создается на базе ярко контрастных тембровых возможностей инструмента, обуславливающих своеобразную вертикально-горизонтальную объемность звучания. Указанные свойства дойры выдвинули ее на особое место среди ударных инструментов, сделали необходимой при исполнении развитых жанров. В известной мере плоскостно воспринимаемое монодическое звучение соло в сопровождении дойры приобретает яркую объемность и глубину. На эти же свойства опирается практика сольного использования дойры как инструмента, аккомпанирующего танцу.

Таким образом, в системе монодии представляется явно недостаточной оценка ударных (прежде всего дойры) и исполняемых ими усулей как носителей исключительно ритмического начала. Их роль значительно шире: они актуализируют в монодическом звучании функционально значимые реальные симультанные функциональные связи, базирующиеся на противопоставлении различных в функциональном смысле структур. Однако следует признать, что такие противопоставления осуществляются прежде всего — хотя и не исключительно — в сфере ритма. Именно в ней и заключено все колоссальное разнообразие не только горизонтальных, но и вертикально-диагональных структур, которое обеспечивает монодической звуковысотной линии подлинную и весьма специфическую многомерность. О способах достижения горизонтальной неоднородности уже упоминалось выше, вертикальное же разнообразие коренится в гибкости взаимодействий усуля и мелодии<sup>53</sup>.

Видимо, сама по себе идея усуля выступает как своеобразное средство упорядочения ритмической неоднородности в монодии. Он знаменует исторически давний и во многих отношениях результативный процесс стереотипизации метроритмической стороны монодического мышления. Концепция усуля, в конечном счете имеющая в виду принцип периодичности, вводит в определенную берега потенциально стремящуюся к бесконечности ритмическую неоднородность монодии. В многоголосной же музыке метроритм слабее стереотипизирован, что от противного свидетельствует о его меньшей структурно-семантической роли в многоголосном целом.

Из изложенного явствует, что по сравнению с многоголосием в монодии на каждую звуковысотную «единицу» приходится неизмеримо большая «масса» ритма. В монодическом формообразо-

<sup>53</sup> Изучение вопроса только начато (см.: Кароматов Ф. Узбекская инструментальная музыка. Ташкент, 1972; Плахов Ю. Н. О формообразовании в инструментальных пьесах Шашмакома. Автореферат канд. дисс. Ташкент, 1975).

вании это ставит ритм на особое, первостепенное место. В монодии ритмическое начало никогда не уходит на второй план, как в некоторых стилях многоголосия, всегда служит носителем и выразительных, и процессуальных, и кристаллических функций. В приложении к монодии можно говорить об автономной ритмической фактуре, самостоятельном ритмическом формообразовании, ритмической семантике и т. п. Интересно, что именно усуль как релевантный метроритмический фактор во многом способствует организации цикла в крупных жанрах профессиональной монодической музыки (типа макомов). Закономерное чередование усулей от части к части, наряду с некоторыми приемами интонационно-тематических реминисценций, порождает ощущение целостности цикла.

В метроритмической структуре монодии преобладает и отчетливо выступает на первый план нерегулярность, представленная более многообразно, нежели в многоголосии. Регулярность же проявляется как бы исподволь. Она зачастую играет, по удачному выражению Ю. Н. Тюлина, режиссирующую закадровую роль. Формы регулярности и нерегулярности в монодическом метроритме требуют дополнительного изучения.

Предложенные соображения о некоторых особенностях ритмической и звуковысотной организации монодии сугубо предварительны и недифференцированы. Их приложение к конкретным жанрам различных национальных школ нуждается в тщательной коррекции. И все же, с нашей точки зрения, исходной всегда должна служить посылка об известной антитетичности взаимного отношения первичных музыкальных элементов — звуковысотности и ритма — в многоголосии и монодии. В многоголосии изначальной базой реальной функциональной симультанности является звуковысотность, а метроритм в определенном плане вторичен и поэтому менее функционально дифференцирован. В монодии же симультанный функциональный разрез реально актуализируется средствами метроритма, тогда как специфическая для музыкального мышления функционально осмысленная звуковысотность действует однолинейно. Это порождает совершенно иные в ней (монодии) структурные тенденции, иную семантическую направленность. Другими словами, однолинейность и в области метроритма, как в сферах строя и лада, служит прямой причиной повышенной неоднородности элементов соответствующих систем.

## ЛАДОВАЯ ФУНКЦИОНАЛЬНОСТЬ

Однолинейность в качестве системообразующего фактора модии обуславливает своеобразие ее ладовой функциональности. Понятие лада четко сформулировано Ю. Н. Тюлиным: «Лад надо понимать как логически дифференцированную систему качественных взаимоотношений тонов»<sup>1</sup>. Т. Бершадская поясняет это предельно общее определение как свойство «музыкальной интонации выявлять неоднозначность, дифференцированность составляющих ее тонов не только по абсолютной высоте, но и по производимому ими психологическому эффекту — способности создавать ощущение торможения или ощущение ожидания движения, то есть различать тоны с позиций логической роли, выявляя при этом и определенный характер их взаимоотношений между собой в этом плане»<sup>2</sup>.

Как следует из сказанного, лад, будучи специфически музыкальной системой, базируется на определенных связях входящих в ее состав элементов. В приложении к музыкальному становлению явление связности<sup>3</sup>, ее энергичности, или, напротив, сглаженности — есть особая реакция восприятия, внутренне весьма сложная. Ощущение связности сопряжено со степенью интенсивности ожидания появления того или иного интонационного элемента в сукцессивной цепи. Особенно четко оформляясь в звуковысотной сфере, такие ожидания имеют немалое значение и в областях метроритма, тембра, громкости, формы-процесса. Сильные ожидания актуализируются как в высокой степени предсказуемые интонационные структуры, слабые — как последования, предсказуемые менее четко. Все это осмысливается в качестве функциональности интонационного развертывания<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. М., 1966, с. 79.

<sup>2</sup> Бершадская Т. Лекции по гармонии. Л., 1978, с. 46.

<sup>3</sup> Как известно из общей теории систем, связность и сопряженная с ней ограниченность от среды — ведущие признаки целостных объектов (См.: Ганзен В. А. Восприятие целостных объектов. Л., 1974, с. 33).

<sup>4</sup> Милка А. Функциональность музыкальной структуры — «Советская музыка», 1972, № 6.

Мера функциональной связности, оказывающая огромное влияние на интегральные свойства целого, в музыкальном формообразовании подразумевает степень предсказуемости появления того или иного элемента одновременно по двум осям — парадигматической и синтагматической. Если первая имеет в виду выбор конкретного элемента из множества возможных, то вторая определяет характер их линейного расположения<sup>5</sup>.

Лад, будучи частным случаем системной связности, формируется в процессе взаимодействия антитетических по своему логическому смыслу функциональных сфер — устойчивости и неустойчивости (опорности и неопорности), причем взаимосвязь их реализуется в форме ладового тяготения (притяжения — отталкивания). Оно есть не что иное, как особая психологическая реакция, ожидание перехода одной ладовой ступени в другую, перехода от движения к торможению, остановке. Такой процесс, характеризующийся взаимопроникновением субстанционально-материального и психоидеального начал, составляет сущность ладового феномена. Данное положение полностью приложимо к ладу на уровне всеобщего.

В музыковедческих трудах лад трактуется по-разному. В некоторых проявляется тенденция к абсолютному противоположению двух названных состояний — покоя и движения, как бы взаимно исключаящих друг друга. В этом плане показательны высказывания Т. Бершадской: «Устойчивость — функция статическая. В ладовой системе устой выполняет роль центра и, никуда сам не тяготея (то есть не вызывая ощущения необходимости продолжения движения), обладает свойством притяжения к себе всего того, что составляет неустойчивую сферу лада... Устойчивость — функция ненаправленная и поэтому однозначная»<sup>6</sup>. Ученый, таким образом, настаивает на одномерности, известной «плоскостности» устойчивой ладовой сферы. Будучи последовательной, Т. Бершадская закрепляет подобное функциональное значение лишь за одним элементом лада, остальные автоматически относит к зоне неустойчивости. При этом музыковед акцентирует многоплановость неустойчивости: «Как функция движения, неустойчивость многозначна и может выступать в самом различном качестве (и количестве), осуществляя направленность к центру из самых различных точек. Поэтому неустойчивость требует дальнейшей дифференциации»<sup>7</sup>. Т. Бершадская специально не оговаривает область приложения предложенной ладофункциональной схемы, подразумевая ее универсальность.

---

<sup>5</sup> Как явствует из теории систем, увеличение связности детерминирует динамику системы, понижение, напротив, обогащает комбинаторику (Об этом см.: Ганзен В. А. Восприятие целостных объектов. Л., 1974, с. 34).

<sup>6</sup> Там же, с. 55.

<sup>7</sup> Бершадская Т. Лекции по гармонии. Л., 1978.

Характер действия ладовой функциональности, однако, не есть нечто абсолютное. На уровне особенного он определяется спецификой типа музыкального мышления. Классицистское «многолинейное» многоголосие, опирающееся на весьма высокую степень структурности вертикали и горизонтали, обнаруживает динамизм ладовых сопряжений, отчетливую предсказуемость, централизованность ладового процесса. Такие качества активно заявляют о себе на синтагматической и парадигматической осях. Думается, что это во многом связано с феноменом, который по аналогии с терцовой индукцией можно условно назвать индукцией функциональной. Напомним, что сущность терцовой индукции — своеобразное уподобление друг другу звуков, входящих в состав терцовой вертикали<sup>8</sup>. Функциональная же индукция выражается в функциональной интенсификации гармонической вертикали в процессе взаимодействия входящих в ее состав элементов благодаря имманентным свойствам классицистского многоголосия. В самом деле, функциональный динамизм звуков, составляющих вертикаль, в условиях терцовой индукции как бы дополнительно активизируется, одновременно отдавая и вбирая энергию друг друга. Усиливая все функции по вертикальной оси, функциональная индукция цементирует функциональность и по горизонтали и диагонали<sup>9</sup>.

Таким образом, сущность ладового процесса в классицистском многоголосии заключается в централизованном динамизме, когда неустойчивые функции лада с необходимостью устремлены к единому центру — тонике, полностью подчиняясь ей. Подобного рода субординационные ладовые отношения создают центростремительную систему. Важно учитывать, что реализация такого типа ладовой структуры практически не зависит от конкретных интонационных условий; более того, центростремительный лад сам способен как бы «сверху» управлять интонационным развертыванием. Схема субординационных взаимодействий устойчивой и неустойчивой ладовых сфер, предложенная Т. Бершадской, достаточно адекватна ладовой сути классицистского гармонического многоголосия.

Однако к ладовому строению монодии данная схема неприменима. Это — следствие однолинейности. Как отмечалось, в парадигматическом плане однолинейность порождает повышенную неоднородность «пространства выборки», т. е. строя, интервалы,

---

<sup>8</sup> Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972, с. 162—175.

<sup>9</sup> Несомненно, терцовая индукция — частный случай и вместе с тем основная функциональная индукция. Вопрос о функциональной индукции теоретически не обоснован. Отдельные замечания на этот счет носят попутный и частный характер. По словам, например Грубера, «...любое многоголосие предполагает наличие высокого уровня раскрытия ладофункциональных отношений в пределах уже и отдельной одноголосной мелодической линии» (Грубер Р. Музыкальная культура древнего мира. — В сб.: Музыкальная культура древнего мира. Л., 1937, с. 35). Из контекста следует, что в монодической линии функциональность выявлена иначе.

метроритма и т. п.<sup>10</sup>, на которых базируется монодическое мышление. В силу равновероятности точек выборочного пространства вероятность появления конкретной из них, по сравнению, например, с классицистским многоголосием, резко снижается. Поскольку парадигматика в музыке связана с симультанным синтезированием, то относительно низкая вероятность появления конкретного события в монодии объективно означает усиление неопределенности выбора. А это в свою очередь приводит к недостоверности построения жестко детерминированных порождающих схем в той или иной области музыкальной структуры<sup>11</sup>.

Однолинейность влияет на функциональные монодические связи и в синтагмагическом аспекте. В каждый данный момент функциональный звуковысотный элемент монодии соотносится лишь с самим собой и только виртуально — с предыдущими и последующими. Причем связь с предыдущим сильнее, нежели с последующим: ведь предыдущий элемент уже осуществился, тогда как последующий еще только возможен. Характерно также, что в монодической структуре, в силу ее имманентных свойств, отсутствует функциональная индукция, составляющая существенную черту организации многоголосия, интенсивно способствующая укреплению функциональных связей последнего.

Однолинейная организация интонационных монодических событий обладает важным качеством, обусловленным причинами нейрофизиологического порядка: каждое звено однолинейной цепи служит тормозящим фактором по отношению к предыдущему и возбуждающим по отношению к последующему<sup>12</sup>. Но если — по условиям однолинейности — функциональная связь данного элемента с предшествующим имманентно сильнее, чем с последующим, то преобладание тормозящих тенденций в монодии — неизбежное следствие ее внутренних свойств, интерпретируемое музыкальным сознанием как функциональная автономизация элементов, приводящая, к размагничности<sup>13</sup> функциональных связей<sup>14</sup>.

Изложенное выше выражает самую общую тенденцию, которая специфически проявляется в различных монодических обстоятельствах. Степень выявленности ее зависит от многих факторов —

<sup>10</sup> Фундаментальное для теории вероятностей понятие пространства выборки сложилось в начале XX в. См.: например, Mises R. *Probability, Statistics and Truth*, N. J. 2nd ed 1957. Труд Мизеса впервые издан в 1931 г.

<sup>11</sup> Такие схемы вполне возможны, например, в классицистских гармонических последованиях.

<sup>12</sup> О нейрофизиологической подоснове линейных знаковых последований см.: Поршнев Б. Ф. О начале человеческой истории (проблемы палеопсихологии). М., 1974, с. 380—485.

<sup>13</sup> Серегина Н. О некоторых принципах организации знаменного распева. — В сб.: Проблемы музыкальной науки, вып. 4. М., 1979, с. 169.

<sup>14</sup> «Подлинно монодический склад предполагает «полномочность», функциональную автономию каждого единичного тона», — справедливо замечает Т. Бершадская (См.: Бершадская Т. Лекции по гармонии. Л., 1978, с. 15).

эстетико-художественных, интонационно-содержательных, психологических, а также жанровых и национальных, в том числе связанных с особенностями той или иной монодической культуры<sup>15</sup>. На наш взгляд, особая роль принадлежит канонам эстетики тождества<sup>16</sup>.

Своеобразие децентрализованной, центробежной по своей сути ладовой структуры монодии с ее размагниченными, не всегда определенными тяготениями, где функции находятся не в субординационных, а скорее координационных отношениях, следует назвать модальностью. «Модальный — обусловленный чем-либо, какими-либо обстоятельствами»<sup>17</sup>. В данном случае речь идет об обусловленности ладовой структуры монодии всем ходом монодического интонационного становления, конкретными условиями формы-процесса. В монодической музыке осмысление отдельного звуковысотного элемента в качестве ладовой функции определяется характером интонационного развития как бы «здесь и сейчас», но не местом звука в некоей ладовой системе, в известном смысле внешней по отношению к интонационному движению (как это имеет место в классицистском многоголосии).

Попытка вскрыть причины модальности функциональных связей в монодии выдвигается в качестве предварительного предположения. Однако оно достаточно правдоподобно, ибо базируется на глубинном, исходном свойстве системы монодического мышления — однолинейности. Сам факт имманентной монодической функциональной модальности неоднократно констатировался в трудах отечественных и зарубежных музыковедов, правда, под разными названиями и обычно без разъяснений. А ведь модальность принадлежит к интегральным свойствам монодии, определяющим многие существенные стороны не только ее ладового строения, но и процесса формообразования в целом.

Рассмотрим некоторые вопросы, касающиеся функциональной стороны ладов монодической музыки. Кратко суммируя имеющиеся в теоретических трудах данные, выделим положения, которые констатируются многими авторами:

иное качество (по сравнению с классицистским многоголосием) проявления феномена ладового тяготения, а отсюда и иное соотношение сфер устойчивости и неустойчивости;

узкообъемность ладовых звеньев и «составной» характер ладовых структур более широкого амбитуса (по выражению Х. С. Кушнарера, — двух-, трех- и многозвенные структуры);

пассивность лада по отношению к форме монодического произ-

---

<sup>15</sup> На примере знаменного распева характер монодической функциональности интересно описан в упомянутой статье Н. Сергиной.

<sup>16</sup> Эта чрезвычайно сложная проблема заслуживает самостоятельного изучения.

<sup>17</sup> Кондаков Н. И. Логический словарь. М., 1971, с. 312.

ведения<sup>18</sup>; слабая централизация ладовых структур и связанная с ней повышенная роль ладовой переменности и т. п.

Указанные положения тесно взаимосвязаны и детерминируются общими функциональными свойствами ладовой функциональности монодии, проявляющимися в процессе интонационного становления. Непредвзятое музыкальное восприятие не фиксирует в монодическом развертывании ни энергичных и отчетливо дифференцированных тяготений, ни однозначно и четко действующих устоев. Даже заключительный звук, это естественно-интонационное завершение музыкального становления, отграничивающее монодическое произведение от среды, не всегда воспринимается как безусловное логико-функциональное его заключение, не всегда производит впечатление достаточного покоя.

Такие моменты чаще встречаются в монодических стилях более ранних ступеней развития, либо в жанрах, сохраняющих черты архаики, где кристаллизация лада (точнее, его сугубо логического аспекта) еще не завершена<sup>19</sup>. Не названная ли особенность побуждает некоторых музыковедов отрицать наличие ладовых тяготений в подобных ладовых структурах? Однако ладовая структура, базирующаяся на четко дифференцированных звуковысотных соотношениях, с необходимостью подразумевает феномен ладового тяготения как форму связи между устойчивой и неустойчивой функциями. Правда, тяготение это может быть неопределенным по направлению и сколь угодно сглаженным; кроме того, средства, обеспечивающие его, также могут иметь различную природу. Направленные четкие ладовые тяготения реализуются непременно с участием средств, собственно ладовых (звукорядноинтервальных), тогда как тяготения «мягкие», завуалированные достигаются в основном за счет экстраладовых ресурсов (метроритма, формы)<sup>20</sup>.

Видимо, чувствуя несоответствие приводимой выше исходной теоретической схемы принципиально децентрализованной сущности ладового процесса, Т. Бершадская, обращаясь к монодии, пытается исправить положение и прибегает к чисто терминологическим средствам, вводя дополнительные категории «опорность» и «неопорность» (наряду с «устойчивостью» и «неустойчивостью»). При этом автор считает, что неопорность и неустойчивость в целом совпа-

---

<sup>18</sup> «...ладовая функция не диктуется форме, а сама диктуется формой, обнаруживается только через форму, через ритмоинтонационные условия того или иного тона. Такие «вторичные ладовые системы можно назвать результативными» (См.: Бершадская Т. Лекции по гармонии. Л., 1978, с. 60).

<sup>19</sup> Особого внимания заслуживает характер ладовых тяготений в пентатонике. В связи со спецификой интервалов смежности пентатоника, видимо, демонстрирует принципиальную координационность ладовых связей.

<sup>20</sup> Ладовые структуры первого типа Т. Бершадская предлагает называть автономными, вторые — результативными (Бершадская Т. Лекции по гармонии. Л., 1978, с. 57—63).

дают, а устойчивость и опорность соотносятся как целое и часть. Но последнее ставит под сомнение саму исходную посылку<sup>21</sup>.

Думается, что подобные терминологические полумеры станут излишними, и ситуация сразу прояснится, если отказаться от трактовки феномена устойчивости как явления одномерного, однозначного, статичного, считать его многозначным, внутренне динамичным, обладающим потенциальным качественным и количественным многообразием. На это ориентируют исследования в области нейрофизиологии и психологии. Так, еще А. А. Ухтомский, изучая сущность нервного торможения и возбуждения, отмечал: «Торможение есть рабочее состояние»<sup>22</sup>, подчеркивая его внутреннюю противоречивость, «антистатичность». Для научной школы А. А. Ухтомского вообще характерно рассматривать торможение как самовозбуждение, только подвергшееся специфическому преобразованию<sup>23</sup>. В связи с изложенным уместно привести образное высказывание ученого: «Торможение... это резец скульптора, обрабатывающего глыбу раздражений и вырабатывающего поведение в отношении выступающей статуи. Тут торможение стоит дороже, дороже самого возбуждения — оно сосредоточено и способно к сопротивлению текущим раздражениям, может быть, питаясь за их счет»<sup>24</sup>. Здесь особенно привлекает акцент на амбивалентные отношения возбуждения и торможения, которые исключают понимание торможения в качестве статичного плоского явления.

Конечно, данные нейрофизиологии и психологии нельзя прямо переносить в сферу лада, но поскольку он формируется с обязательным участием психологических факторов, то известные аналогии допустимы. Поэтому устойчивость как проявление торможения, покоя не есть нечто статичное, однозначное, а соотношение устойчивости и неустойчивости — не мертвое, абсолютное противопоставление, а динамичное, диалектическое взаимодействие, когда устойчивость служит особой, неподвижной формой неустойчивости.

Сказанное прямо подводит к тому, что сфера ладовой устойчивости обладает имманентной многозначностью, количественным и качественным многообразием. Мера такого многообразия зависит от конкретных интонационных условий. Если в многоголосии, прежде всего классицистском, дифференциация устойчивой ладовой сферы минимальна, то в монодии своеобразная качественная индивидуализация устойчивых функций составляет ядро ладовых отношений. Это отмечалось многими музыковедами. Так, Б. В. Асафьев писал по поводу русской песни: «Устой вовсе не

<sup>21</sup> Там же, с. 56—57.

<sup>22</sup> Ухтомский А. А. Собр. соч., В 3-х т. Т. I, Л., 1950, с. 241.

<sup>23</sup> См. об этом: Поршнев Б. Ф. О начале человеческой истории. М., 1974, с. 201—297.

<sup>24</sup> Ухтомский А. А. Доминанта. М., 1966, с. 247.

обязательно тоника»<sup>25</sup>. Формирование различных степеней устойчивости в армянской монодии отмечал Х. С. Кушнарев<sup>26</sup>. Применительно к якутскому фольклору данный вопрос рассматривался Э. Алексеевым<sup>27</sup>. Изучая знаменый распев, тот же феномен описывает Н. Серегина<sup>28</sup>. В узбекской же монодии многозначность устойчивой сферы исследовалась нами<sup>29</sup>.

Опорность тона в процессе монодического развертывания зависит от взаимодействия разных по природе интонационных факторов, к тому же не всегда действующих параллельно. А это означает, что теоретически количество степеней устойчивости бесконечно — от предельной опорности до чуть намеченной, почти переходящей в свою противоположность. Сказанное можно соотносить с явлением звуковысотной зонности. Как между высотными зонами не существует четкой грани, так и между зонами ладовой устойчивости, а также неустойчивости нет резкой границы. Констатируя принципиальную непрерывность устойчивой «шкалы», в целях анализа необходимо все же подразделить ее на отдельные типовые зоны. В первом приближении целесообразно установить три такие зоны: полно проявляющаяся устойчивость (главный устой, главная опора, тоника); менее отчетливая (побочный или переменный устой, побочная или переменная опора); промежуточная (полуустой, антитеза).

Предложенная трехстепенная дифференциация устойчивой сферы монодического лада — лишь первая мера приближения. В реальном интонационном становлении возникает множество переходных, промежуточных зон, что порождает своеобразное ладофункциональное нюансирование, весьма обогащающее монодическое звучание. Но если использовать уточняющие, расшифровывающие определения и прилагательные в процессе описания, то практически можно ограничиться и тремя названными зонами, достигнув при этом достаточной адекватности.

Приводимый ниже анализ узбекской песни «Ойдек тўлибдир» («Как полная луна») призван конкретизировать сформулированные посыпки:

---

<sup>25</sup> Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. М., 1971, с. 201.

<sup>26</sup> Кушнарев Х. С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л., 1958.

<sup>27</sup> Алексеев Э. Проблемы формирования лада (на материале якутской народной песни). М., 1976.

<sup>28</sup> Серегина Н. О некоторых принципах организации знаменного распева. — В сб.: Проблемы музыкальной науки, вып. 4. М., 1979.

<sup>29</sup> Галицкая С. П. К вопросу теории ладовой переменности. Она же. О способах варьирования начального мотива в узбекских народных песнях. — В сб.: Теоретические проблемы узбекской музыки. Ташкент, 1968. Она же. О функции III ступени в ладах узбекской монодии. — В сб.: Вопросы музыковедения, вып. II. Ташкент, 1971; Она же. О роли переменности в формообразовании узбекской монодии. — В сб.: Проблемы музыкальной науки Узбекистана. Ташкент, 1973.

$\text{♩} = 96$

Ой-дек тў-либ-дир жо-нон, ю-зинг - гиз

воқ, жо-ним мол - ган - - -

пат-тон қу-зинг гиз. Хў-бон, э-ли-нинг

сул-то-ни-дур-сиз, (жо - нон)

кўз-дар-га сур - ма бос-ган к-зинг - гиз.

Эта изящная, напевно-танцевальная мелодия ясно расчленяется на четыре построения, каждое из которых равно четырем тактам. Первое и второе построения завершены  $ля^1$ , который ретроспективно, уже после окончания напева осознается как побочный квинтовый устой. Третье и четвертое построения завершаются  $ре^1$ -тоникуй. В первом построении как полуустой функционируют звуки  $соль^1$  и  $ре^2$ , в третьем и четвертом —  $соль^1$  и  $ля^1$ . Такая сухая констатация фактов не отражает богатой внутренней жизни лада во всем многообразии его связей с целостным интонационным процессом.

Действительно, уже первое построение песни «Ойдек тўлибдир» включает в себе некий вопрос, потенциальную незавершенность, но вполне осознаваемую лишь задним числом, после восприятия мелодии целиком. И все же слушатель, искушенный в ладовых тонкостях узбекского мелоса, в какой-то мере «предслышит» тонику, ибо в латентном виде она предстает как нижняя квинта от побочной опоры  $ля^1$  и нижняя кварта от полуопоры  $соль^1$ . Аналогичный момент еще ярче подан во втором построении: полуопора  $ре^2$  «притягивает» развернутую на протяжении двух тактов ладовую ячейку в объеме кварты ( $до^2$ — $фа^2$ ), приближаясь по «количеству» опорности к побочному устою (в этом плане не хватает лишь достаточно солидной цезуры).

Таким образом, по мере интонационного продвижения степень опорности разнокачественных устоев усиливается: побочная опора  $ля^1$  во втором построении выражена четче, нежели в первом (за счет количественного накопления — повторения и интенсивно дей-

ствующих интонационных средств). В свою очередь, полуопора  $re^2$  во втором построении также выявлена ярче, чем в первом. То же самое можно сказать о третьем и четвертом построениях. Тоника  $re^1$  в третьем построении воспринимается несколько менее опорно, благодаря легкой цезуре между вторым и третьим тактами, тогда как  $re^1$  в слитном, устремленном вниз четвертом построении наиболее тоникален. Небезынтересно, что менее других выявленный полуустой соль<sup>1</sup> в первом построении дан все же слабее, чем в третьем (в силу метроритмического строения).

Итак, в напеве каждый устой внутри своей функциональной группы (тоника, побочная опора, полуопора) демонстрирует по крайней мере два ладовых нюанса (усиленный и смягченный), обогащающих интонационный процесс. Органичной частью его является также последовательно проводимое ладовое переосмысление, которое придает развитию подлинную многомерность. Это происходит в условиях явного преобладания устойчивых ладовых элементов, превалирования тенденций торможения.

Рассмотрим еще некоторые важные моменты проявления функции устойчивости и неустойчивости в монодических ладах. Один из них связан с уточнением причин преобладания и функциональной дифференциации именно устойчивой ладовой сферы. Основной причиной здесь является имманентная функциональная модальность, действующая не только в области лада, но и формообразования. При малейшем основании она превращает интонационное средство в фактор торможения. В сфере лада такой процесс особенно облегчается диахронической первичностью устойчивости<sup>30</sup>. В условиях превалирования «общего» торможения это неизбежно приводит к преобладанию устойчивости; конкретное же оформление устойчивых функций подразумевает их дифференциацию. В противном случае интонационное продвижение быстро исчерпало бы себя.

Если монодический лад сам по себе не обнаруживает явных тенденций «самоинтеграции», где же находят силы, позволяющие строить на его основе крупные формы, вплоть до циклических, которые обеспечивают развитие и обогащение ладовой системы в диахронии? Этот вопрос необходимо рассматривать в двух плоскостях.

Во-первых, следует обратиться к собственно логическим тенденциям лада как автономной системы. В ней нельзя недооценивать ее внутренней диалектической сущности. Ведь явное преобладание тормозящих моментов, будучи ведущим качеством ладовых отношений в монодии, не исчерпывает, однако, всех возможностей монодического лада. Подлинные же его ресурсы обнаруживаются

---

<sup>30</sup> О первичности устойчивости см.: Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. М., 1966 с. 86—90. Алексеев Э. Проблемы формирования лада (на материале якутской народной песни). М., 1976, с. 34—58 и др.; Блинова М. Физиологические основы ладового чувства.— В сб.: Вопросы теории и эстетики музыки, вып. I. Л., 1962, с. 66—70.

в процессе глубинного постижения диалектической противоречивости этого феномена, постижения его «другого себя», что подразумевает исследование и внешних связей лада.

Второй аспект вопроса выводит за пределы собственно ладовой системы. Подлинную причину поступательного развития монодических ладов надо искать в некоторых эстетических качествах художественной системы, в существе целей художественного творчества.

Вопрос о целях и целеобразовании — один из актуальных и спорных на всем протяжении развития философии и конкретных научных дисциплин в борьбе материалистических и идеалистических идей. Еще недавно, особенно ученым естествоиспытателям, он казался по меньшей мере одиозным. Однако в настоящее время проблематика целеполагания и целеосуществления приобрела особую актуальность<sup>31</sup>. Важно подчеркнуть, что целеполагание рассматривается сегодня как ведущий принцип существования функциональных систем: «Сомнительно, чтобы вообще можно было представить себе какой-либо поведенческий акт человека..., который мог бы реализоваться без предварительного сформирования самой цели», — писал П. К. Анохин<sup>32</sup>. Он считает, что цель реализуется в самой системе в виде результата. В функциональной системе результат представляет собой ее органическую часть, оказывающую решающее влияние как на ход ее формирования, так и на все последующие реорганизации. Именно результат отбирает адекватные для данного момента степени свободы компонентов и фокусирует их усилия на себя<sup>33</sup>. Результат деятельности функциональной системы сам является следствием иерархической организации системы, т. е. строится как иерархия результатов каждой из подсистем предыдущего уровня. Как известно, цель существует как объективное и как субъективное явления, причем

<sup>31</sup> Большим вкладом в эту проблему явились труды П. К. Анохина. См.: Анохин П. К. Рефлекс цели как объект физиологического анализа. — «Журнал высшей нервной деятельности», т. 12, 1962, № 1; Он же. Опережающее отражение действительности. — «Вопросы философии», 1962, № 7; Он же. За творческое содружество философов с физиологами. — В сб.: Ленинская теория отражения и современная наука. М., 1966; Он же. Психическая форма отражения действительности В сб.: Ленинская теория отражения и современность. София, 1969; Он же. Философские аспекты теории функциональных систем. — В сб.: Принципы системной организации функций. М., 1973. См. Также: Платонов К. К. Теория функциональных систем, теория отражения и психология. — В сб.: Теория функциональных систем в физиологии и психологии. М., 1978; Украинцев Б. С. Целеполагание и целеосуществление как один из принципов самодвижения функциональных систем. — В сб.: Принципы системной организации функций. М., 1973.

<sup>32</sup> Анохин П. К. Рефлекс цели как объект физиологического анализа. — «Журнал высшей нервной деятельности», т. 12, 1962, № 1, с. 7.

<sup>33</sup> См. об этом: Анохин П. К. Принципиальные вопросы общей теории функциональных систем. — В сб.: Принципы системной организации функций. М., 1973, с. 34 и др.; Платонов К. К. Теория функциональных систем, теория отражения и психология. — В сб.: Теория функциональных систем в физиологии и психологии. М., 1978, с. 76—77.

высшая форма субъективной, психической цели — цель идеальная, которая у человека сознательна<sup>34</sup>.

Изложенное имеет прямое отношение к художественной деятельности. Цель художественного творчества (причем цель объективная, актуализированная через систему субъективных целей), развития художественной системы заключается во все более широком и глубоком отражении жизненных явлений во всей их сложности. Этот процесс бесконечен. В искусстве он порождает эволюцию, обогащение и усложнение средств художественной выразительности. Именно такие моменты могут субъективно оцениваться творческой личностью<sup>35</sup> как важнейшие конкретные цели в иерархии целей процесса художественного созидания. Большое значение при этом имеют имманентные свойства художественных средств. Оптимальное взаимодействие цели и выразительных средств в конечном счете и определяет оптимальность результата. Применительно к художественному произведению главным результатом является художественная целостность, интегрирующая его структуру и функцию, материальный, формальный и семантический аспекты<sup>36</sup>. Перводвигатель поисков новых средств находится не только вне конкретной системы того или иного средства художественной выразительности, но и вне общей системы художественных средств. Внешняя эстетическая цель как бы приводит в движение художественно-выразительные средства, формируя все новые и новые их конфигурации. Более того, именно внеположенность цели обуславливает особую свободу и тем самым особую результативность взаимодействия художественных средств. Такой процесс не может не способствовать высвобождению латентных, скрытых резервов каждого средства, нередко даже вопреки его наиболее характерным свойствам. Зачастую складывается ситуация, когда высшая цель вступает в противоречие с традиционными принципами использования выразительного средства, сложившимися в рамках данной художественной системы на данном историческом этапе. Преодоление названных противоречий и составляет процесс художественного развития.

Исходя из этой общей посылки, применительно к системе монодических ладов можно сказать, что ее историческое развитие и обогащение протекало под знаком преодоления свойственной им первичной тенденции торможения. В таком преодолении раскрывается диалектика ладофункциональности, в первую очередь, ее устойчивой сферы. Именно тут присущая монодическому ладу тормозящая направленность преодолевает себя и переходит в свою

<sup>34</sup> Платонов К. К. Теория функциональных систем, теория отражения и психология. — В сб.: Теория функциональных систем в физиологии и психологии. М., 1978, с. 73.

<sup>35</sup> Творческая личность понимается здесь не только как индивидуум, но и в собирательном смысле, коллективно.

<sup>36</sup> Об этом см.: Ганзен В. А. Восприятие целостных объектов. Л., 1974, с. 47.

противоположность, выявляя застывшее в себе движение, обнаруживая свою глубоко амбивалентную сущность. Однако подобный диалектический переход осуществляется не в сфере лада как автономной логической структуры, а на более высоком уровне, в сфере взаимодействия всех средств выразительности, конечная цель которого — художественная целостность, в том числе и отдельного произведения. Таким образом, любое свойство лада, способное в силу имманентности препятствовать формированию целостности, именно в ее контексте (в процессе оптимального взаимодействия элементов художественной системы) компенсируется как за счет выявления собственной амбивалентной ладовой сущности, так и благодаря влиянию экстраладовых средств<sup>37</sup>. Иначе говоря, результат (здесь — целостность произведения) «фокусируя на себе все усилия», как бы вуалирует, а отчасти компенсирует «негативные» для целого качества.

Подобный «негативный» ладовый момент в монодии представляет децентрализирующая модальная функциональность. В самом деле, взятая изолированно, она отнюдь не является свойством, оптимально действующим в интересах целого. Эта тенденция в предельном варианте ведет к распаду ладовых отношений.

Поскольку ладовая модальность распространяет непосредственное, прямое действие ладовых тяготений на ограниченные участки звуковысотного квазипространства и порождает лишь взкобъемные ладовые звенья, расширение ладового «поля» требует введения дополнительных точек притяжения (ладовых центров). Поэтому-то подобный составной лад в принципе должен быть децентрализованной структурой. С точки зрения формообразования он провоцирует легко осуществляемую произвольную динамику интонационного процесса, что, несомненно, усложняет смысленные закономерности последнего, особенно в опережающем плане. А это в свою очередь затрудняет ощущение целостности.

Однако в контексте целостной художественной структуры эти же свойства монодического лада переосмысливаются как нечто специфическое именно для данного типа целостности: модальная децентрализация оборачивается богатством переменных связей, произвольная членимость — раскованной текучестью и т. п. Подобное амбивалентное превращение, кардинальное изменение имманентных ладовых качеств реализуется лишь под интегрирующим влиянием художественного целостного результата, выступающего как эстетическая цель. При этом участие различных сфер интонационного процесса в таком превращении столь органично и значительно, что само формирование лада мыслится только как результат их диффузного взаимопроникновения<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> О диалектике соотношения оптимального для отдельного элемента и оптимального для всей системы см.: Ганзен В. А. Восприятие целостных объектов. Л., 1974.

<sup>38</sup> Этот момент тонко подмечен Т. Бершадской. Не случайно лады подобного типа названы ею результирующими.

Рассмотрим отдельные интонационные средства, которые, взаимодействуя с ладовой «идеей» монодии, своеобразно компенсируют, преобразуют функциональную модальность и этим обеспечивают целостность монодического становления. Среди них на первый план выдвигаются те, которые обусловлены самим «естеством» интонирования. Такие средства прямо вытекают из природных свойств музыкального звука и восприятия. Поэтому они сами по себе, вне сопрягающего действия лада, способны создать известное ощущение связности. Взаимодействуя с ладовой функциональностью, они усиливают ее. К подобным средствам относятся плавное секундное движение, главным образом нисходящее, особая роль кварто-квинтовых ходов, принцип нижней тоники.

Преобладание в монодической интонационности плавного движения — широко известный факт. В этом наглядно убеждает запись любого произведения. Чем протяженнее интонационный процесс, чем крупнее и сложнее форма, тем весомее роль постепенности. Особенно велика она в вокальных жанрах. Данное обстоятельство обусловлено имманентными свойствами интервала секунды. Секундовый ход, интонируемый даже вне ладового контекста, создает естественное ощущение связности и свободы. В монодической музыке пародов Советской Средней Азии нередко встречаются примеры, где интервальный «набор» ограничивается секундой. Приведем популярную каракалпакскую песню «Мухаллес»:

14

„Мухаллес“

*Каракалпакская народная музыка (из серии «Узбекская народная музыка»), т. VIII. Ташкент, 1959, с. 26.*

М.М. ♩ = 176-184

Тарк е - тип ол ҳалқ - ты а - лем.ге мен ет - тим са - пар,  
тапма дым мах - бу - бым - ды ге - зип жа - ҳанды ҳеш қа - бар,  
шақ урып ге - зип жаҳанды жу - ты - бам га - му за - ҳар,  
во зи - ме ўй - қы ал - ма - йын зар жалап ҳамь ша -  
му са - ҳарь ах да - ри - ла дары мынг.

сан - лы ар - ман шық - ты жан. Ул хамь қи) зым  
о - қын ғыз а - шып зи - уар дынг дап - те ғиң.  
тап - па - дым қас - ла қа - бағ те - зиң жа - қан - ныңр  
қарь же - рин, ақ - ху - шым кең - ти ко рип  
за - лым - ныңр ол дарт - ле - ринь, ғез - диқ мен жер -  
дыңг жу - зин м(и) ниң қа - зах - тыңг арт - ла - рың.  
Ақ да - ри - қа зах да - рих мыңг сан - лы ар - ман - шық - ты жан

В ее вокальной линии палнцествуют только секундовые ходы. Такая интервальная «скромность», сопровождающаяся масштабной однородностью (все построения из 4 тактов), взаимодействуя с некоторым ритмическим разнообразием и известной долей неожиданности в чередовании различных настроений (1 2 1 2 2 3 2 1 2 2<sup>v</sup>), не мешает ощущению свежести и активности интонационного продвижения. В его целостном контексте предельно «натуральная» интервалика партии голоса, не отвлекая на себя специального внимания, работает на прочность целого и тем самым как бы от противного усиливает собственно ладовую связность.

Значительное место в монодическом интонировании занимает кварто-квинтовое звуковысотное координирование. Сам по себе этот факт столь широко известен, что стал уже общим местом. Вряд ли требуется напоминать, что ладообразующее, объединяющее действие кварто-квинтовой интервалики имеет объективный источник в физической природе звука, влияющей, по-видимому, на психофизиологические особенности восприятия (слуха, певческого аппарата)<sup>39</sup>. Особую роль кварто-квинтовость (как и октавность) играет при сопряжении отдельных, законченных построений. Акустическое родство звуков, составляющих данные интервалы,

<sup>39</sup> Тюли и Ю. Н. Учение о гармонии. М., 1966, с. 82—84.

значительно облегчает установление и осмысление дальних ладовых связей, что в условиях сукцессивного восприятия способствует ощущению единства<sup>40</sup>.

Весьма убедительными примерами в этом плане могут быть практически все напевы, приводимые в работе. Особенно наглядна таджикская песня «Гавҳари рахшон»: в ней наличествуют только секунды, кварты, квинты и — единственный раз — октава. Показательно и то, что кварто-квинтовые и октавные скачки интонируются исключительно в восходящем направлении. Это как бы копирует их реальное положение в натуральном ряде. Таким образом, данный напев демонстрирует действие предельно «естественных» интервально-интонационных средств — плавного движения, взаимодействующего с кварто-квинтовостью. К ним относится и явное преобладание нисходящей направленности в мелодической линии. Последнее, связанное рефлекторными идеомоторными движениями голосовых связок, как бы физиологически обосновывает «натуральность» ладового торможения, совпадающего с нижними звуковысотными границами построения. В напеве «Гавҳари рахшон» сконцентрированы наиболее типичные интонационно-мелодические приемы, характеризующие монодическое становление. Он может служить образцом, иллюстрирующим своеобразный интервальный алгоритм монодического становления, что, впрочем, не мешает ему быть высокохудожественным произведением:

15

„Гавҳари рахшон

*Таджикские  
народные песни.  
Т. 7. Душанбе, 1966  
с. 15.*

Муш-да ме-о сд зи-май-дон хо-йи кол-хо-  
зи ба гўш: хар ни-хо-ли  
пах-та-и мо шуд зи хо-сил нуҷ-ра-пўш,  
гав-ҳа-ри рах-шон, зи лаб-ли гў-за, дар чи-  
дан би-кўш! гав-ҳа-ри рах-  
шон зи лаб-ли гў-за-дар дан би-кўш.

<sup>40</sup> При сукцессивном восприятии дальние связи устанавливаются позднее и труднее, чем ближние. См. об этом: Ганзен В. А. Восприятие целостных объектов. Л., 1974, с. 114.

Соф чин ма чь са даф мил ро ха ме о  
рад ба чьш.  
Бо ме бо шад да ми рай рат, ха ма як  
чо ну тан. Бах ри ич ро  
и при лан кь шем харян мар ду зан;  
рь сь йи май до ни тил ло  
м са че ди илзч зан, о ва ре му  
бо ду даст чи шьм бах ри ва тан

В рассматриваемой песне налицо еще один существенный момент, так называемый принцип нижней опоры (тоники), который зафиксирован во многих музыковедческих и фольклороведческих трудах, в частности, в упоминавшихся работах Ф. А. Рубцова, Ю. Н. Тюлина, Х. С. Кушнарева, Э. Алексеева, Ю. Кона.

Сущность принципа нижней тоники заключается в том, что функцию основной опоры реализует чаще всего один из нижних тонов ладового звукоряда, верхний же — почти никогда. Это относится и к первичным, узкообъемным ладовым звеньям, и к суммарным звукорядам многозвенных ладов. В сфере первичных узкообъемных структур данный принцип действует на уровне отдельных звуков: нормативной является тоникальность нижнего звука трихорда тетра- или пентахорда, несколько реже встречается опорность второго, еще реже — более высоких звуков, но самый верхний в качестве тоники — редкое исключение.

В области суммарных звукорядов многозвенных ладов принцип нижней опоры действует столь же неуловительно, но на более высоком масштабном уровне ладовых звеньев. Главным устоем такого лада служит нижний звук нижнего звена, иногда — нижний звук второго снизу звена и крайне редко — нижние звуки более высоких ладовых звеньев. Хотя внешне тоника в подобных суммарных

звукорядах не всегда занимает нижнее положение, принцип нижней опоры в них ни в коей мере не сдает своих позиций. Такое разноуровневое проявление принципа нижней тоники дополнительно свидетельствует об известной автономности первичных узкообъемных ячеек, чье функциональное взаимодействие в составе многозвучного лада зиждется на координационных отношениях.

Описанные выше интонационные приемы, будучи результатом непосредственной интеграции акустических свойств звуков и психофизиологических предпосылок восприятия (в силу чего эти приемы и оцениваются в качестве предельно естественных), в конкретных мелодических условиях амбивалентны и детерминируют друг друга. Применительно к ним в принципе невозможно установить однозначные причинно-следственные связи. Так, Ю. Г. Кон указывает на производность принципа нижней тоники от обилия нисходящего движения, последнее же, в свою очередь, рассматривает как результат применения преимущественно восходящих скачков<sup>41</sup>. Однако вполне справедливо и обратное соотношение — нисходящее движение и восходящие скачки порождаются принципом нижней тоники. Подобная взаимообусловленность внешне реализуется четко проводимой уравновешенностью мелодического профиля. Уравновешенность касается направления и качества движения (вверх — вниз, скачок — плавно), последовательно осуществляясь на всех масштабных уровнях<sup>42</sup>.

Пример тщательного соблюдения равновесия в строении мелодического профиля — обаятельнейшая, «чрезвычайно впечатляющая» (по выражению А. В. Затаевича<sup>43</sup>) киргизская женская песенка «Лайлыккан». В ней каждая интонационная структура зеркально симметрична: это относится к мотивам и субмотивам, фразам, более крупным построениям и пьесе в целом:

16

„Лайлыккан“

А. В. Затаевич

Киргизские инструментальные пьесы и напевы. М., 1971, с. 193

Медленно, задумчиво.

$J = 80$



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

<sup>42</sup> В приложении к узбекской музыке см.: Вызго Т. О принципе золотого сечения в связи с некоторыми особенностями формообразования узбекской песни.— В сб.: История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана. М., 1972, с. 306—307; Галицкая С. П. О некоторых особенностях ладообразования и интонационного строения узбекской пародной песни.— В сб.: Вопросы музыкознания. Вып. 1. Ташкент, 1967, с. 30—36.

<sup>43</sup> Затаевич А. В. Киргизские инструментальные пьесы и напевы. М., 1971, с. 384.



Итак, уравновешенность, симметричность рельефа мелодической линии в монодии — это «внешняя» форма реализации интонационных приемов, внутреннее содержание которых заключается в известной компенсации монодической ладофункциональной размагничности. Та же внутренняя сущность «овеществляется» и в другом. Имеется в виду натуральная диатоника как универсальная ладовая основа народной музыки.

Данный вопрос в музыкознании трактуется по-разному. Категорическому утверждению абсолютности этого положения<sup>44</sup> противопоставит не менее безапелляционное уверение в его ограниченности<sup>45</sup>. Первое положение в целом себя вполне оправдывает, если понятие ладовой основы не отождествлять ни со всем богатством интонирования, синтезирующего тембровые, фонические, метроритмические, композиционные, агогические и т. п. стороны звучания, ни со всем богатством интервальных нюансов звукоядов.

Несомненно, прав Э. Алексеев, понимая монодический лад как взаимодействие обобщенных мелодических тонов в системе обобщенных мелодических отношений<sup>46</sup>. Высокий уровень логического обобщения, подразумевающий абстрагирование от деталей конкретного звучания, необходим для адекватного осмысления ладовой основы. Последняя, отражая сугубо логический аспект интонирования, не может быть представлена неограниченным разнообразием вариантов. Непредвзятая слуховая ладофункциональная оценка многих монодических произведений различной национальной принадлежности, даже весьма изощренных в интонационном плане, не может не фиксировать влияния диатонической основы. Во многих случаях оно проявляется открыто, действуя на всех масштабных уровнях. Примером может служить большинство приводимых в работе напевов. Показательно, что строго выдерживаемая диатоничность, особенно в напевах широкого диапазона, подводит к уяснению возможности функционально тождественного использования октавных звуков<sup>47</sup>.

<sup>44</sup> См., например: Тюлин Ю. Н. Проблемы гармонии. М., 1966, с. 112—122.

<sup>45</sup> Юсфин А. Некоторые вопросы изучения мелодических ладов народной музыки. — В сб.: Проблемы лада. М., 1972, с. 113—115.

<sup>46</sup> Алексеев Э. Проблемы формирования лада (на материале якутской народной песни). М., 1976, с. 121.

<sup>47</sup> См. пример 17 Об этом: Алексеев Э. Проблемы формирования лада. М., 1976, с. 222—236.

Однако и монодии с хроматизированными суммарными звуко-рядами не мешают выявлению натурального диатонизма функционально-ладовой организации, если рассматривать ее не как централизованную одноуровневую систему, но иметь в виду известную автономность первичных узкообъемных звеньев, не исчезающую в условиях суммарного звукоряда в силу модальности ладовой структуры. Возникающие при этом диатонические отношения диатонических же звеньев в определенной мере можно уподобить свободному разноуровневому проявлению принципа нижней тоники.

Констатация универсальности натуральной диатонической ладовой основы в монодии вовсе не означает, что ладовая структура ею исчерпывается. Такое утверждение фиксирует лишь отчетливую тенденцию. Причину формирования ее обычно видят именно в «натуральности» диатоники, возникшей на основе действия объективных акустико-физиологических предпосылок<sup>48</sup>. Это верное объяснение следует дополнить указанием на внутреннюю уравновешенность, полную симметричность, целостность, сбалансированность системы, своеобразную ее замкнутость<sup>49</sup>. Как раз сопряжение «натуральности» и целостности обуславливает ее особую роль в процессе ладообразования не только в монодии, но и в многоголосии. Но если в класснистском многоголосии имманентная уравновешенность диатоники — одно из проявлений динамической централизации функциональной структуры, то внутренне открытому монодическому ладообразованию диатоническая основа как бы извне стремится придать уравновешенность и завершенность.

Выше подчеркивалось, что подлинные динамические функциональные возможности какого-либо элемента реализуются только на основе преодоления противоречий, возникающих между структурой данного элемента и общими структурными тенденциями системы в целом. Так, модальная, децентрализованная и поэтому адинамическая сущность монодической ладовой функциональности, взятой автономно, вступает в своеобразный конфликт с требованиями уравновешенности, динамического единства, соразмерности, характеризующими музыкальное произведение как нечто замкнутое, имманентно, а не механически отделенное от среды. Применительно к ладу подобное противоречие в монодической системе мышления преодолевается в виде ладовой переменности, понимаемой как функциональное переосмысление ладовых функций<sup>50</sup>.

<sup>48</sup> Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. М., 1966, с. 36—40, 67—72 и др.

<sup>49</sup> О симметричности диатоники см.: Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. М., 1966, с. 98—106; Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972, с. 151—290.

<sup>50</sup> Строго говоря, переменность в названном смысле не является принадлежностью исключительно ладового аспекта музыкального мышления. Всякого рода переменные процессы уже давно привлекают внимание исследователей. Об этом см.: Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. I и II, Л., 1963, с. 119—123 и др.; Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. М., 1966, с. 152—153; Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. М., 1970;

Несмотря на отмечаемое исследователями значение ладовой переменности в ладофункциональной структуре монодии, теоретическая разработка вопроса далеко не завершена: отсутствуют обоснованные исходные посылки, устанавливающие отношения функционального переосмысления к звукоряду и композиционным моментам, в том числе и временной удаленности переменных элементов. Если говорить о звукорядной стороне, то как-то само собой считается необходимым единство звукоряда<sup>51</sup>: ведь речь идет о переосмыслении одних и тех же звуковысотных элементов. Композиционный же параметр вообще обходится. Не следует ли из этого, что композиционный аспект не релевантен для переменности, и она осуществляется независимо от него. Вследствие такого положения и музыковедческих трудах зачастую переменность либо не определяют вовсе, либо отождествляют с модуляцией<sup>52</sup>.

Бесспорно, указанные феномены родственны, но отнюдь не эквивалентны.

Различия между переменностью и модуляцией заключаются не только в факте самого функционального переосмысления, а в качестве установок, определяющей данный процесс, т. е. в интенсивности «отстройки» от прежней опоры и «настройки» на новую. Динамизм этого двустороннего процесса обычно связывают с модуляциями; смягченность, сглаженность в нем — с переменностью<sup>53</sup>. Думается, что энергичность переосмысления — и в «отстройке», и в «настройке» — детерминирована и звукорядными условиями, и композиционными особенностями. Но еще больше она зависит от общего характера функциональности в рассматриваемой системе. Поэтому в классицистском многоголосии с его динамической централизованностью переосмысление тяготеет к модуляционности, в монодии же с ее функциональной модальностью выглядит как переменность.

В самом деле, модальная ладофункциональность смягчает установку на новую опору, укрепляя в то же время связь с прежней. На этой основе протекает виртуальное напластование опор, когда сменяющиеся разновысотные устои даже при четком композиционном расчленении воспринимаются как элементы единого лада, разворачивающегося в смене разновысотных фаз. Здесь своеобразно сохраняются реликты раннемонодического мышления,

---

Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. М., 1971, с. 76—79; Мугинштейн М. Переменные функции в оперной драматургии. — «Советская музыка», 1978, № 4.

<sup>51</sup> Звукорядное варьирование без смены опоры мы не причисляем к явлениям переменности.

<sup>52</sup> Об этом см.: Кароматов Ф. М. Основные черты музыкального строения узбекских народных песен. — В сб.: Вопросы музыкальной культуры Узбекистана. Ташкент, 1964; Таджикова З. Некоторые особенности таджикской народной музыки. — В сб.: Таджикские пародные песни. Душанбе, 1966, с. 13—14.

<sup>53</sup> Об этом см.: Захаржевская С. Гармония в творчестве композиторов Узбекистана, Таджикистана и Туркмении. Ташкент, 1979.

где интонирование базируется на взаимоотношении почти равноправных опорных уровней и фактически исчерпывается им<sup>54</sup>. В снятом виде такой момент проявляется в весьма развитых монодических стилях. Каждый высотный уровень, превратившийся в самостоятельную ладофункциональную структуру, тяготеющую к какой-либо опоре, осмысливается как ладовая фаза, которая в определенном плане индифферентна к композиционному членению<sup>55</sup>. Чередование же фаз осуществляется в условиях интонационной целостности, подразумевающей весьма сложную организованность многопланово дифференцированных элементов. В интересующем нас разрезе именно формирование ладовых фаз и есть основа ладпеременного процесса. Его сущность заключается в том, что чередующиеся опоры — центры ладовых фаз — не просто сравниваются, а вступают в отношения взаимно уравнивающего притяжения—отталкивания<sup>56</sup>. Это обеспечивает самостоятельность опор и побуждает к соподчинению.

Названные тенденции, бесспорно, противоречат друг другу. Конечно, в определенной мере они присутствуют и в классицистском многоголосии, но действуют там в динамически централизованно-функциональном контексте, полностью поглощаясь им. В монодии же такое равновесие ощущается непосредственно, составляя важный аспект специфической монодической целостности. По-видимому, противоречащие друг другу функциональные тенденции в монодическом целом находятся в отношении дополнительности<sup>57</sup>. В этом — главная особенность переменности, отличающая ее от модулирования.

Итак, ладофункциональная переменность — следствие модальности монодической структуры — базируется на взаимодействии противоречащих друг другу тенденций: к структурной открытости, свойственной собственно ладовой структуре, и к уравновешенной, закругленной целостности, действующей в других сферах монодического становления. Именно эта противоречивость обуславливает своеобразный динамизм переменности, имеющий скорее вероятностный, нежели однозначно направленный характер. Лады развитой монодии поэтому нельзя себе представить вне переменных связей, а сколько-нибудь развернутое монодическое интонирование — лишним ладпеременного процесса.

Качественная многомерность и дифференцированность устойчивой ладовой сферы в монодии прямо влияет на характер переменных связей. Так, один тип переменных отношений складывается

<sup>54</sup> Алексеев Э. Проблемы формирования лада. М., 1976, с. 34—35.

<sup>55</sup> Здесь усматривается аналогия с понятием интонационного цикла, сформулированным Х. С. Кушнаревым. Смеси ладовых фаз в сущности составляют интонационный цикл более высокого уровня.

<sup>56</sup> Э. Алексеев настаивает именно на равновесии антитетических сил. Об этом см.: Алексеев Э. Проблемы формирования лада. М., 1976, с. 125—126.

<sup>57</sup> Дополнительность понимается здесь в том смысле, какой вкладывал в этот термин Н. Бор.

при взаимодействии побочных опор с главной (условно назовем ее кадансовой). Иное качество присуще переменным сопряжениям полуустоев (антитез) с устоями. Поскольку полуустои формируются внутри построений, такую переменность целесообразно именовать внутренней; по-другому строятся переменные соотношения между опорами одного уровня (арочная переменность)<sup>58</sup>. Различная степень насыщенности ими, радиус действия того или иного типа переменности, интервальное разнообразие в сфере переменных связей — главные ресурсы ладофункциональной переменности как динамического фактора.

Важный динамизирующий результат переменности — предельная экономия звуковысотных средств. Использование даже небольшого числа звуков в самых различных ладовых вариантах придает монодическому звучанию подлинную функциональную многомерность. А это — от противного — интегрирует процесс формообразования, придает ему логичную обоснованность, составляющую как бы «другое свое» монодической модальности<sup>59</sup>.

Рассмотрим ладопеременные отношения на конкретных примерах, ориентируясь при этом на предельно обобщенный подход, исключающий фиксацию перелеватных интонационных явлений. В центре внимания оказывается своеобразный инвариант ладопеременной структуры. Он базируется на существенных для модальности качественных различиях устоев, порождающих разноуровневые типы переменности (напомним, что кадансовая соответствует уровню целого, внутренняя — уровню ладовой фазы, связанной с одной опорой — основной или побочной). Характер их отношений демонстрирует следующая схема:

$$\begin{aligned} & \{[\bar{P}V(P_1 VVP_n)]\bar{K}V[\bar{P}V(P_1 VVP_n)]K\} \rightarrow (([\bar{P}V(P_1 VVP_n)] \times \\ & \times \bar{K}V\{[\bar{P}V(P_1 VVP_n)]K_1 VV[\bar{P}V(P_1 VVP_n)]K_n\}) \rightarrow \\ & \rightarrow [\bar{P}V(P_1 VVP_n)]K \end{aligned}$$

где  $K$  — главная опора,  $K_1$  — единичная,  $K_n$  — множественные переменные (побочные) опоры,  $\bar{K}$  — отсутствие таковых;  $\bar{P}_1 P_1 P_n$  — полуустои, причем  $\bar{P}$  означает отсутствие,  $P_1$  — единичность,  $P_n$  — множественность полуустоев.

Каждый член импликации может соответствовать одной композиционной единице (построению) или нескольким, отвечающим одной ладовой фазе. Эта «сводная» импликация учитывает и реальный порядок чередования фаз. Поэтому в схеме отражен момент репризного повтора одной и той же фазы: ведь с процес-

<sup>58</sup> Подробнее об этом см.: Г а л и ц к а я С. П. К вопросу о теории ладовой переменности. — В сб.: Теоретические проблемы узбекской музыки. Ташкент, 1968.

<sup>59</sup> Об основных формообразующих функциях ладовой переменности на примере узбекской модальности см.: Г а л и ц к а я С. П. О роли переменности в формообразовании узбекской модальности. — В сб.: Проблемы музыкальной науки Узбекистана. Ташкент, 1973.

суальной точки зрения реприза, даже буквальная, знаменует новый этап развития. Общее число членов импликации не всегда совпадает с количеством построений в произведении; обычно первое меньше второго, и разница тем значительнее, чем больше построений включает пьеса. Думается, этот момент связан с функциональной модальностью монодии: в таких условиях уяснение ладовой логики требует чисто «количественных» средств.

В схеме не показана интервальная сторона ладопеременных отношений. Однако она значительно более, нежели собственно логическая, зависит от национального и жапрового своеобразия монодического стиля. Впрочем, некоторые моменты здесь одинаковы для всех стилей: с одной стороны, они связаны с ограниченностью диапазона певческого голоса или инструмента, а с другой — с особой ролью кварто-квинтовых переменных сопряжений, в первую очередь в сфере кадансовой переменности.

Предлагаемая модель подразумевает все наиболее вероятные логические разновидности монодических переменных отношений. Помимо тождественных исходного и заключительного, каждый член импликации есть одновременно и основание, и следствие, поэтому из нее можно исключить любой член, кроме последнего. Данное преобразование реализуется на базе третьего правила импликации — истинность консеквента не детерминирует истинности антецедента. На деле это означает адекватность модели для различных интонационно-переменных условий. При анализе конкретного музыкального произведения она, естественно, подвергнется упрощению. Допустимо и внесение тем или иным условным путем интервальных показателей.

Переменная модель в интонационном плане чрезвычайно развитой узбекской песни «Танавор» (жанр ашула)<sup>60</sup> такова:

$$(\bar{P}VP_1VP_n)K \rightarrow (\bar{P}VP_1)K_1 \rightarrow P_1K_2 \rightarrow p_1K_1 \rightarrow P_1K$$

Схема показывает, что экспозиционной тонической фазе соответствует несколько не повторяющихся друг друга построений, на протяжении которых формируется различное число полуустоев. Это видно из соединительно-разделительной дизъюнкции  $\bar{P}VP_1VP_n$ . В «Танавор» тоническая (нерепризная) фаза включает четыре построения с колеблющимся числом полуустоев (от 0 до 2). Ладовая переменность весьма активна, по мере продвижения фаз интонационный процесс как бы конденсируется, ускоряется переход от одной опоры к другой. Схема свидетельствует и о четкой симметрии в ладопеременной сфере. В столь развернутой монодии (она включает 11 построений) ладовое равновесие выступает как интенсивный организующий фактор, обеспечивающий строгую уравновешенность формы «Танавор», способствующий естественности становления. В целях пояснения приведем ладопеременные

<sup>60</sup> Узбекская народная музыка. В XI-ти т. Т. I. Ташкент, 1955, с. 144.

опорные комплексы<sup>61</sup> всех построений песни: схема демонстрирует и ведущее значение кварто-квинтовых связей на различных уровнях, и интегрирующую роль переменности, и действие принципа золотого сечения:



Обратимся к примерам монодической музыки других народов Советской Средней Азии и Закавказья, привлекая напевы, приведенные в работе. Так, «ладопеременная» модель казахской обрядовой песни «Сынсу» (пример 8) выглядит предельно кратко —  $\bar{P}K$ . Она демонстрирует простейшую интонационную структуру, когда смысл мелодического становления заключается в выявлении тонической опоры. Ярко выраженные ладопеременные моменты здесь еще не возникают. Киргизский напев «Лайлыккан» (пример 16) базируется на верхнеквартовой внутренней переменности, формирующейся в пределах одной фазы — тонической, которая охватывает несколько небольших фраз. Вот весьма несложная ладопеременная модель напева —  $P_1K$ . Ей аналогична ладопеременная структура армянской обрядовой песни «Тагвор, дун эла» (пример 9). Хотя вместо верхнеквартовой внутренней переменности в ней действует нижнесекундовая, логическая суть несременного процесса не меняется.

Таджикская песня «Гавҳари рахшон» (пример 15), напротив, содержит разветвленную систему ладопеременных связей, напоминающую переменность узбекской мелодии «Танавор». Напев «Гавҳари рахшон» включает шесть фаз, из них три — тонические. Иными словами, в ладовой сфере здесь налицо элементы рондальности. Интервальный же аспект предстает исключительно кварто-квинтовыми и октавными сопряжениями. Приведем схему ладоопорных комплексов всех девяти построений песни и ее ладопеременную модель, которые отражают закономерность и компактность ладопеременного процесса:



$$(\bar{P}V\bar{P}_1)K \rightarrow (\bar{P}VP_1)K_1 \quad P_1K \rightarrow P_1K_2 \quad P_1K_1 \rightarrow P_1K$$

<sup>61</sup> Ладопеременный опорный комплекс — последовательность опорных звуков, как бы извлеченных из «тела» монодии. Они образуют скелет мелодического

Рассмотренные образцы характеризуют четкость метроритмического интонационного и масштабно-синтаксического строения. В звукорядном отношении они базируются на натуральной диатонике, причем даже весьма развернутые, охватывающие широкий диапазон монодии, отличаются концентрированностью, единством звукоряда.

Армянская профессиональная старинная монодия внешне построена совершенно иначе. Ее основные черты отчетливо проявляются в таких жанрах, как шараканы и таги. Мелодика их отмечена «обилием многозвучных юбилейных, сложностью мелодического рисунка, наличием многих инструментального типа пассажей, беглых подъемов и спадов интонаций по звукам малых длительностей, в общем придающих монодии черты вокализа»<sup>62</sup>. В метроритмическом отношении они также чрезвычайно сложны. Обилие мелких длительностей, прихотливого синкопирования, свободная группировка, нерегулярность метрики создают впечатление почти непредсказуемой структуры. Это же можно сказать и о масштабно-синтаксическом строении. Подобные монодии развиваются свободно, неравновеликими построениями, фразами, границы которых полностью определяются интонацией.

Анализ ладопеременной структуры старинной армянской профессиональной монодии демонстрирует явления общие для монодического мышления других народов.

Рассмотрим прославленный таг «Птица», принадлежащий гениальному поэту и музыканту Григору Нарекаци. Как указывает Н. К. Тагмизян, выдающиеся художественные достоинства этого произведения неоднократно подчеркивались музыковедами Армении, в частности, отмечались «высокая степень композиционного совершенства его музыкального компонента, а также нашедшие в нем своеобразное выражение приподнятые настроения, празднично-торжественный, жизнеутверждающий тон высказывания, теплота и непосредственность эмоций и вместе с тем широкое эпическое дыхание мелодии и подчеркнуто волевой ее характер»<sup>63</sup>.

Детально анализируя строение этого тага, Н. К. Тагмизян акцентирует внимание на высоком уровне насыщенности ладопеременного процесса, на силах притяжения-отталкивания, связывающих опоры, возникающие по ходу развития<sup>64</sup>. Обобщив наблюдения армянского музыковеда можно заключить, что ладопеременная структура тага сохраняет все релевантные свойства развитых монодий других народов. Здесь и сгущение, концентрация ладопеременности по мере продвижения, и сквозное использовани-

становления. Подробнее см.: Галицкая С. П. О роли переменности в формировании узбекской монодии.— В сб.: Проблемы музыкальной науки Узбекистана. Ташкент, 1973.

<sup>62</sup> Тагмизян Н. К. Теория музыки в древней Армении. Ереван, 1977, с. 277—278.

<sup>63</sup> Там же, с. 281.

<sup>64</sup> Там же, с. 281—285.

функциональных элементов, конденсирующее интонационный процесс, и особая роль кварто-квинтовых и октавных перменных сопряжений, и принцип нижней тоники. Если бы не некоторые интервальные нюансы, ладопеременная структура тага «Птица» могла бы представлять развернутые монодии, например, узбеков, таджиков или туркмен. Вот таг Григора Парекаци «Птица», его ладоопорная схема и переменная модель:

19

„Птица“

*Н. К. Магмизян*  
 Интерпретация музыки в дроб.  
 № 11. Архивный. Средин,  
 1977, с. 280.

The musical score for "Птица" is presented in ten staves. The first nine staves contain a melodic line with various ornaments, including grace notes and slurs. The tenth staff shows a rhythmic pattern with six numbered points (1-6) indicating specific notes or rests.

$$(\bar{P}VP_1)K_1 \rightarrow P_1 K_2 \rightarrow (P_1 VP_n)K^{65}$$

Предложенные беглые анализы, естественно, не отражая всех тонкостей монодического ладопеременного становления, дают, однако, повод для размышлений, касающихся, например, путей диахронического развития того или иного монодического стиля, жанрового своеобразия, связи эмоционального содержания со структурой и т. п. Прежде всего они свидетельствуют о единстве логико-функциональной основы монодического мышления различных народов. Без учета этого единства дальнейшее изучение монодической музыки вряд ли целесообразно. В первую очередь такое единство необходимо иметь в виду тогда, когда изучаются моменты национальной специфики; в противном случае исследователь рискует прийти к неадекватным выводам.

Как видно из изложенного, ладопеременная структура монодии рассматривалась с сукцессивно-процессуальной точки зрения. Неоднократно отмечалось, что данный музыкальный феномен есть результат специфической «многоуровневой» зависимости различных масштабных уровней и сторон друг от друга, когда элементы одного уровня ориентируются сразу на все другие и поэтому квалифицируются комплексно. В приложении к музыкально-интонационным процессам подобная многоуровневость означает «включение» симультанного синтезирования. Симультанность в осмыслении музыкального высказывания подразумевает не иерархически последовательный переход от одного уровня к другому, а «...замкнутый круг или, точнее, систему, где всякий находящийся в ее пределах элемент опознается симультанно и комплексно через всю систему и, следовательно, сразу по всем уровням»<sup>66</sup>.

Все это относится и к ладовой переменности, само существование которой невозможно вне симультанного синтезирования. Последнее обстоятельство необходимо подчеркнуть особо, ибо именно симультанная переориентация порождает функциональные «пучки», нередко дающие многоцветные функциональные спектры одного и того же звуковысотного элемента. Переменный «пучок» порождает своеобразно рассредоточиваемый во времени и в звуковысотном пространстве, ориентируемый на разные ярусы функциональный спектр, функциональный «запас» звуковысотного элемента. Если аккорд конденсирует, сгущает функции, образуя

<sup>65</sup> Использованный нами способ описания ладопеременной структуры монодии позволяет четко систематизировать ее (структуры) закономерности, которые группируются в три класса: 1)  $K_n$ . 2)  $K K^n$ .  $K$  и 3)  $K^n \dots K$  с возможной дальнейшей дифференциацией на подклассы по числу фаз. Например, в классе  $K K^n \dots K$ :  $K K^1 K^2 \dots K$ ,  $K K^1 K^2 K^1 K$ ,  $K K^2 K^1 K$  и т. п. Сведение всего многообразия проявлений ладовой переменности к небольшому числу исходных моделей облегчит уяснение общелогических закономерностей монодического мышления.

<sup>66</sup> Звегинцев В. А. Теоретическая и прикладная лингвистика. М., 1968, с. 268.

симультанное единство, то переменный «пучок» как бы изливает их множество, растворяясь в подобных же спектрах. Следует вновь подчеркнуть, что такой феномен — прямой результат общей функциональной модальности, свойственной данному типу мышления.

Модальность, эта интегральная характеристика монодии, сказывается на всех аспектах монодического мышления, в том числе и на собственно формообразовании. Выделим здесь моменты, которые, будучи непосредственным следствием ладофункциональной модальности, в силу своей амбивалентной сущности, как бы компенсируют ее и тем самым действуют в интересах целостности произведения.

В этом плане первостепенную важность представляет монотематическая основа монодийного формообразования, имплицитно указывающая нерелевантность образно-тематического контраста в пределах непрерывного интонационного процесса, а также вообще своеобразие функционирования самой категории тематизма в системе монодии. Ладофункциональная модальность порождает специфичность формирования цикличности. С ладовой модальностью имманентно связана тенденция к свободной открытости монодических форм, которая выражается в принципиальной возможности их сжатия или расширения, свободной осуществимости внутренней интонационной перегруппировки (естественно, в определенных пределах) — без нарушения их «самотождественности». Иными словами, с монодической модальностью сопряжено все, что относится к сфере импровизационности и что обнаруживает значительную свободу комбинаторики. Последняя же — признак скорее вероятностных, нежели жестко динамических процессов. Но вероятностное начало и характеризует монодическое искусство.

## К ВОПРОСУ О ДИФФУЗНОСТИ МОНОДИИ

Общее свойство монодической системы, которое интегрирует некоторые внутренние и внешние отношения, целесообразно назвать диффузностью. В общей теории систем под диффузностью понимается такое их качество, когда по тем или иным причинам возникают сложности при вычленении отдельных элементов или сторон, а также учете действия сил и факторов, определяющих развитие явлений<sup>1</sup>. Разумеется, речь идет не просто об органичном взаимодействии, взаимопроникновении элементов, что вообще характерно для любой художественной системы, но о своеобразном их взаимоотожествлении, взаимоэквивалентности при сохранении, однако, функциональных различий. Такой гомеоморфизм в чем-то напоминает левибрюлевскую «партиципацию». Диффузное переплетение элементов, сторон системы создает известные затруднения при абстрагировании их с целью анализа, порождая терминологические неувязки в ходе словесного описания.

В приложении к монодии диффузность означает гомеоморфную взаимоотожественность, взаимозамытость различных ее сторон, уровней, элементов. Наиболее отчетливо это проявляется во внутренних, интрамузыкальных параметрах монодии, в частности, в отношениях лада и формы, лада и звукоряда, мелодической линии, интервалы звука и регистра, а также формы, ритма, лада и т. п. Однако диффузность присуща в значительной мере и экстрамузыкальным, в том числе и некоторым культурологическим, связям монодии. В этом плане ведущую роль играет взаимодействие со словом.

Повышенное значение диффузных процессов в системе монодии есть прямое следствие синкретизма, явления диффузного типа, в лоне которого и зарождается музыка как художественный феномен. И хотя черты синкретизма в определенной мере сохраняются на всех стадиях развития художественной деятельности, наиболее ощутимы они на ранних ее этапах, сопряжены с исходными мо-

<sup>1</sup> Кондаков Н. И. Логический словарь-справочник. М., 1975, с. 156.

ментами кристаллизации монодического мышления. А они (чаще в снятом виде) сохраняются на самых высоких стадиях становления монодического искусства<sup>2</sup>. В этом аспекте представляется весьма закономерной теснейшая связь монодии с фольклором, тем типом деятельности, где диффузные отношения представлены чрезвычайно отчетливо.

Вместе с тем имманентная тенденция диффузности в монодии определяется не только генетическими, но и собственно структурными причинами. Мы имеем в виду однолинейность. Чем проще система, тем затруднительнее выделение отдельных ее явлений, связей, индивидуализированная автономная их характеристика. В наибольшей мере индивидуализация и дифференциация элементов свойственны системам сложным<sup>3</sup>. А так как в силу однолинейности структура монодии проще, нежели многоголосия, то диффузность внутренне присуща первой больше, чем последнему. Следовательно, чем проще система самой монодии (определенного стилистического пласта или этапа), тем ярче обнаруживают себя свойства, связанные с диффузностью.

Вопрос о диффузности применительно к монодии еще не разработан. В отечественном музыковедении по этой проблеме имеются в основном немногочисленные, сделанные по разным поводам попутные замечания. Так, применительно к звуковысотной структуре монодии сущность диффузности сформулирована С. С. Скребковым. Ученый обращается к первобытному музыкальному интонированию и подчеркивает диффузные отношения между звукорядом, ладом и формой: «Нам представляется, что в живом... интонировании музыки эти три стороны составили одно — они еще не были тремя разными сторонами интонации — это был единый акт в певания в ладовый устой, вхождения в устой напева, еще и еще одно воспроизведение этого звучащего в памяти оисваемого устоя — куплета»<sup>4</sup>.

Апеллируя к ранним этапам профессионального европейского мышления, фактически о том же говорит Л. А. Мазель: «...ладовые явления и закономерность тогда еще не выделялись в самостоятельную сферу и существовали только в нерасчленном (диффузном. — С. Г.) единстве с мелодико-ритмической»<sup>5</sup>. Разделяя это мнение, Т. Бершадская считает, что ладовая система монодии обнаруживает себя как следствие определенных ритмоинтонационных оборотов и пассивна по отношению к форме<sup>6</sup>. Приведенным

---

<sup>2</sup> Об этом см.: Алексеев Э. Проблемы формирования лада. М., 1976. 70 и др.

<sup>3</sup> Свидерский В. И., Зобов Р. А. Новые философские аспекты элементно-структурных отношений. Л., 1970, с. 11—12.

<sup>4</sup> Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. М., 1973, 35.

<sup>5</sup> Мазель Л. Проблемы классической гармонии. М., 1972, с. 202.

<sup>6</sup> Бершадская Т. Лекции по гармонии. Л., 1978, с. 15.

высказываниям весьма близки мысли Ф. Рубцова о диффузной зависимости лада, ритма и формы в русских народных песнях<sup>7</sup>

В рассматриваемом ракурсе особенно интересно исследование Э. Алексеева<sup>8</sup>, пронизанное идеей диффузности, хотя прямо этот термин не используется.

В трудах музыковедов, освещающих проблемы монодической музыки народов Советского Востока и Закавказья, иногда также затрагиваются диффузные моменты (тоже без применения самого этого термина). Чаще всего упоминается о диффузном взаимопроникновении лада и формы, когда процесс ладообразования и становления формы фактически эквивалентны. «Взаимодействие этих (ладовых формообразующих.— С. Г.) средств без дифференциации их (разрядка наша.— С. Г.) принято называть мугамным принципом развития»,— подчеркивает азербайджанский музыковед А. Г. Алиев, несомненно, имея в виду диффузные отношения между ладом, формой и собственно приемами развития<sup>9</sup>. О том же пишут Т. М. Исмаилов<sup>10</sup> и Н. Мамедов<sup>11</sup>. Аналогичный момент отмечен при анализе армянских монодий и в настоящей работе.

Как уже упоминалось, в монодическом интонировании диффузные отношения связывают не только лад, ритм и форму. Поскольку широко понимаемый процесс формообразования затрагивает по существу все аспекты звучания, моменты диффузности обнаруживаются и в другом. Так, азербайджанский музыковед Н. Алиева указывает на особое ладо- и формообразующее значение мелизматике в мугамах. Ссылаясь на А. Г. Юсфина, А. Г. Алиев выделяет свойственную мугамам «неуловимость переходов от одного типа развития к другому — от повтора к варьированию, а затем и к разработочности»<sup>12</sup>.

С позиций диффузности весьма показателен и вопрос о монодической теме. В предложенных А. Г. Юсфиным и поддержанных музыковедами понятиях «рассредоточенная тема», «распыленный тематизм» верно схвачено диффузное отношение категорий части и целого, темы и всей формы, когда тема «несводима ни к какой замкнутой структуре», а растворена в монодическом интонацион-

---

<sup>7</sup> Рубцов Ф. Основы ладового строения русских народных песен. Л., 1964, с. 36, 37, 54, 68, 69 и др.

<sup>8</sup> Алексеев Э. Проблемы формирования лада. М., 1976, с. 46—71, с. 105—108, 129—146 и др.

<sup>9</sup> Алиев А. Г. К вопросу изучения азербайджанских мугамов.— В сб.: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент, 1978, с. 38.

<sup>10</sup> Исмаилов Т. М. Влияние мугама — дастгах на формообразование некоторых эпизодов оперы «Кероглы». — В сб.: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент, 1978, с. 166.

<sup>11</sup> Мамедов Н. Особенности мугама как жанра.— В сб.: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент, 1978, с. 122.

<sup>12</sup> Алиев А. Г. К вопросу изучения азербайджанских мугамов.— В сб.: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент, 1978, с. 39.

ном потоке, отождествляясь с самим произведением. Поэтому вполне закономерен итог, который вновь подчеркивает диффузный характер взаимосвязей между важнейшими элементами монодического становления: «Очевидно, не случайно, что для рассредоточенной темы и рассредоточенного тематизма вообще типична и ладотональная рассредоточенность, которая, в частности, проявляется в отсутствии централизации, замкнутости и в однородности (тематической, то есть монотематизме.— С. Г.) сочетающихся элементов»<sup>13</sup>. Здесь сами собой напрашиваются выводы о взаимообусловленности функциональной модальности и диффузности монодической структуры, которые, в свою очередь, формируются на базе однолинейности. В конечном счете именно однолинейность, имманентно не расслаивающаяся на синхронные функционально автономные пласты, порождает структуры, синхронное существование которых осложняется диффузными моментами.

Все изложенное выше о диффузных моментах, характеризующих некоторые внутренние связи монодии, не решает полностью эту важную проблему. Она заслуживает самостоятельного глубокого исследования, тем более, что диффузность свойственна не только внутренним, но и многим внешним связям монодии.

Из экстрамузыкальных диффузных связей монодии необходимо выделить отношения со словом. Закономерность диффузных отношений слова и музыки (вновь без применения этого термина) объясняли синкретической природой искусства. Это справедливо применительно к музыке весьма отдаленных от нас эпох, например, к античной, в значительной мере сохраняющей синкретические черты. Издавна сложившаяся на Востоке традиция понимания музыкального метро-ритма и формообразования с позиций стихосложения как проявление диффузных связей корнями своими уходит именно в античность.

В восточной монодии (и не только в ней) поначалу метр, ритм и форма, а зачастую и многие детали мелодического профиля, служили как бы непосредственным слепком структурно-синтаксических особенностей словесной основы. Считалось даже, что монодия — это своеобразно продленное, в несколько ином (усиленном) звуковом облике поданное слово. Недаром в среднеазиатских музыкальных трактатах ритмическое строение мелодий рассматривалось в соответствии с поэтической метрикой и даже при описании усугублялись те же подход и терминология. Интересно, что в аналогичной древней и средневековой армянской литературе собственно музыкальный метр и ритм вообще не упо-

<sup>13</sup> Ю с ф и н А. Г. Особенности формообразования в некоторых видах народной музыки.— В сб.: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971, с. 143. Положения этой статьи используются в следующих статьях: Алиев А. Г. К вопросу изучения азербайджанских мугамов.— В сб.: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент, 1978, с. 37—39; Джанизаде Т. М. Проблема канона в макомной импровизации.— В сб.: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент, 1978, с. 90.

минаются<sup>14</sup>. В этом плане интересно высказывание А. Арвелли (IX в.) о растягивании отдельных слогов в протяжной песне, фигурирующее в его трактате «Толкование грамматики» (глава «О долгом слоге»): «Знай и то о долгом слоге, что он потому называется долгим, что заключает в себе многократные повторения (гласного) звука. И озвучивается он восемью способами, ибо растягивается в восьми гласах и в (различных) формах и темпах»<sup>15</sup>. Из приведенного фрагмента явствует, что поиски музыкально-интонационных приемов базируются на специфике речи.

О диффузных экстрамузыкальных связях монодии свидетельствует и традиционное для Востока осмысление ее места в системе культурных ценностей. Убедительное подтверждение тому — широко известный факт, что на Востоке учение о музыке всегда относилось к сфере философских, морально-этических, религиозных, эстетических проблем, всегда адресовалось к данным широкого круга дисциплин — филологии, психологии, физиологии, физики, математики, астрономии. Музыка как феномен, основывающийся на звуке, расценивалась в качестве бесконечно важного, универсального объединяющего начала. Достаточно вспомнить в этом плане античную «музыку сфер» или мысль из трактата индийца Шарагадева (XIII в.): «мир зиждется на звуке»<sup>16</sup>.

Показательно, что в Индии такое отношение к звуку сохранилось до наших дней: Нараяна Менон считает, что звук — начало начал, послужившее исходным элементом при формировании человеческого мира. Примечательно и его высказывание о тонике. По мнению индийского ученого, организация мелодии вокруг тоники подобна сосредоточению усилий человека вокруг ценностей жизни, многократное же возвращение к ней — проявление жизненной твердости. В устах Н. Менона это не просто метафорическое выражение, а свидетельство о подлинном ощущении глубокой причастности, казалось бы, сугубо технологических музыкальных явлений к жизненно важным, сущностным, изначальным категориям. Поэтому можно понять слова А. Г. Юсфина о том, что лад в макомах вырастает до «...значения звуковыраженной системы жизни»<sup>17</sup>. Разве не о диффузных тенденциях в отношениях музыки и внемузыкальной действительности (в том числе и мировоззрения) говорят указанные моменты?

Диффузные тенденции монодической системы наиболее полно воплотились в ключевом для нее понятии «макам» (маком, мугам, мукам, глас). В нем сконцентрированы важнейшие черты системы монодического мышления; явление, которое стоит за этим поня-

<sup>14</sup> Тагмизян Н. К. Теория музыки в древней Армении. Ереван, 1977, 92.

<sup>15</sup> Там же, с. 92.

<sup>16</sup> Музыкальная эстетика Востока. М., 1967, с. 118.

<sup>17</sup> Юсфин А. Особенности формообразования в некоторых видах народной музыки. — В сб.: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971, с. 136.

тием, может представлять от лица всей этой разветвленной системы.

Сам по себе термин «макам» (и его различные транслитерации) в течение многих веков функционирует в пределах обширного региона, привлекая внимание многих музыковедов. В содержании понятия «макам» всегда подчеркивалась множественность, многозначность. Это относится к трудам и средневековых, и современных ученых Востока, и к исследованиям европейских музыковедов. Понятием «макам» обозначается лад, совокупность ладов, звуко-ряд, его основной тон, особо организованная группа тонов, типовые попевок, типовые схемы интонационного развертывания, форма музыкального произведения, жанр профессиональной монодической музыки и, наконец, интегральный принцип формообразования. Как видно, данная группа значений касается различных уровней внутренней структуры монодии.

Нельзя не упомянуть и о «внешних» (по отношению к собственно музыкальным) значениях термина «макам». Часть их связана с поисками его генезиса (макам — место, «стоянка» пальцев на шейке струнного инструмента; место, где находятся музыканты во время исполнения музыки). Другая группа сопряжена с применением термина в богословской и светской средневековой восточной литературе. Здесь макамами пазывались стадии (главы, части) словесного изложения, в частности, стадии познания божественной истины (в теологических мусульманских сочинениях XII—XV вв.), а также главы музыкального трактата, например, Наджметдина Кавкаби (XV в.), Дервиша Али (XVII в.), или группы глав (в средневековых плутовских новеллах)<sup>18</sup>.

Устойчивость, своеобразное единство этой многозначности, с одной стороны, а с другой — наличие большого числа синонимов

<sup>18</sup> См.: Алиев А. Г. К вопросу изучения азербайджанских мугамов. — В сб.: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент, 1978; Кароматов Ф. М. Основные задачи изучения макомов и мугамов в республиках Советского Востока. — В сб.: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент, 1978; Рашидова Д. А. Трактовка термина «маком» в музыкально-теоретических трудах среднеазиатских ученых XVI—XVII вв. — В сб.: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент, 1978; Агаева С. Термин «мугам» в трактатах Абдулгадира Мараги (XIV—XV вв.); Вызго Т. К. вопросу об изучении макомов. — В сб.: История и современность. Проблемы музыкальной культуры народов Узбекистана, Туркмении и Таджикистана. М., 1972; Белые В. Очерки по истории музыки народов СССР. М., 1962; Векслер С. Очерк истории узбекской музыкальной культуры. Ташкент, 1965; Гаджибеков У. Основы азербайджанской народной музыки. Баку, 1957; Акбаров И., Кош Ю. Вступительная статья в сб.: Узбекская народная музыка, т. V. Ташкент, 1959; Вызго Т., Рашидова Д. О музыкально-теоретическом наследии народов Средней Азии. — «Общественные науки в Узбекистане», 1962, № 3; Elsner J. Der Begriff des Maqam in Agupten in neuer Zeit. Leipzig, 1973; Reinhard K. Türkische Musik. Berlin, 1962; Oransay G. Die melodische Linie und der Begriff Maqam der traditionellen türkischen Kunstmusik vom 15. bis zur 19. Jahrhundert, in: Ankarer Beiträge zur Musikforschung. Ankara, 1966; Lachmann R. Musik des Orients. Breslau, 1929.

(столь же устойчивых) обозначают различные аспекты и категории исследуемого понятия. Здесь несомненна принципиальная взаимообратимость отмеченных выше значений. Иными словами, понятие «макам», будучи изначально многозначным, отражает весьма сложное явление, стороны и элементы которого находятся в диффузных отношениях. Л. В. Карагичева совершенно права, когда указывает на необходимость более глубокого изучения данного феномена, требующего особого внимания к разноуровневым моментам.

Если для монодической системы в известном смысле ключевым является макам, то своеобразным центром самого макама служит феномен, называемый макамным принципом или импровизацией (импровизиционностью). Что стоит за этими наименованиями? Если макамный принцип трактовать так же, как Б. Саболичи, т. е. в качестве связанного с варьированием типа развития музыкальной мысли, то такой принцип закономерен для музыки любого стиля и эпохи<sup>19</sup>.

Моменты, сопряженные с характером музыкально-интонационного развертывания — это лишь одна из сторон явления, обозначаемого как макамный принцип (импровизиционность). Последний подразумевает диффузное взаимодействие многих сторон. Во-первых, некоторые из них обусловлены характером существования монодического произведения, которое создается «здесь и сейчас», т. е. импровизируется; иными словами, процесс создания произведения отождествляется с его исполнением. Во-вторых, принцип макама отражает принципиальные аспекты его экстерниоризации, предполагающие изначальное отождествление автора и исполнителя.

Вместе с тем импровизиционность как способ создания художественного произведения вовсе не означает произвольность. Напротив, для осуществления макамной импровизации необходимо наличие канонов различных уровней (семантических, формально-технологических), от которых и отталкивается музыкант. Такие каноны заранее известны как исполнителю, так и слушателю в виде образно-смысловой направленности художественного результата, типовых ладоинтонационных структур, приемов структурирования целого и т. п.<sup>20</sup> Однако чрезвычайно важно, что и слушатель и исполнитель не знают, какую конкретную форму примут

<sup>19</sup> См. Szabolcsi B. Das «Maqam» — Prinzip in der Volks- und Kunstmusik: Des Typus und seine Abwandlungen, in Bausteine zu einer Geschichte der Melodie. Budapest, 1959. Позицию Б. Саболичи справедливо критикует Ю. Эльснер. Он предлагает различать понятия «вариационное образование» (в европейском значении) и «вариационный принцип» (собственно макамный).

<sup>20</sup> См.: Джанизаде Т. М. Проблема канона в макамной импровизации. — В сб.: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент, 1978; Тагмизян Н. К. Об изучении методов импровизации в профессиональном музыкальном искусстве устной традиции. — В сб.: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент, 1978.

упомянутые каноны «здесь и сейчас». Именно в этом и заключается, по мнению Ю. Лотмана, информационный парадокс канонического искусства: и содержание, и форма произведения каноничны, но всегда пово данное воплощение канона, причем степень новизны обеспечена «здесь и сейчас» с двух сторон — и исполнителя, и слушателя<sup>21</sup>. Иными словами, макампная импровизация — это не столько «вариации без темы»<sup>22</sup>, сколько вариации на «тему» (канон, точнее, систему канонов), которая не существует как нечто законченное, по которой абстрактно известна и исполнителям и слушателям. Поэтому нельзя не согласиться с Р. Лахманном в том, что «...тема, из которой рождается макамп или рага, всегда остается как бы невысказанной, поскольку она не обособлена, а существует в смысле платоновской «идеи»<sup>23</sup>.

Макамный принцип подразумевает единение творца и исполнителя, а также неотчужденность результатов творчества. В других условиях полноценная реализация макампной импровизации вряд ли возможна.

Таким образом, макампный принцип (импровизационность) знаменует собой явление, в котором диффузно переплетены ведущие параметры особого типа музыкально-художественной деятельности и художественного произведения как ее результата. Имеется в виду диффузная взаимопроницаемость, взаимобратимость, с одной стороны, аспектов и связей внутренних (таких, как музыкальная структура и содержание), а с другой — внешних (особенности процессов создания, исполнения и восприятия). Недаром именно в импровизационности, интегрирующей в неразрывное целое творца, исполнителя, само произведение и среду, многие склонны видеть основную отличительную черту музыки. Далеко не случайно, что подобный тип музыкально-художественного мышления в структурном отношении опирается на монодию. Господство макампно-импровизационного начала в ее развитых формах и жанрах обычно объясняют устностью бытования монодической музыки. Думается, однако, что зависимость здесь как раз обратная: не устность передачи и сохранения художественных ценностей породила макампный принцип, а макампный принцип, понимаемый как диффузная целостность, детерминирует изуственность бытования музыки<sup>24</sup>. Представляется при этом, что субстанцио-

<sup>21</sup> Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс. — В сб.: Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973.

<sup>22</sup> Юсфин А. Особенности формообразования в некоторых видах народной музыки. — В сб.: Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971, с. 149.

<sup>23</sup> L a s h m a n n R. Musik des Orients. Breslau, 1929, s. 58—59.

<sup>24</sup> Интересно, что устная традиция сама по себе вовсе не означает отсутствия систем нотной фиксации. Подобные системы существовали издавна у многих народов (см.: Тагмизян Н. Об изучении методов импровизации в профессиональном музыкальном искусстве устной традиции Востока. — В сб.: Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент, 1978).

нально-структурный аспект макампной импровизации не может быть безразличен к рассматриваемой целостности.

Однолинейность монодии создает оптимальные звуковысотные конструктивно-функциональные условия, на базе которых формируется и функционирует каноническое музыкальное искусство, отражающее особые мировоззренческие, гносеологические, этические концепции. Это искусство играло и продолжает играть «...огромную роль в общей истории художественного опыта человечества. Вряд ли имеет смысл рассматривать его как некую низшую или уже пройденную стадию. И тем более существенно поставить вопрос о необходимости изучать... скрытые в нем источники информативности, позволяющие тексту, в котором все, казалось бы, заранее известно, становиться мощным регулятором и строителем человеческой личности и культуры»<sup>25</sup>.

\* \* \*

\*

Монодическая музыка в качестве самостоятельного вида музыкального искусства обладает своеобразием и внутренней целостностью. Ее специфическим системообразующим фактором служит однолинейность, в звуковысотно-функциональном отношении базирующаяся на сукцессивном синтезировании. При этом функционально осмысленные звуковысотные элементы реально даны только в последовательности. Такие синтезы еще «...И. М. Сеченов описывал как способность мозгового аппарата объединять внешние влияния или их отражения в последовательно членораздельные во времени ряды... сукцессивные синтезы отдельных возбуждений могут выступать как в различных сферах (слуховой, двигательной), так и на различных уровнях (сенсомоторных, мнестических и интеллектуальных) процессов»<sup>26</sup>.

Однако сукцессивное синтезирование в монодии не является единственным. Оно сопровождается симультанными процессами: ведь сукцессивность и симультанность составляют амбивалентную пару, диалектическое их взаимодействие носит универсальный характер. Звуковысотно-функциональная симультанность в системе монодии обнаруживает себя в сфере художественно-интеллектуального восприятия, т. е. идеально<sup>27</sup>. Симультанные параметры монодического мышления чрезвычайно активно воздействуют на многие стороны — прежде всего на лад и формообразование. Накопец, виртуальная монодическая симультанность определяет своеобразную многомерность монодии, как функциональную, так и фоническую.

<sup>25</sup> Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс. — В сб.: Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. М., 1973, с. 25.

<sup>26</sup> Лурья А. Р. Мозг человека и психические процессы. М., 1974, с. 72.

<sup>27</sup> О соотношении идеального и реального как симультанного и сукцессивного в вербальной речи см.: Выготский Л. С. Мышление и речь. — В кн.: Избранные психологические исследования. М., 1956.

Это отнюдь не подрывает роли однолинейности как системообразующего, сущностного фактора монодического мышления. Однолинейность актуально базируется исключительно на горизонтальном типе связей между функциональными элементами, поэтому каждый из них реально соотносится лишь с самим собой и только виртуально с предшествующими и последующими.

Будучи специфическим системообразующим фактором монодии, однолинейность порождает такие интегральные черты ее структуры, как повышенную неоднородность исходных элементов, ладофункциональную модальность и тенденцию к диффузности. Они, в свою очередь, обуславливают многие существенные как общие, так и частные параметры монодического языка.

Повышенная неоднородность исходных элементов и ладофункциональная модальность воплощают интрамузыкальные, внутренние связи монодии, тогда как диффузность реализует и многие важные внешние связи. Релевантность названных черт косвенно подтверждается тем, что они оптимально (пропорционально) соотносятся друг с другом в качестве ведущих характеристик целостных объектов. В них внутренние связи всегда преобладают над внешними, чтобы последние не могли разрушить целого: ведь на базе внутренних связей достигается инвариантность отношений целого при относительной подвижности его частей. С другой стороны, внешние связи не должны подавляться внутренними, ибо это изолирует объект от среды и отрицательно отражается на его функционировании.

Описанные аспекты структуры монодии находятся в диалектическом взаимодействии. Каждый из них — это словно обратная сторона других, в свою очередь, все они так или иначе отражены в каждом, т. е. по известному выражению Гегеля, являют «другое свое». Поэтому дальнейшее изучение названных черт монодии представляется наиболее плодотворным в русле их взаимодействия. Это позволит адекватно раскрыть специфические особенности каждой, уточнить границы их реализации в рамках того или иного регионального направления, национального стиля или жанра, т. е. приблизиться к глубинному постижению сущности монодического искусства.

# ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	3
Глава I. О специфике монодии	11
Глава II. Относительно однородности элементов	30
Глава III. Ладовая функциональность	58
Глава IV. К вопросу о диффузности монодии	82

**Саволина Паисиевна Галицкая**

## ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МОНОДИИ

*Утверждено к печати Ученым \_\_\_\_\_  
Ташкентской государственной консерватории им. Ашрафи,  
Министерством культуры Узбекской ССР*

Редактор *М. Л. Корась*  
Художник *В. Ф. Ворохов*  
Технический редактор *В. Тарахович*  
Корректор *О. Кириллова*

ИБ № 1108

Сдано в набор 13.11.80. Подписано к печати 11.02.81. P07623. Формат 60×90<sup>1/16</sup>. Бумага типографская № 1. Гарнитура литературная. Печать высокая. Усл. печ. л. 5,75. Уч.-изд. л. 6,2. Тираж 1000. Заказ 237. Цена 95 к.

Издательство «Фан» УзССР, Ташкент, 700047, ул. Гоголя, 70.  
Типография Издательства «Фан» УзССР, Ташкент, проспект М. Горького, 79.