

УДК 781.7

Центральность творческого «я» сольного феномена и его управляющая функция в системе восточной монодии

Ульмасов Фируз Абдушукурович

Кандидат искусствоведения, доцент,
кафедра истории и теории музыки,
Таджикская национальная консерватория им. Т. Сагторова,
734000, Республика Таджикистан, Душанбе, ул. Хусейнзаде, 155;
e-mail: fruz_ul@mail.ru

Аннотация

Среди многих важных сторон классических музыкальных традиций народов Востока (*макамат, нубат, рага* и др.) основополагающим является стремление к наиболее полному творческому самовыражению художественной свободы человека в контексте определенных канонов и сложившихся традиций. Этот феномен имеет фундаментальное значение для музыкального искусства в целом. Его исходный репрезентант – жизнедеятельность автономной и самоценной личности музыканта (певца, инструменталиста, сказителя, создателя музыкальных произведений и т. д.), являющегося носителем и передатчиком смыслового и структурного содержания произведения. Основной формой практической реализации данного феномена выступает сольное музицирование во всех его многообразных видах: с сопровождением и без оно; вокальная, инструментальная и вокально-инструментальная монодия. Рассматриваются две концептуальные основы сольного феномена – центральность творческого «я» и его руководящая функция. Они представляют деятельность внутреннего – ментального – плана восприятия и мышления музыканта-солиста в реализации музыкального процесса во внешнем плане – музицировании. Здесь, с одной стороны, имеют место его творческие намерения, особенности трактовки своих музыкальных представлений, тогда как с другой – руководство процессом конкретной «материальной» реализации этих представлений и намерений. Музыкант руководит собственной музыкальной презентацией, которая – как минимум – включает понимание того, что он собирается в данный момент исполнять и как именно – приблизительно – этот процесс будет выглядеть в целом. Управление же трактуется как реализация творческой воли музыканта в выборе и объединении различных элементов музыкального процесса в единое целое. На примере таджикской и узбекской традиционной музыки формируются выводы об основополагающем значении центральности творческого «я» музыканта-солиста и его управляющей функции в раскрытии интонационных структур восточной монодии.

Для цитирования в научных исследованиях

Ульмасов Ф.А. Центральность творческого «я» сольного феномена и его управляющая функция в системе восточной монодии // Культура и цивилизация. 2017. Том 7. № 2А. С. 9-16.

Ключевые слова

Сольное музицирование, музыкант-солист, восточная монодия, центральность творческого «я», управление музыкальным процессом, тоникальность, выбор исполнительской модели.

Введение

Сольное вокально-инструментальное музицирование представляет специфический феномен восточной монодии, отличающий данный вид музыкальной системы от монодических традиций, в основе которых находится коллективное унисонное пение (григорианский хорал, знаменный распев) [Ульмасов, 2017]. В структуре музицирования «голос-инструмент» (одиночное пение с инструментальным сопровождением), распространенной в жанрах устно-профессиональной традиции восточной монодии (*маком, мугам, дастгах, рага*), музыкант-солист неизбежно обладает двумя основополагающими качествами: сквозным действием своего творческого «я», его центральностью во всем музыкальном процессе, а также единоличной управленческой функцией, обеспечивающей выбор и сочетание необходимых элементов в целостном структурировании монодии. Данные качества формируют, управляют и непосредственно реализуют специфику функционирования данной сольной структуры, ее параметры и принципы.

Центральность творческого «я»

Центральность творческого «я» музыканта-солиста целесообразно понимать как его волевое сквозное действие, пронизывающее и объединяющее в единое структурное целое все элементы, которые участвуют в презентуемом интонационном процессе. В ходе реализации такой сквозной функции задействуются, с одной стороны, идеи ментально-мировоззренческого плана, отражающие жизнебытие музыканта в конкретном времени, культуре, традиции, оказывающие на сознание и творческую волю музыканта определенное воздействие, а с другой – элементы собственно музыкальной структуры.

Каждая сторона творческого «я» имеет свою «сферу ответственности». Очевидно, что ментально-мировоззренческий параметр определяет духовные и идеологические приоритеты музыканта, что, естественно, отражается на конструировании музыкального процесса, на жанровых и стилевых его предпочтениях. К этому аспекту можно отнести доминирую-

щие в каждой этнической традиции идеи и концепции, в качестве которых, как известно, выступает религия, культово-обрядовая сфера жизни человека, сложившиеся традиции народа, общества, в том числе и в отношении конкретной эстетико-художественной направленности.

В качестве примера можно привести структурное отражение этапов постижения суфийской концепции познания истины в формировании композиции макомных произведений в классической музыке таджиков и узбеков. Отметим, в частности, восхождение к вершине – истине, которое нашло свое структурное решение, как считает О. Ибрагимов, в новом мелодическом стиле, «основу которого составляет восходящая направленность мелодического движения. Целью последнего является достижение кульминационной зоны (*ауджа*) и последующий затем возврат к исходной точке» [Ибрагимов, 1998, 8].

По мнению А. Низамова, верхняя кульминационная точка – *аудж* «имеет прямое отношение к одному из центральных аспектов *Самовь*, а именно – достижение экстаза (после прохождения нескольких ступеней) и выражение при этом большой радости (через танец и т.д.)» [Низамов, 2000, 217].

С. Галицкая предложила рассматривать исламскую монотеистическую концепцию *таухид* как специфическую основу формирования одноладовости макамата: «Думается, в символическом (равно как и в метафорическом) плане религиозно-философский вес концепции ат-таухид в той или иной мере сопоставим с кардинальной идеей единоладовости, определяющей основополагающие принципы звуковысотного строения каждого макамого цикла» [Галицкая, 2001, 103].

Идейный концепт суфийского миропонимания, представленный в данном контексте в общих чертах, получил определенное структурное воплощение в системе макамата, иллюстрирует влияние ментально-мировоззренческого уровня творческого «я» музыканта-солиста на конструирование музыкального процесса. Отметим также, что в макомной реализации суфийской концепции принимали участие многие выдающиеся деятели музыкальной культуры и науки стран мусульманского Востока, но каждый вкладывал свое сугубо индивидуальное представление. Как считает Г. Шамилли в соответствии со сложившейся традицией «классические музыкальные композиции не создаются каким-либо одним-автором-«композитором» [Шамилли, 2012, 103]. Подобный творческий процесс, по мнению В. Юнусовой, «понимается как "работа" определенных личностей по созданию-исполнению конкретных образцов восточной классической музыки» [Юнусова, 1995, 1].

Рассмотрим другое направление – структурно-музыкальный аспект реализации сквозного действия центральности творческого «я» музыканта-солиста. Оно связано с формированием определенных интонационных элементов и структур, выполняющих функции неких опор, посредством которых проявляются «объединительные» действия центральности творческого «я». К этим опорам можно отнести все, что обусловлено проявлениями ости-натности, повторности, обеспечивающие формирование целостности и единства компози-

ционной структуры, развертываемой во времени. Так, например, в ладовом отношении, подобное сквозное действие наиболее ярко проявляется в феномене тоникальности, которое имеет существенное структурно-содержательное значение в музыке народов Востока. Как известно суть этого явления заключается в том, что в качестве такого сквозного ладового центра, относительно которого выстраивается вся ладомелодическая структура музыкального процесса, выступает основной тон – устой [Кушнарев, 1958, 40].

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

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

Управленческая функция творческого «я»

Фундаментальным свойством традиционного монодического сольного музицирования является неизбежность единоличного управления музыкантом-солистом всем воспроизводимым им музыкальным процессом. Поскольку реально другая воля не существует в этой форме сольной творческой реализации, неизбежно детерминируется и активизируется мотивация, связанная с развитием у солиста особых качеств, побуждающих его овладеть необходимыми знаниями, вырабатывать практические навыки, позволяющие полноценно выполнять сольную музыкальную презентацию.

Данное свойство сольного феномена существенно отличает его от изустных коллективных многоголосных традиций, где каждый участник не является единоличным «управляющим» всем музыкальным процессом и носителем всей музыкальной информации, но представляет в исполнении только ее часть. Важным аспектом понимания специфики управления сольным музицированием является два взаимосвязанных ресурса решения творческой задачи: выбор конкретной исполнительской модели из существующего и сложившегося набора вариантов в своей индивидуальной интерпретации и необходимость предвидения и планирования того, что возможно будет в развертывании композиции для решения «здесь и сейчас» неожиданных и новых творческих решений. Объем и содержание необходимой информации для обеспечения полноценной деятельности музыканта-солиста могут быть различными и определяются конкретными жанрами (фольклорными, устно-профессиональными), сложившимися в наци-

ональных музыкальных традициях, а также общественными потребностями и историческими особенностями конкретной эпохи. В этом контексте отметим мысль И.Мадиевского об управлении певцом своим музыкальным выступлением. Если «управление всем творческим процессом в момент исполнения у традиционного певца осуществляется главным образом на уровне интуиции», то «в деятельности традиционных профессионалов степень контроля над исполнительским процессом более высока» [Мадиевский, 2011, 90].

Вершиной становления традиционного музыканта в овладении подобными теоретическими знаниями и практическими навыками является такой этап его развития, когда осуществляется формирование и реализация уже собственных творческо-исполнительских и научных концепций в соответствующих музыкальных научных трактатах. Подобных примеров в истории музыкальной культуры народов Востока предостаточно. Отметим, в частности, деятельность выдающихся ученых-теоретиков и музыкантов-исполнителей средневекового Востока, внесших существенный вклад в развитие концепции макамата – Сафиуддин Урмави (ок. 1217–1294) и Абдулкадир Мараги (1353–1435). Исследователь классической восточной музыкальной системы О. Матякубов, анализируя вклад этих великих ученых, констатировал, что они «были одновременно блестящими теоретиками и музыкантами-виртуозами» [Матякубов, 2015, 53].

Что касается проблемы выбора музыкантом-солистом той или иной модели формирования композиционной структуры в процессе исполнения, отметим такое известное и широко распространенное в таджикской и узбекской традиционной музыкальной классике *Шаймаком* явление, как *намуды*. Последние представляют сложившуюся в макомном музыкальном творчестве практику использования мелодических построений из одного *шубба* (раздела) или *макома* в других аналогичных построениях, преимущественно в кульминационных частях композиции. При этом «переносе» сохраняются определенные мелодико-ритмические особенности первоначального музыкального построения. В музыкальной практике сложился определенный алгоритм возможностей выборки вариантов использования того или иного *намуда* в том или ином *шубба* или *макоме* (см. об этом: [Раджабов, 1970, 127-138]). В ходе сольного музицирования у музыканта есть возможность выбора конкретных решений, которые во многом обусловлены личными качествами музыканта и особенностями конкретного исполнительского процесса. В ансамблевых формах музицирования такой свободы выбора в ходе непосредственного исполнения нет.

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

Заключение

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

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

– объединение различных элементов в единую музыкальную структуру на основе вычленения и подчеркивания определенных центров, выполняющих связующие функции в развертывании композиции, а также посредством выбора и сочетания элементов из потенциально возможного алгоритма вариантов в принятии творческих решений;

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

Библиография

1. Галицкая С. Еще раз о макаматах как явлении мусульманской музыкальной культуры // Сибирский музыкальный альманах: ежегодник. Новосибирск, 2001. С. 101-115.
2. Ибрагимов О. Семантика макомов. Автореферат диссертации доктора искусствоведения. Ташкент, 1998. 31 с.
3. Кушнарев Х. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л.: Государственное музыкальное издательство, 1958. 626 с.
4. Матякубов О. Узбекская классическая музыка. Кн. 1: Истоки. Ташкент: Янги аср авлоди, 2015. 228 с.
5. Мациевский И. В пространстве музыки. Т. 1. СПб., 2011. С. 82-97.
6. Низамов А. Суфизм в контексте музыкальной культуры народов Центральной Азии. Душанбе: Ирфон, 2000. 296 с.
7. Раджабов И. Макомы: дис. ... д-ра искусствоведения. Ташкент; Ереван, 1970. 215 с.
8. Ульмасов Ф. О двух видах монодического музицирования // Южно-Российский музыкальный альманах. 2017. № 1. С. 21-26.
9. Шамилли Г. Классическая музыка исламского мира в аспекте проблемы части и целого // Философский журнал. № 1 (8), 2012. С. 103-119.
10. Юнусова В. Творческий процесс в классической музыке Востока. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М., 1995. 35 с.

The centrality of the creative "I" solo phenomenon and its control function in the system of eastern monody

Firuz A. Ul'masov

PhD of Arts, Associate professor,
Department of the theory and history of music,
Tajik national conservatory named after T. Sattorov,
734000, 155 Huseynzadeh st., Dushanbe, Republic of Tajikistan;
e-mail: firuz_ul@mail.ru

Abstract

Among the many important aspects of the classical musical traditions of the peoples of the East (maqamat, nubat, raga, etc.) the fundamental is the desire for the fullest creative expression of a person's artistic freedom in the context of certain canons and established traditions. This phenomenon is of fundamental importance for musical art in general. Its leading property is the life activity of an autonomous and self-valuable artistic personality of a musician (singer, instrumentalist, narrator, creator of musical works, etc.), which is the main bearer and transmitter of the artistic semantic and structural content of the work. One of the forms of practical realization of this phenomenon is the solo music making as a form of performing expression of individuality in all its diverse forms: with or without accompaniment; it is vocal, instrumental and vocal-instrumental monody music. Two aspects of the conceptual foundations of the solo phenomenon are considered: the centrality of its creative self and its guiding function. These two sides represent the activity of the internal – mental – plan of perception and thinking of the soloist in the implementation of the musical process in the external plan – playing music. Here, on the one hand, his creative intentions and peculiarities of interpretation of his musical representations take place, while on the other hand he manages the process by the concrete "material" realization of these ideas and intentions. The musician directs his own musical presentation, which – at least – includes an understanding of what he is only going to perform and how – approximately – this process will look like a whole. Management is interpreted as the realization of the creative will of a musician in the selection and integration of various elements of the musical process into a single whole. On the example Tajik and Uzbek traditional music conclusions are drawn about the fundamental importance of the centrality of the creative "I" of the soloist and his controlling function in the disclosure of the musical process in the eastern monody.

Keywords

Solo playing music, musician soloist, oriental monody, centrality of the creative "I", management of the musical process, tonicity, choice of the performing model.

For citation

Ul'masov F.A. (2017) Tsentral'nost' tvorcheskogo "ya" sol'nogo fenomena i ego upravlyayushchaya funktsiya v sisteme vostochnoi monodii [The centrality of the creative "I" solo phenomenon and its control function in the system of eastern monody]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 7 (2A), pp. 9-16.

References

1. Galitskaya S. (2001) Eshche raz o makamate kak yavlenii musul'manskoj muzykal'noj kul'tury [Once again about maqamat as a phenomenon of Muslim musical culture]. *Sibirskii muzykal'nyi al'manakh: ezhegodnik* [Siberian musical almanac: yearbook]. Novosibirsk, pp. 101-115.
2. Ibragimov O. (1998) *Semantika makomov. Doct. Diss. Thesis* [Semantics of maqams. Doct. Diss. Thesis]. Tashkent, 1998. 31 p.
3. Kushnarev Kh. (1958) *Voprosy istorii i teorii armyanskoy monodicheskoy muzyki* [Questions of history and theory of Armenian monodic music]. Leningrad.
4. Matsievskii I. (2011) *V prostranstve muzyki* [In the space of music], vol. 1. Saint Petersburg, pp. 82-97.
5. Matyakubov O. (2015) *Uzbekskaya klassicheskaya muzyka. Kniga 1: Istoki* [Uzbek classical music. Book 1: The origins]. Tashkent: Yangi asr avlodi Publ.
6. Nizamov A. (2000) *Sufizm v kontekste muzykal'noj kul'tury narodov Tsentral'noy Azii* [Sufism in the context of the musical culture of the peoples of Central Asia]. Dushanbe: Irfon Publ.
7. Radzhabov I.R. (1970) *Makomy. Doct. Diss.* [Maqoms. Doct. Diss.]. Tashkent; Yerevan.
8. Shamilli G. (2012) Klassicheskaya muzyka islamskogo mira v aspekte problemy chasti i tselogo [Classical music of the Islamic world in the aspect of the problem of part and whole]. *Filosofskii zhurnal* [Philosophical journal], 1 (8), pp. 103-119.
9. Ul'masov F. (2017) O dvukh vidakh monodicheskogo muzitsirovaniya [About two types of monodic music making]. *Yuzhno-Rossiiskii muzykal'nyi al'manakh* [South Russian musical almanac], 1, pp. 21-26
10. Yunusova V. (1995) *Tvorcheskiy protsess v klassicheskoy muzyke Vostoka. Doct. Diss. Thesis* [The creative process in the classical music of the East. Doct. Diss. Thesis]. Moscow.