

Фируз УЛЬМАСОВ

О ДВУХ НАПРАВЛЕНИЯХ ИССЛЕДОВАНИЯ ТАДЖИКСКОЙ МУЗЫКИ

Аннотация:

В статье рассматриваются два новых направления современного таджикского теоретического музыкознания. Первое связано с разработкой особенностей реализации универсального принципа бинарности в структурировании различных аспектов таджикской традиционной музыки, в которых соотношения двух функционально-оппозиционных планов выступают как варианты реализации инвариантного принципа бинарного взаимодействия внутреннего и внешнего планов музыкального процесса. Второе направление связано с рассмотрением проблемы определения и различения двух ветвей национальной стилистики в творчестве таджикских композиторов: ориентальной и национально-специфической. Ориентальное направление демонстрирует европейскую традицию разработки характерных элементов. Национально-специфический аспект выступает как направление, где европейский компонент используется для поиска и разработки иных форм моделирования национальной специфики, базирующейся на принципах восточной монодической системы, на преодолении стандартов сонатно-симфонического цикла и других европейских композиционных и жанровых решений.

Ключевые слова: бинарность, структурирование, инвариант, вариант, моделирование, таджикская музыка, восточная монодия, ориентальный стиль, национально-специфический стиль, стабильное и мобильное, внешний и внутренний планы.

Annotation:

The article deals with two new directions of modern Tajik theoretical musicology. The first is connected with the development of the features of the implementation of the universal principle of binary in structuring various aspects of the Tajik monody, in which the ratios of two functional-opposition plans act as variant forms of implementation of the invariant principle of binary interaction of the internal and external plans of the musical process. The second direction is connected with the consideration of the problem of defining and distinguishing between two branches of national stylistics in the work of Tajik composers: oriental and national-specific. The oriental direction demonstrates the European tradition of developing characteristic elements, the national-specific aspect acts as a direction where the European component is used to search for and develop other forms of modeling national specifics, based on the principles of the Eastern monodic system, on overcoming the standards of the sonata-symphony cycle and other European compositional and genre decisions.

Key words: *binary, structuring, invariant, variant, modeling, Tajik music, oriental monody, oriental style, national-specific style, stable and mobile, external and internal plans*

Современное таджикское музыкознание начало формироваться как новая научная традиция в музыкальном искусстве таджиков со второй половины XX века и продолжает развиваться по настоящее время в контексте единого евразийского научного и культурного пространства. В этом интеллектуальном и интонационном континууме выделим два новых и актуальных направления изучения таджикской музыки, развития современного таджикского теоретического музыкознания.

Первое направление связано с применением универсального принципа бинарности при анализе монодической музыки, который позволяет раскрыть в ней новые, ранее неизведанные сущностные аспекты структурирования в контексте реализации единой концепции формирования бинарных построений. Отражает современные аспекты музыкознания, в числе которых особое значение имеют универсальные принципы восприятия и мышления.

Второе направление связано с проблемой разработки национальной стилистики в творчестве таджикских композиторов. Особое внимание уделяется необходимости различения и осмысления взаимодействия двух ветвей: ориентальной и национально-специфической.

Рассмотрим в рамках данной статьи некоторые аспекты двух новых направлений в современном таджикском музыкознании.

Известно, что бинарность как принцип структурный и функциональный, формируемый единством двух оппозиционных планов, охватывает все иерархические уровни восприятия и мышления. Это и двуполушарная структура мозга, где каждая имеет свою специализацию по обработке информации [Ю.Лотман, 1992], это единство двух основных форм синтеза психических процессов – сукцессивного и симультанного [А.Лурия, 1963], а также единство синтагматических и парадигматических связей в различных музыкальных структурах [Г.Шамилли, 2011]. Бинарность широко представлена в композиторском мышлении [Е.Гусева, 2014]. Данные соотношения проявляют себя в вертикальных и горизонтальных аспектах музыкального процесса.

Предлагаем основное положение. Бинарность находится в основе всех процессов таджикской традиционной музыки, восточной монодии в целом, где соотношения двух функционально-оппозиционных планов выступают как варианты реализации инвариантного принципа бинарного структурирования, продуцирующего на всех масштабных уровнях соответствующие построения.

Относительно понимания инварианта. Он имеет двойственную природу, не существует без варианта: «Каждая из порождаемых систем имеет двойственное строение: постоянную часть (инвариантное ядро) и варьируемую, образующуюся в процессе преобразований, интонационной обработки инварианта» [И.Волкова, 1986, с. 3]. Они всегда в паре, но в этом единстве у них разные функции: инвариант определяет и руководит процессом оформления варианта, а вариант – проявляет одну из форм инварианта. Алгоритм и особенности этих соотношений обусловлены конкретной традицией.

Инвариант представляет особый вид структурирования, где на основе обобщения различных интонационных явлений, закрепления их структурной и смысловой данности, он становится источником для модулирования соответствующих вариантов. Модулирование понимается как развертывание процесса по определенным принципам и формам, исходным параметрам построения. В этом качестве инвариант выступает как принцип модулирования музыкальных процессов. В основе данного феномена находится универсалия восприятия и мышления – обобщение, на основе которой происходит вычленение и закрепление сущностных свойств тех или иных событий, которые преобразуются в определенные ментальные программы действия, имеющие определенную смысловую и структурную заданность.

Источником модулирования бинарных аспектов, их первичным бинарным инвариантом является взаимодействие двух планов музыкального процесса: внутреннего (ментального), где формируется, обобщаются, закрепляются различные виды, системы

инвариантов и внешнего (музицирование), где осуществляется процессуальная развертка музыкальных смыслов внутреннего плана в ходе творческого созидания и восприятия. Соотношение двух планов реализуется только в одновременности. Не существует отдельного горизонтального процесса без его ментального вертикально-смыслового координирования.

Можно абстрактно представить, что звуки сами по себе – автономно – вне восприятия и мышления, вне контекста сложившихся музыкальных традиций, аккумулирующихся в мышлении и памяти, двигаются и соединяются, обладают собственным – автономным – сознанием? Но в реальности, носителем всех этих действий является внутренний – ментальный – план деятельности мозга. Любое произношение всегда осуществляется в контексте наработанных смысловых и структурных обобщений ментальной сферы.

Этот вывод для монодических культур имеет принципиальное значение, так как опровергает утверждение, что в одной мелодической линии монодии тоны в логико-функциональном отношении соединяются только в последовательности и не имеют вертикальную координацию [Т.Бершадская, 1985]. Суть понимания рассматриваемого феномена заключается в том, что вертикальное логико-смысловое соотношение двух планов (внутреннего и внешнего) есть явление имманентное, выступает в качестве основы развертывания любых музыкальных структур.

Независимо, что проявлено во внешнем плане, то есть, в музицировании, это полифоническая или монодийная структура, все что звучит, их интонационно-логическая вертикальная координация осуществляется только во внутреннем плане психической деятельности мозга. Иными словами – механизм и принцип действия здесь один для всех музыкальных структур.

Исходным – первичным бинарным инвариантом (соотношение внутреннего и внешнего планов) моделируются в музыкальных построениях соответствующие двухплановые структуры, которые сформированы таким образом, что сохраняют и реализуют специфику каждого из двух планов, отражают структурные и функциональные прототипы внутреннего плана восприятия и мышления. Бинарный инвариант модулирует действия двух базовых систем музыкального искусства: метра и ритма, устоя и неустоя. Оба соотношения сформированы таким образом, что один план – метр/устой является основой другого плана – ритм/неустой.

Рассматриваемый бинарный процесс в устных музыкальных традициях реализуется как взаимодействие инварианта (системы ментальных инвариантов) и его вариантное развертывание во внешнем плане. В вертикальном аспекте проявляется как

инвариант/вариант, оstinатность/вариативность, канон/импровизация; в горизонтальном развертывании как соотношение стабильных и мобильных, устойчивых и неустойчивых структур, элементов.

Приведем примеры из таджикской традиционной музыки, где бинарные построения являются основой формирования композиции, развертывания музыкального процесса. Отметим некоторые из них.

Перенос инварианта в его вариантную форму. Суть данного процесса – использование интонационных образований, которые первоначально были сформированы в одних композициях, затем обобщаются во внутреннем – ментальном – плане мышления в виде определенных инвариантов, которые применяются уже в других структурах и построениях, но уже в своей вариантной форме. В качестве инварианта могут выступать ладовые, мелодические, ритмические и композиционные образования. Принцип переноса представляет существенный творческий ресурс формирования музыкальной структуры, связанный с процессом комбинаторики различных элементов и построений, заимствуемых из других построений.

С учетом особенностей устной музыкальной традиции подобное «заимствование» (перенос) – явное и неявное – является широко распространенным феноменом в монодическом творчестве народов Востока. В неявной форме принцип переноса осуществляется вне самостоятельной и осознанной цели построения композиции в процессе музицирования. Данная форма переноса распространена в основном в народной музыке, когда те или иные мелодические обороты «кочуют» из одной музыкальной структуры в другую, но не как сознательно выбранный аспект формирования построения, а на основе закрепления в народной памяти определенных ладомелодических моделей, сложившихся в музыкальной практике. Подобные «кочующие» интонации и структуры широко представлены в разных музыкальных культурах [Л.Шаймухаметова, 1999].

В этом контексте обратим внимание на действие внутреннего механизма мышления – смыслового поля контекста, в котором происходит отождествление и обобщение однотипных интонаций, например, секундовых опеваний ладовой опоры, определенных интонационных оборотов, секвенционных продвижений в мелодическом движении, характерных скачков и многое другое, что закрепляется и оформляется как некий структурный и смысловой инвариант музыкального процесса, имеющий разные варианты своей реализации.

Сознательный выбор тех или иных структур, используемых для переноса в другие построения, широко используется в таджикской профессиональной музыкальной классике

Шашмаком. Одним из примеров такого выбора является применение *намудов* в вокальных разделах этого сложного циклического произведения. Они, как известно, представляют сложившуюся в макомном музыкальном творчестве практику переноса мелодических построений из одного *шубба* (раздела) или *макома* в другие аналогичные структуры, преимущественно в кульминационных частях формы. При этом переносе сохраняются определенные ладомелодические и ритмические особенности первоначального музыкального построения, что закрепилось в названиях конкретных *намудов*, которые демонстрирует – из какого именно *шубба* и какого *макома* используется эта мелодическая структура. Например, *Намуди Бузрук*, *Намуди Рост*, *Намуди Наво* и т.д. Подобных примеров в музыкальной классике *Шашмаком* достаточно много. В существе своем использование принципа переноса есть демонстрация осознанного конструирования музыкальной формы в процессе непосредственного исполнения – «здесь и сейчас».

Относительно проблематики выбора тех или иных структур в построении композиции отметим мысль Г. Шамилли: «макам как смысл реализуется не на линейной временной оси, что характерно для иранской фольклорной музыки, а на вертикальной оси "выбора"» [Г.Шамилли, 2010, с. с.488]. Безусловно, выбор варианта происходит именно на вертикальной – парадигматической оси выбора. Но этот процесс характерен не только для иранской музыкальной классики или вообще устной профессиональной музыки, в том числе таджиков, но в целом для всего музыкального фольклора разных национальных традиций. Вопрос в другом – осознанно или неосознанно осуществляется подобный выбор из внутреннего – ментального – плана алгоритма творческих решений, причем выбор реализуется во внешнем плане – музицировании, в конкретном контексте горизонтального развертывания монодического процесса. При осознанном конструировании формируется и соответствующая композиция, в которой целенаправленно продуманы все ее составляющие компоненты и правила их использования.

В музыкальной практике сложился определенный алгоритм выборки вариантов и возможностей использования того или иного инварианта, например, *намуда*, в том или ином *шубба* или *макоме*. В ходе сольного музицирования музыкант выбирает конкретные творческие решения, которые во многом обусловлены личными качествами музыканта, его наработанным опытом, особенностями исполнительского процесса, определенными структурными соответствиями, используемых построений в той или иной композиции. В ансамблевых же формах музицирования подобная свобода выбора в ходе непосредственного исполнения отсутствует.

Естественно, что у разных музыкантов, в зависимости от масштаба их дарования, особенностей их жизненного и творческого пути по-разному определялся качественный и количественный уровень получения и использования необходимых для практической деятельности знаний и навыков. Совместимость всех слагаемых в единоличном осуществлении управления музыкальным процессом обусловила формирование такого важного качества традиционного музыканта как полифункциональность проявления его творческого «я» (музыкант, поэт, ученый, философ).

Другой аспект бинарности – последовательное чередование стабильных и мобильных построений. Чередование представляет структуру и содержание определенного типа композиции, например, когда стабильные открывают построения, а мобильные – развивают и завершают их. Важной стороной процесса чередования является формирование соответствующей композиции, в которой содержание и завершенность процесса определяется в зависимости от масштаба построения (высотно-регистровая развернутость, временная протяженность) разными циклами чередований, характером соотношений бинарных структур.

Формирование стабильных построений связано с выявлением в них ладовых опор различного качества, в том числе переменных. Как правило, подобным – стабильным – построениям не свойственна протяженность, они преимущественно лаконичны, носят тезисный характер, как, например, структура *бозгуй* в *Таснифи Рост*. Напротив, мобильным структурам свойственно стремление к широкому диапазону развертывания (звуковысотному и временному), подвижности ладомелодических построений. Одними из ярких проявлений подобных мобильных структур являются построения *хона* в инструментальных разделах и внетекстовые распевы *замзама* в вокальных разделах *Шаимакома*.

Особенностью чередования стабильных и мобильных построений является последовательность расположения их в структуре композиции. Стабильные, преимущественно, открывают построение, а мобильные – развивают и завершают его. Одной из распространенных форм реализации принципа чередования обозначенных мелодических структур является известный традиционный способ композиционного оформления – *пешрав*, используемый в инструментальных разделах *Шаимакома*. Развитие осуществляется за счет чередования двух разных в функциональном и структурном отношении построений: оstinатного, повторяющегося – *бозгуй* и другого, постоянно изменяющегося и расширяющегося – *хона*.

Другим видом чередования функционально-оппозиционных построений является соотношение центрированных и распевных мелодических структур в композиции вокальных разделов *Шаимакома*.

Центрированные образуются за счет вычленения и интонационного подчеркивания основной или переменной опоры лада, выступающей в конкретном построении как ее центр. Подобные структуры, как правило, узкообъемны, в пределах терции-кварты, включают секундовые опевания ладовой опоры, которая формируется также за счет ее ритмо-слогового продления, образующее высотно-протяженную линию одного тона. Совершенно иное интонационное качество характерно для распевных структур, которые могут разворачиваться в пределах октавы и более. Для этих структур характерна постоянная изменчивость движения, частые переходы от одного тона к другому. Построения здесь формируются различного рода высотными изменениями без явных задержек на каких-либо тоне, создают неустойчивый в ладовом смысле характер движения.

Взаимодействие центрированных и распевных ладомелодических структур формирует определенную композиционную целостность, характерную для вокальных композиций *хат Шаимакома*. Это построение, состоящее из двух предложений, которые опевают две поэтические строки *байта* (двустигшие), демонстрирует в явном виде реализацию бинарной функциональной оппозиционности в горизонтальном чередовании интонационных образований.

Следующий бинарный аспект. Одновременное контрастное сопоставление разнофункциональных ладомелодических и ритмических образований: соотношение вариативной мелодической линии и остигатного ритмического и звуковысотного сопровождения. Отметим следующие виды: контрастность однородная – мелодия/бурдон, контрастность разнородная – мелодия/усуль, контрастность смешанная – мелодия/бурдон/усуль. Данный бинарный принцип формирует многомерную пространственную структуру, в которой вариативная и остигатная сферы могут быть представлены многопланово в рамках сохранения самого принципа одновременных функционально-оппозиционных взаимодействий. Обозначенные виды контрастных соотношений, учитывая, что мелодический компонент может быть представлен многопланово – несколькими унисонными линиями (мелодия/мелодия), отражают в структурном плане основные формы музицирования, используемые в различных жанрах системы таджикской традиционной музыки, в ее устных профессиональных жанрах, включая *Шаимаком*.

Распространенной бинарной структурой является многоплановый унисон – мелодия/мелодия. Представляет взаимодействие вариантов в одновременности, когда вокальные и инструментальные унисонные линии в структуре музицирования «голос-инструмент» соотносятся по вертикали как варианты инвариантной (ментальной) мелодии. В генетическом аспекте структурируется сольным вокально-инструментальным музицированием, взаимодействием ведущей партии певца и сопровождающей партией инструмента. В сольной форме реализации унисона наличествует четкое смысловое и интонационное различие функций мелодических линий. Один мелодический план является основным, так как выполняет ведущую смысловую и композиционно-организующую функцию, тогда как другой – унисонно сопровождает, поддерживает и интонационно расцвечивает основную линию. Многоплановость унисона образуется здесь за счет интонационного своеобразия каждой мелодической линии. Степень различения вариантов определяется конкретной исполнительской традицией, звуковыми особенностями музыкальных инструментов. Данный вид унисона принципиально отличается от вокального унисона, где подобного функционального членения нет.

Особую форму реализации инвариантного бинарного принципа представляет ладовая динамизация звуковысотных элементов. В этом процессе каждый высотный элемент системы имеет во внутреннем плане наработанный алгоритм возможных вариантных изменений, которые формируют определенное смысловое поле, где высотный элемент выступает их исходным инвариантом. В этом качестве он обладает потенциальными возможностями проходить в своей разработке определенные стадии вариантных изменений ладового статуса: от проходящего и опевающего тона до образования различных по масштабу действия ладовых опор – устоев, охватывающих, например, иерархическую структуру Шашмакома как особую циклическую систему.

Формирование данного принципа связано с соответствующими аспектами ладообразования в восточной монодии. С одной стороны, это тоникальность и сопряженная с ней централизованность ладовых процессов. С другой стороны, это переменность ладовых функций и формирование явлений ладовой многоопорности [С.Галицкая, А.Плахова, 2013].

В монодическом процессе предметом варьирования, помимо других аспектов реализации, является сам ладовый статус звуковысотных элементов, различные уровни и виды неустоя и устоя, а не только разные мелодические и тематические образования и их интервальные и ритмические структуры. Варьирование ладового статуса высотных элементов максимально реализовано в композициях традиционной музыкальной классики

Шаиммаком. Здесь каждый высотный элемент потенциально может на основе творческой воли музыканта формировать не только микроструктуру, но и более крупные музыкальные построения. Диапазон подобной реализации многообразен – от мотивной структуры до макома как системного построения, включая его композиционную единицу *хат*, развернутые построения *Сарахбор*, *Талкин*, *Тарона* и др. Принцип динамизации ладового статуса звуковысотных элементов рассматривается как важнейший художественный ресурс восточной монодии, во многом обеспечивающий ее возможностями саморазвития.

Обнаружилось примечательное явление: высотный элемент не может в одной композиции одновременно пройти все стадии своего ладового становления. И только в циклической системе, например, внутри одного макома, а также на уровне всего макроцикла *Шаиммаком* у него появляется возможность реализации своего потенциала. Процесс динамизации ладового статуса отражает в общем плане стратегическую линию развития системы *Шаиммаком* в целом, направленную на поиск новых ресурсов, новых возможностей творческих решений.

Осмысление действий универсального принципа бинарности как нового научного направления в изучении таджикской традиционной музыки подтверждает, что двухплановая оппозиционность, выступающая в качестве инварианта бинарного структурирования, является особым принципом формирования музыкальных построений. Исследование данного феномена обладает высокой степенью актуальности, позволяет с новых методологических позиций раскрыть сущностные явления восточной монодии, представляет перспективные аспекты развития современного таджикского теоретического музыкознания.

Обратимся к рассмотрению следующего аспекта – к проблеме определения и различения форм национальной стилистики, используемых в творчестве таджикских композиторов.

В таджикском профессиональном музыкальном искусстве исторически сложились два основных стилевых направления – ориентальное и национально-специфическое. Они были сформированы еще в советский период истории в результате взаимодействия двух основных компонентов становления и развития новой многоголосной профессиональной музыкальной культуры Таджикистана. Это европейская профессиональная традиция и таджикская традиционная музыка, имеющая свои устно-профессиональные жанры. Взаимодействие данных компонентов выступает как определенное бинарное единство, в котором многообразие форм взаимных сопряжений компонентов рождает те или иные стилевые направления.

Ориентальный стиль демонстрирует европейскую традицию разработки характерных национальных элементов (ритма, тембра, ладомелодических построений, художественных образов) восточных музыкальных культур. Данный стиль был привнесен в творчество таджикских композиторов представителями русской композиторской школы. Её особенность, помимо многих других замечательных сторон, заключается в наличии наработанного и богатого опыта общения с музыкальными традициями Востока, сформировавшее яркое по своей художественной значимости стилевое направление, которое в свое время определил Б. Асафьев как «русский музыкальный ориентализм» [Б.Асафьев, 1979, с. 163].

Национально-специфический стиль выступает как направление, где европейский компонент используется для поиска и разработки иных форм моделирования музыкального процесса (например, макомная симфония), основанных на принципах восточной монодической системы, на преодолении стандартов сонатно-симфонического цикла и других европейских композиционных и жанровых решений.

Становление и развитие ориентального стиля в творчестве таджикских композиторов во многом было связано с тем объективным обстоятельством, что многие национальные композиторы получали высшее композиторское образование в музыкальных вузах Москвы и Ташкента. Здесь они не только осваивали опыт европейского профессионального музыкального искусства у представителей русской (в основном) композиторской школы, но и обучались и перенимали богатые традиции русского ориентализма, опыта работы с восточными ритмами, мелодиями, тембрами, образами и т.д. В итоге, национальные композиторы в определенной части своего творчества естественным образом становились продолжателями этой традиции музыкального ориентализма, стилевого направления, которое сохраняется и сегодня в тех или иных аспектах, жанрах и формах в музыке композиторов Таджикистана. Есть основания полагать, что именно в этом русле – ориентальном – по многим направлениям творчества осуществлялось становление и освоение новых европейских жанров и форм, освоение композиторской техники. Создавались произведения, в которых на ближнем для восприятия интонационном плане демонстрировались элементы и структуры, определяющие принадлежность произведений к конкретной национальной культуре, композиторской школе.

В смысловом содержании понятия «ориентальное» можно выделить две его формирующие линии: базовая европейская профессиональная традиция, с ее сложившимися формами, жанрами, композиторской техникой, стилями, с одной стороны, а с другой – опыт использования в творчестве европейских композиторов приемов

структурирования оригинального восточного музыкального материала. В понятие «ориентальное» органично включается также принцип обработки, где одновременно сосуществуют элементы стилизации, общевосточного интонационного обобщения, а также вычленение и подчеркивание наиболее характерных элементов конкретной национальной музыкальной традиции Востока.

Совершенно не случайно в становлении нового профессионального многоголосного искусства в Таджикистане широко использовался данный принцип разработки материала. В нем оригинальный интонационный материал оформляется с помощью европейской композиторской техники. Эту особенность становления национальной композиторской школы отмечали ряд исследователей. Так, например, Н. Янов-Яновская считает, что на первом этапе «царил единственный вид творчества – обработка (почти вне зависимости от того, в контексте какого целого она выступала)» [Н.Янов-Яновская, 1983, с. 70]. В рассматриваемом процессе, по мнению М. Дрожжиной, «именно в обработках зримо пересекались и начали совместное существование две жанровые системы – традиционная и европейская (композиторская)» [М.Дрожжина, 2004, с. 167].

Традиция использования принципа обработки включает интонационный материал из разных жанров, в том числе из классического наследия Шашмаком. Этот аспект отмечала в свое время И. Вызго-Иванова: «Ценность таких обработок очень велика для таджикского симфонизма, ибо в них композиторы обращаются к любимому в республике жанру национального наследия» [И.Вызго-Иванова, 1978, с. 193].

Принцип обработки, если его рассматривать в широком смысле – не только непосредственно как обработку оригинального источника, но как определенный метод построения и развертывания композиции, включая и оригинальные авторские решения – предстает одним из репрезентантов ориентального подхода в оформлении музыкального материала. Его действие направлено на представление, прежде всего, внешних, выходящих на первый – ближний – для восприятия план характерных и красочных сторон звучания национальных элементов (ритма, мелодики, тембра, фактуры, особенностей подачи звука – артикулирования).

Отметим другое направление ориентального стиля – использование элементов музыки разных народов Востока в творчестве таджикских композиторов. Примеров, иллюстрирующих это явление, предостаточно. Отметим, например, индийские образы и мотивы: Баласанян С. Балет «Шакунтала» (1960), Бахор Ф. Балет «Прекрасная Дувалрони» (1980) и др. В этом своеобразном восточном музыкальном многоязычии также проявляется

характерная черта рассматриваемого стиля, в котором наиболее ярко реализовались аспекты стилизации и обобщения иной восточной интонационной культуры.

Для ориентального подхода свойственна определенная «достаточность» в разработке народного материала. Нет необходимости более углубленного постижения сугубо национальных специфических феноменов. Зачастую, вполне приемлема только их внешняя, но яркая представленность характерными элементами.

Что касается национальных аспектов – это те же самые оригинальные ритмы, тембры, мелодика, ладогармонические особенности, но только этими ресурсами не ограничивается представление специфики. Есть также и другие возможности, где данные элементы могут объединяться и функционировать уже на другой основе. Это, прежде всего, использование форм и принципов развития, выработанных профессиональной монодической традицией, например, макомной. В этом контексте подчеркнем следующее определение: рождение и развитие новых форм и жанров на основе использования принципов развертывания музыкального материала, сложившихся в традиционной музыкальной системе, представляет существенное отличительное свойство национально-специфической стилистики от ориентальной.

В развитии процесса поиска иных творческих решений постепенно стало формироваться понимание, что возможны другие художественные и технологические подходы вне определенных европейских жанровых и структурных стандартов. Например, поиск формирования особого – макомного симфонизма, который представляет попытки разрабатывать и оформлять иные подходы музыкального структурирования. Данный стиль ориентирован на усиление и развитие собственных национальных ресурсов.

Чрезвычайно актуальным становится разработка новой формы, имеющей глубинные связи с традицией и обладающей необходимым художественным потенциалом для отражения содержания национальной ментальной сферы. С процессом поиска новых возможностей связано формулирование ответа на вопрос: все ли в воспринятых европейских жанрах и формах таджикскими композиторами в структурно-семантическом отношении может отвечать содержательному плану национальной художественной традиции, особенностям ее смысловой сферы? Здесь есть аспекты, которые необходимо гармонизировать, найти более полное соответствие формы и содержания.

Стремление к новым возможностям реализации национальной стилистики наблюдается в творчестве таджикских композиторов. Существенное место занимает макомная стилистика, например, в симфонической музыке Ф.Бахора, Т.Шахиди,

Д.Дустмухаммедова, З.Шахиди и др. В этом направлении создано много произведений, разных по жанрам и особенностям воплощения.

Сразу оговорим. Макомный симфонизм – это скорее пожелание, некая художественная цель. Он еще в структурном и художественном отношении не сложился как самостоятельное и завершенное стилевое явление. Скорее всего, это только начало поиска путей нового оформления материала, в котором важным вектором развития становится выход из стандартов сонатно-симфонического цикла и других композиционных и жанровых решений, сложившихся на европейской основе. Отметим мысль Н.Янов-Яновской относительно причин появления потребности в макомном симфонизме. Это «поиски национально-почвенного эквивалента сонатно-симфонической драматургии» [Н.Янов-Яновска, 1990, с. 483].

В качестве примера соотношения ориентальных и специфических аспектов воплощения элементов классической традиции Шашмаком можно привести размышления таджикского композитора Фируза Бахора о двух своих сочинениях. Это Третья симфония «Веберн-маком» и симфоническое произведение «Маком Наво». Относительно «Веберн-макома» композитор пишет, что ему «было интересно создать ее на основе восточной серии, а саму восточную серию – на основе макомных интонаций <...> В симфонии произошло как бы совместное музицирование или соединение двух совершенно разных музыкальных идей: серийной музыки, идущей от техники Веберна, и музыки Шашмакома» [Э.Гейзер, Ф.Бахор, 2012, с. 60]. Совершенно иное решение Бахором предложено в симфоническом произведении «Маком Наво», в котором предпринята попытка сохранить стиль исполнения традиционного классического произведения. Как сам отмечает композитор «это практически одноголосная музыка для симфонического оркестра на тему макома – тему длительной мелодической линии, но с полифоническими разработками и решенной, в общем, в симфоническом ключе» [Э.Гейзер, Ф.Бахор, 2012, с. 58].

В чем проблема взаимодействия двух представленных стилевых направлений творчества?

Проблема видится в нахождении необходимого баланса. При явном преобладании ориентального направления (европейских принципов разработки восточных элементов) существенно замедляется поиск новых – иных форм реализации, базирующихся на глубинном постижении специфики национальных музыкальных традиций. Возникает серьезная опасность потери и не использования заложенных в самой восточной монодической системе перспективных и новаторских для композиторского творчества принципов развития.

Баланс соотношений двух стилевых аспектов вполне возможен, когда они дополняют и способствуют развитию друг друга. В таком взаимодействии национальных стилей формируется полноценный художественный ресурс, которым может воспользоваться композитор в своем творчестве. Ориентальное направление представляет композитору широкие возможности использовать интонационный материал и принципы развития из разных музыкальных систем (структурные элементы, эстетико-философские идеи). Национально-специфическое направление дает возможность композитору углублять поиски по созданию новых жанров и форм, способных наиболее полно отражать национальную ментальную сферу, формировать оригинальное художественное направление, способное стать самостоятельным и самобытным феноменом в мировом музыкальном искусстве.

Предварительно обобщая изложенное, резюмируем следующее. На сегодняшний день наблюдается определенное доминирование ориентальной стилистической направленности в творчестве таджикских композиторов, чему способствует общая тенденция к глобализации, существующая сегодня в мире. Подобное доминирование обусловлено несколькими причинами. Отметим некоторые.

Первая причина. Принципиально изменился в XX веке и продолжает изменяться в сторону все большего расширения звуковой мир, в котором мы живем. Действительно, если сравнить его структуру, виды и объем конца XIX – начала XX века и первые десятилетия XXI века, то нужно констатировать, что это во многом различные звуковые явления. Сам по себе этот аспект может стать предметом самостоятельного и глубокого исследования, и я думаю, что здесь нас поджидают интересные открытия. Изменился не только огромный мир звуков, изменились мы сами, наше восприятие, мышление, слуховая настройка. Все это не может не отражаться в творчестве.

Вторая причина – ограниченность глубины подхода к реализации национально-специфического. Преимущественно используются только наиболее очевидные его репрезентанты: характерные ритмические и ладомелодические построения, тембровые соотношения, общевосточные образы.

Третья причина, которая во многом объясняет тенденцию к расширению ориентации на европейские традиции – это собственно социально-экономический фактор. Основные международные и престижные концерты, фестивали, конкурсы произведений композиторов преимущественно проходят в европейских странах, по европейской тематике, на основе художественных критериев и вкусов европейцев. Отсутствие специальных крупных акций, посвященных вопросам оригинального претворения или моделирования, например, макома

в симфонической музыке и не только в этом жанре, не способствует поиску и открытию новых творческих решений.

Вполне объясним также вывод, что для развития национально-специфического направления только интуитивное освоение народного музыкального материала не может быть уже достаточным. Рождение новых форм и жанров, новых стилевых направлений, основанных на принципах развития традиционной восточной монодии, требует глубоких знаний, детальное изучение этих принципов и возможностей.

Реальность сегодняшнего мира, его многообразие и широкая доступность для восприятия различных музыкальных феноменов в определенном отношении может подавлять поиск новых форм реализации национальной специфики. Представляется важным не упускать из вида проблему соотношения ориентальных и специфических аспектов в творчестве таджикских композиторов. Необходимо учитывать все нарастающую тенденцию к глобализации, подразумевая под этим процессом установление для многих, если не для всех, единых принципов и подходов, стандартов творческой деятельности, что неизбежно в негативном плане отражается на различных видах и формах проявления специфики, в том числе, национальной.

Резюмируя изложенное, относительно осмысления действий универсального принципа бинарности как нового научного направления в изучении таджикской традиционной музыки, а также прояснения различий ориентальных и национально-специфических аспектов, особенностей их соотношений в творчестве таджикских композиторов, можно констатировать, что они представляет перспективные научные направления современного таджикского теоретического музыкознания

Литература:

Асафьев Б. Русская музыка. XIX и начало XX века. Л.: Музыка, 1979.

Бершадская Т. Лекции по гармонии. –Л: Музыка, 1985

Волкова И.С. Понятие инварианта в концепции музыкального языка: Автореф. кандидата искусствоведения. – М.,1986

Вызго-Иванова И.М. Об использовании макамов в творчестве композиторов Таджикистана //Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент.: Гафур Гулям, 1978. С. 190-203.

Галицкая С.П., Плахова А.Ю. Монодия: проблемы теории. – М., 2013

Гейзер Э., Бахор Ф. Композитор – профессия замечательная! СПб.: Алетея, 2012

Гусева Е.С. Бинарность в композиторском мышлении: опыт когнитивного рассмотрения // Вестник музыкальной науки. №3 (5), Новосибирск, 2014. - С. 14-23.

Дрожжина М. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века. Новосибирск.: Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки, 2004.

Лотман, Ю. Феномен культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. – Т.1.– Статьи по семиотике и топологии культуры. – Талин, 1992. – С. 34-45

Лурия, А.Р. О двух видах синтетической деятельности коры человеческого мозга // А.Р. Лурия. Мозг человека и психические процессы. Нейро-психологические исследования. М.: Изд-во АПН РСФСР, 1963. - С. 69-112.

Шаймухаметова Л.Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы.– М., 1999

Шамилли Г. Б. Архитектоника иранской классической музыки: смысл и его становление // Ишрак: ежегодник исламской философии: – № 1. – М.: Вост. лит., 2010. – С. 487-508.

Шамилли Г. Б. Архитектоника иранской классической музыки: грамматика музыкальной речи как картина мира // Ишрак: ежегодник исламской философии: – № 2. – М.: Вост. лит., 2011. – С. 667-696

Янов-Яновская Н.С. К вопросу о «Восточном симфонизме» // Борбад и художественные традиции народов Центральной Азии: история и современность. Душанбе.: Дониш, 1990. – С.482-483

Янов-Яновская Н. К проблеме освоения многоголосия монодийными культурами // Актуальные проблемы изучения музыкальных культур стран Азии и Африки. Ташкент.: Фан, 1983. – С.69-73.