

© Галицкая, С.П., 2020
УДК 78.03
DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10042

О ЛАДО-ЗВУКОРЯДНОЙ СТРУКТУРЕ МОНОДИИ

С.П. Галицкая¹

¹ Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Звукоряд как феномен имеет место практически во всех музыкальных произведениях любого типа – композиторских письменных и традиционных устных, причем служит одной из ведущих структурных характеристик. В контексте обозначенной в названии статьи проблемы предлагается краткая характеристика монодии как способа музыкального мышления, связанного, в частности, с такими явлениями, как однолинейность и мономелодийность (термины автора). В статье речь идет о способах формирования суммарных (общих) звукорядов монодийных образцов, подчеркивается принципиальная множественность звукорядов, отмечаются ведущие их свойства – общее количество звуков, интервальный состав, способы обнаружения различного количества и качества опорных (устойчивых) тонов, а также так называемых ладо-звукорядных звеньев и ладо-звукорядных опорных комплексов. На основе всего обозначенного структурируется весьма существенный принцип звукорядной составности. По ходу изложения автор стремится теоретически обосновать свои соображения. Предлагаемые наблюдения демонстрируются на примере ладо-звукорядного анализа известной узбекской традиционной песни «Ойдек тўлибдир» («Как полная луна»), рассматривается ее звукорядная структура с обозначенных в статье точек зрения.

Ключевые слова: монодия, анализ, звукоряд, ладообразование, формообразование.

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Галицкая, С.П. О ладо-звукорядной структуре монодии. *Вестник музыкальной науки*. 2020. Т. 8, № 3. С. 104–114. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10042.

ON THE FRET SOUND-PATTERN STRUCTURE OF MONODY

S.P. Galitskaya¹

¹ Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The sound pattern as a phenomenon takes place in almost all musical works of any type-written and traditional oral compositions, and it serves as one of the leading structural characteristics. In the context indicated in the title of the article a brief characteristics of monody as a way of musical thinking, namely, with phenomena such as single-line and monomelodies (terms of author). The article deals with the methods of forming the total (General) sound orders of monody samples, emphasizes the fundamental multiplicity of sound orders, notes their leading properties – the total number of sounds, interval composition, methods for detecting different amounts and quality of reference (stable) tones, as well as the so-called fret sound-pattern links and fret sound-pattern support complexes. On the basis of all this, a very significant principle of sound-pattern composition is structured. In the course of the presentation, the author tries to theoretically substantiate her views. The proposed observations are demonstrated by the example of fret sound-pattern analysis of the well-known Uzbek traditional song “Ойдек тўлибдир” (“Like a full moon”), its sound-order structure is considered from the points of view indicated in the article.

Keywords: monody, analysis, sound pattern, fret formation, shaping.

Conflict of interests. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation. Galitskaya, S.P. (2020), “On the fret sound-pattern structure of monody”, *Journal of Musical Science*, vol. 8, no. 3, pp. 104–114. DOI: 10.24411/2308-1031-2020-10042. (in Russ.)

Приступая к рассмотрению проблематики, обозначенной в заглавии предлагаемой статьи, имеет смысл вспомнить в высшей степени ценное и глубокое соображение, в свое время высказанное выдающимся отечественным ученым Ю.Г. Коном в его известной монографии «Некоторые вопросы ладового строения узбекской народной песни и ее гармонизации»: «Цель всякого исследования – сведение большого разнообразия наблюдений к простым принципам» (1979, с. 13). Здесь нельзя также не отметить и Х. Ортегу-и-Гассета с его «Дегуманизацией искусства»: «Нет ничего более легкого, нежели подмечать различия между отдельными произведениями (для нас – разновидностями ладо-звукорядного строения монодийной музыки. – С.Г.). Но подобное акцентирование различий и специфики ни к чему не приведет, если сначала не определить то общее, которое разнообразно, а порой и противоречиво утверждается во всех них» (1991, с. 232). Тот же момент позднее в «Психологии искусства» акцентировал Л.С. Выготский, настойчиво подчеркивая, что осознание аспектов единства, как показывают психологические изыскания, предлагает более высокую степень концептуализации, нежели осмысление различий (1968).

В настоящей работе монодия понимается как особый способ музыкальной организации, музыкального мышления (Галицкая С., 2013). Акцентируем также, что его осмысление не ограничивается характеристиками, сопряженными только лишь с фактурными параметрами. Этот момент особо отмечается потому, что монодия многими авторами до сих пор нередко – но неправо-

мерно! – отождествляется с одnogолосием, т.е. тем типом фактуры, который, как известно, имеет место как в традиционной, так и в композиторской музыке.

Вряд ли можно сомневаться, что монодия как вид звуковысотного устройства определяет традиционную музыкальную культуру практически всех без исключения этносов мира, является основополагающим, если не единственным типом ее звуковысотной организации. Однако отнюдь нередко встречающиеся здесь специфические моменты «разнозвучия» (но не «истинного, подлинного многоголосия», по выражению И.М. Жордани) именуется японским ученым Кисибэ Сигэо *мультифонией* (Kishibe Shiego, 1984). Мультифония характеризуется тем, что ладофункциональный смысл имеют в ней лишь те звуки, которые формируют ведущую мелодическую линию, тогда как остальные звуковысотные элементы мультифонии интерпретируются только в фоническом плане.

По-видимому, единственным исключением в данной ситуации может служить бурдон, если, конечно, он имеет место в общем мультифонном звучании. Однако вопрос этот, на наш взгляд, требует отдельного рассмотрения и в настоящей статье не затрагивается.

Обозначенный выше сугубо важный принцип устройства монодийной музыки в структурном ладофункциональном плане целесообразно именовать *однолинейностью*¹, тогда как в семантико-содержательном отношении – *мономелодийностью* (Галицкая С., 2013, с. 52) (термины С.П. Галицкой).

Предложенный принцип звуковысотной организации монодийной

музыки подразумевает, что ладо-структурному анализу – независимо от конкретного устройства монодийного образца – может быть подвергнута лишь его ведущая мелодическая линия: ведь остальные звуковысотные элементы, конечно, при их наличии, подразумевают исключительно фонические характеристики. Однако последние, как известно, в современном отечественном музыкознании при описании целостного интонационного звучания имеют в виду скорее описательные, но не структурно-типологические характеристики. Структурная же типологизация в методологическом плане должна опираться на собственную классификацию, а также терминологию.

На наш взгляд, подобный, т.е. ладоструктурный, анализ ведущей мелодической линии того или иного монодийного произведения целесообразно осуществлять с учетом особенностей его формообразования, точнее, с опорой на некоторые ведущие результаты его членения. В данном проблемном контексте такого рода признаки важны не только и не столько сами по себе, но как моменты, уточняющие выявление аспектов, непосредственно сопряженных с ладофункциональными качествами звуков мелодии, взятой в ее интонационном движении, их устойчивостью (опорностью) и неустойчивостью (неопорностью).

В настоящей статье термины «устойчивость» и «опорность» в ходе анализа употребляются как синонимы. Однако в свое время музыковед Т.С. Бершадская предлагала рассматривать их иначе, а именно как целое («устойчивость») и часть («опорность») (1978,

с. 56–57)², но, насколько известно, подобная терминологическая позиция среди отечественных этномузыкологов поддержки не нашла.

Естественно, в ходе членения монодийного произведения следует иметь в виду не только собственно мелодико-музыкальную сторону, но и вербальный ряд, если он присутствует. Впрочем, в традиционной музыке различных народов, как известно, явно преобладают жанры вокальные и вокально-инструментальные, т.е. неизменно подразумевающие словесную составляющую.

Важнейший этап ладоструктурного анализа связан с фиксацией ведущих звукорядов рассматриваемых произведений. Звукоряды же в традиционной музыке могут быть весьма многообразны как по количеству образующих их звуков, по диапазону, так и по интервальному строению. Причем при формировании звукорядов, ориентированных на дальнейшее аналитико-музыкально-ведческое ладофункциональное исследование, необходимо учитывать все без исключения звуки мелодии, имеющие место в конкретном напеве, в том числе хроматические их разновидности, а также повторение одних и тех же звуков в различных октавах.

Последний момент, естественно, сопряжен со звукорядами монодийных образцов широкого диапазона, который может достигать двух октав (иногда шире), что встречается, как правило, в напевах устно-профессиональной музыки. В подобных случаях повторяющиеся «разнооктавные» звуки могут демонстрировать как одинаковые, так и различные ладофункциональные качества. Это существенно обогаща-

ет общий ладосодержательный облик конкретных монодий, отличает этот тип интонирования от музыки композиторской многоголосной, где мелодическое разнообразие в ладо-структурной сфере достигается иными – собственно многоголосными – средствами³.

И еще одно соображение. Независимо от конкретной высоты («тональности») тех или иных исполняемых монодийных образцов, звукоряды которых подлежат ладофункциональному анализу, их письменное «изображение» желательно ориентировать на «белоклавишный» (или близкий ему) вариант в целях облегчения подходов к рассмотрению.

Разумеется, обозначенное выше не влияет на результаты и качество исследования монодийной музыки, не определяет его сущностной направленности, но предлагает лишь вспомогательные соображения, в чем-то упрощающие его конкретную реализацию.

Монодийный ладо-звукоряд, даже если отвлечься от его мелодико-ритмического воплощения, в качестве релевантных параметров подразумевает по крайней мере восемь:

- диапазон звукоряда;
- общее число его звуков;
- интервальная структура (в том числе зависящая от строя);
- местоположение главной опоры;
- число и расположение побочных опор;
- число ладо-звукорядных звеньев;
- интервальное устройство ладо-звукорядных звеньев;
- способы их соединения.

Отметим, что ладозвукорядное звено – это «отрезок» звукоряда, соответствующий более или менее са-

мостоятельному, т.е. относительно завершеному в интонационно-мелодическом плане фрагменту напева. На этой основе формируется так называемый принцип составности ладо-звукорядов монодии.

Поскольку монодийные ладо-звукоряды могут включать от двух-трех до пятнадцати звуков (иногда больше) и при этом допускают до шести типов интервального отстояния соседних по высоте звуков, то станет ясным громадное их общее количество, даже без учета разнообразия внутренней функциональной структуры последних. Подключение же и этих моментов фактически делает разнообразие ладо-звукорядных структур монодии почти в полном смысле слова бесконечным. Все это весьма затрудняет их классификацию.

Естественно, что в музыкальной практике каждого народа число используемых ладов и, следовательно, ладозвукорядов ограничено этнической традицией. Впрочем, в трактатах ученых различных эпох, особенно на Востоке, указывалось, что количество ладовых структур, фигурирующих в той или иной музыкальной (традиционной) культуре, подчас исчислялось десятками и даже сотнями⁴.

Таким образом, для более или менее полного (хотя и предварительного) освещения проблемы, заявленной в настоящей статье, необходимо решение по крайней мере трех взаимосвязанных задач. Во-первых, это определение и нотная фиксация общего (суммарного) звукоряда анализируемого монодийного образа. Во-вторых, обозначение в чем-то самостоятельных ладо-звукорядных звеньев, т.е. ладозвукорядных

отрезков, взаимодействие которых в ходе интонационного становления формируют общий (суммарный) звукоряд. Наконец, в-третьих, необходима фиксация опорных (устойчивых) тонов, их общего количества, а также качественная (функциональная) их дифференциация и интервальные соотношения.

Думается, что решение первой задачи подразумевает некоторые специфические моменты. Ведь достаточно убедительное этномузыкалогическое аналитическое описание монодийного образца не может быть осуществлено вне четкого и точного представления об общем его звукоряде. Оно формируется как письменное (именно письменное!) в ходе анализа нотного «одноразового перечисления» всех без исключения звуков рассматриваемой мелодии, располагаемых исследователем в строго звуковысотном порядке, причем независимо от того, сколько раз тот иной конкретный звук повторяется в процессе исполнения данной пьесы. Кроме того, адекватность результата при формировании общего (суммарного) звукоряда того или иного монодийного примера зависит не только от абсолютной временной его протяженности, но и от его общего диапазона, богатства и разнообразия в сфере интонационного становления и т.п. Естественно, учесть все это возможно только при наличии целостного всестороннего представления об исследуемой мелодии, опирающегося не только на чисто слуховые, т.е. в какой-то мере беглые, в чем-то нестабильные, в чем-то «ускользающие» впечатления, которые возникают как в ходе прослушивания музыки в реальном ее исполнении, так и на

основе восприятия фонозаписи звучащего образца. Необходимая стабилизация подобных впечатлений «утверждается» лишь при наличии нотной записи монодийного произведения, достаточную адекватность которой целесообразно проверять в ходе сравнения с живым или фонографическим звучанием. Все это совершенно необходимо при построении суммарных (общих) звукорядов как интонационно развитых монодий, так и мелодий более простых, даже совсем несложных. В противном случае теряется возможность получения надежной объективности результатов.

Наконец, на наш взгляд, следует иметь в виду, что общепринятая в настоящее время нотная запись монодийных произведений на обычном пятилинейном нотном стане – за редчайшими исключениями – не отражает специфических для монодии интервально-звуковысотных аспектов строя в силу крайне слабой разработанности соответствующей проблематики в приложении к монодийной музыкальной культуре.

Что касается второй задачи – фиксации звукорядных звеньев, то их формирование целиком и полностью опирается на итоги анализа формообразования монодийного образца, точнее, на результаты членения рассматриваемого произведения на интонационно завершенные мелодические построения. В примерах, подразумевающих словесный ряд, подобное членение осуществляется с учетом и его структуры. Как правило, такие в известном плане самостоятельные мелодико-интонационные отрезки отделяются друг от друга достаточно ясно выраженными цезурами, отчетливо

ощущаемыми в процессе слухового восприятия. Последние в зависимости от конкретных моментов в формообразовании могут в интонационном плане взаимодействовать между собой по-разному: не иметь общих звуков, будучи отделенными друг от друга различными интервалами, иногда достаточно широкими; обладать одним или несколькими общими звуками; наконец, подразумевать как бы «включение» в интервальном плане более узкого звена в более широкое⁵.

Вопросы, сопряженные с третьей задачей, – выявлением опорных (устойчивых) тонов, а также принципов их формирования и взаимодействия – важнейшие. В самом деле, процесс интонационного развертывания, взятый во всех своих составляющих, опирается на взаимодействие звуков, различающихся по таким свойствам, как высота, протяженность, тембр и громкость, свойствам, которые могут в чем-то варьироваться при каждом отдельном исполнении одного и того же произведения традиционной музыки, которая, как известно, изначально имеет устную природу. Устность же, и это столь же хорошо известно, также изначально, как бы «изнутри» и разносторонне базируется на принципе варьирования, что отнюдь не мешает в чем-то специфическому, нередко весьма длительному (подчас на протяжении веков) сохранению самотождественности как каждого отдельного исполняемого произведения, так и конкретной музыкальной культуры в целом⁶.

В связи с первым моментом очевидно, что в качестве опорных выступают, как правило, звуки, более протяженные по сравнению

с окружающими, т.е. обозначаемыми в нотной записи достаточно крупными длительностями, либо звуки, совпадающие с сильными или относительно сильными долями метра. Кроме того, в качестве опорных нередко фигурируют также синкопированные звуки, ибо синкопа как метроритмическое явление совмещает в себе акцентность с протяженностью. Все это подводит к тому, что сфера ладовой устойчивости в монодии обладает имманентной многозначностью, количественным и качественным многообразием, что зависит от конкретных интонационных условий. Иными словами, в монодийной музыке качественная индивидуализация устойчивых (опорных) функций составляет ядро ладоструктурных отношений. Это достаточно давно отмечалось различными отечественными музыковедами. Назовем среди них, например, Б.В. Асафьева, Э.Е. Алексеева, Н. Гусейнову, М.Н. Дрожжину, Ф. Кароматова, Х.С. Кушнарёва, Н.С. Серегину, Ю.Н. Плахова, С.Р. Хисамову и мн. др. Думается, количество степеней устойчивости (опорности) в принципе бесконечно – от предельной опорности до чуть намеченной, почти переходящей в свою противоположность. Это в определенном смысле можно соотносить с явлением звуковысотной зонности⁷.

Сколько опорных (устойчивых) тонов может быть сформировано в отдельном монодийном образце⁸? Естественно, это зависит от общих его характеристик таких, как протяженность, диапазон, темп, специфика интонационного развертывания во всех своих составляющих, а также собственно музы-

кально-содержательного характера произведения. Однако, констатируя принципиальную «непрерывность» и качественное многообразие устойчивой шкалы, в целях анализа необходимо, руководствуясь той или иной мерой опорности, дифференцировать ее на отдельные зоны. В самом первом приближении целесообразно установить три такие зоны: наиболее отчетливо проявляющая себя устойчивость (главный устой, главная опора, тоника); устойчивость несколько менее весомая (побочный устой, побочная опора); наконец, устойчивость, находящаяся в промежуточном состоянии между собственно устойчивостью и неустойчивостью (полуустой, полупора, антитеза).

Не требует специальных пояснений, что названные типы опор, полностью зависимые от особенностей интонационного становления, занимают различное место в процессе формообразования. Отвлекаясь от частных случаев, можно сказать, что в среднем главный устой (тоника) завершает целостное произведение, нередко и его относительно законченные построения, а также в некоторых случаях и открывает его.

Побочные устои (опоры), как правило, венчают какие-либо законченные построения образца, но, разумеется, по высоте не совпадают с тоникой. Звук, завершающий пьесу, чаще всего осмысливается как в большей степени опорный, чем звуки, заключающие какие-либо отдельные ее построения. Поэтому побочные опоры, даже если они обладают значительной мерой устойчивости, обнаруживают известную тенденцию подчиниться главной опоре (тонике). Но это вовсе не означает, что они во-

обще неустойчивы: благодаря ладофункциональной модальности⁹ в модальности силы торможения настолько существенны, что любой интонационный повод расценивается восприятием всегда в пользу устойчивости, но не наоборот. Именно эту особенность подчеркивает С.С. Скребков, правда, на наш взгляд, несколько утрируя ситуацию: «Вторым принципом (ладообразования. – С.Г.) можно назвать образование равноценных устоев наряду с исходным. Здесь перед нами апофеоз устойчивого интонирования в его раскрывающемся многообразии: каждая ступень звукоряда трактуется как весомая, значительная, способная стать новой тоникой» (1967, с. 91)¹⁰. Что касается полустоев (полуопор, антитез), то, в отличие от опор побочных, они формируются в процессе непрерывного, как правило, бесцезурного мелодического движения. Поэтому полустои обнаруживают меньшую самостоятельность, нежели побочные опоры, звучат своеобразно «переливчато», слабо закреплению.

Напомним, что предложенная трехступенная дифференциация опорной сферы монодийного лада (и ладо-звукоряда) – лишь самая первая мера приближения. В реальном интонационном становлении возникает множество переходных, промежуточных зон, что порождает ладофункциональное нюансирование (термин С.Р. Хисамовой), весьма обогащающее монодийное звучание. Но если опираться на уточняющие, расшифровывающие соображения, то в ходе конкретного описания можно ограничиться и тремя названными зонами.

Приводимый ниже структурный ладо-звукорядный анализ достаточно

развитой узбекской традиционной песни «Ойдек тўлибдир» («Как полная луна») призван продемонстрировать сформулированные посылы. Предварительно заметим, что при письменном

«изображении» ладо-звукорядов целесообразно для наглядности обозначить главный устой (тонику) как □; побочные опоры – в виде ○; полуопоры – в форме ◻; неустойчивые звуки – ●.

Пример 1. Ойдек тўлибдир (Узбекская народная музыка. Т. 1. Ташкент, 1955. С. 251)

Изящная напевно-танцевальная мелодия (пример 1) ясно расчленяется на четыре построения, каждое из которых равно четырем тактам. Общий (суммарный) звукоряд включает 10 звуков – re^1 - mi^1 - fa^1 - sol^1 - la^1 - si - be - mo - do^2 - re^2 - mi^2 - fa^2 , который внешне совпадает со звукорядом эолийского лада; диапазон звукоряда данного образца – малая децима. Первое (тт. 1–4) и второе (тт. 5–8) построения завершены звуком la^1 , который ретроспективно, уже после окончания напева осознается как побочный устой. Третье (тт. 9–12) и четвертое (тт. 13–16) построения заключаются re^1 – тоникой. Что касается полуопор, то в первом построении таковыми служат re^2 и отчасти sol^1 , в третьем же и четвертом построениях – звуки sol^1 и la^1 . Во всех случаях та или иная степень опорности (устойчивости) достигается формообразующими и ритмическими интонационными средствами.

Подобная сухая констатация фактов в очень малой степени от-

ражает богатую внутреннюю жизнь лада рассматриваемой песни, взятого во всем многообразии его связей с целостным интонационным процессом. Действительно, уже первое построение напева «Ойдек тўлибдир» включает в себе некий вопрос, потенциальную незавершенность, но осознаваемую лишь задним числом, после восприятия мелодии целиком. И все же слушатель, искушенный в ладо-звукорядных тонкостях узбекского традиционного мелоса, в какой-то мере «предслышит» завершение – тонику. В самом деле, в латентном виде она представлена как нижняя квинта от побочной опоры la^1 и одновременно как нижняя кварта от полуопоры sol^1 , тем более, что реально она (тонику) дана в этом же (первом) построении, но в другом фоническом и ином устойчивом качестве – как полуопора re^2 . Этот же момент еще ярче подан во втором построении напева: полуопора re^2 «притягивает» не один нижнесекундовый звук, как ранее, но развернутую в продолжении двух

тактов ладо-звукорядную ячейку в объеме кварты (до²-фа²) и тем самым по «количеству» и качеству опорности почти приближается к побочной опоре (в этом плане не хватает лишь достаточно солидной цезуры).

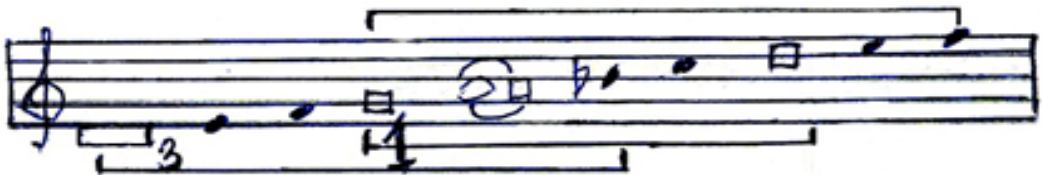
Таким образом, по мере интонационного продвижения степень опорности разнокачественных устоев (опор) как бы усиливается: побочная опора ля¹ во втором построении звучит более устойчиво, нежели в первом (как бы за счет чисто количественного накопления – повторения, так и благодаря интенсивно действующим различным интонационным средствам). В свою очередь полуопора ре² во втором построении также выявлена ярче, чем в первом. То же можно сказать о третьем и четвертом построениях. Тоника ре¹ в третьем построении воспринимается несколько менее опорно благодаря лишь легкой цезуре между вторым и третьим его тактами, тогда как этот же звук в слитном, активно устремленном вниз, завершающем напев четвертом построении наиболее тоникален. Небезынтересно, что менее других подчеркнутый по-

луистой соль¹ в первом построении дан все же несколько слабее, чем в третьем (в силу метроритмической структуры).

Итак, из предлагаемого беглого описания ясно, что каждая из фигурирующих в напеве опор внутри своей функциональной группы – тоника (главная опора), опора побочная, полуопора – демонстрируют по крайней мере два ладовых нюанса – усиленный и смягченный, что чрезвычайно обогащает интонационный процесс. Органичной частью его является также последовательно проводимое в ходе интонирования ладо-звукорядное переосмысление в целом, которое придает развитию подлинную жизнь и многомерность. И это происходит в условиях явного преобладания значимости устойчивых ладовых элементов, следовательно, превалирования тенденций торможения¹¹.

Приведем общий (суммарный) ладо-звукоряд узбекского традиционного напева «Ойдек тўлибдир», где упомянутым выше образом обозначены опорные звуковысотные элементы (пример 2).

Пример 2. Общий (суммарный) ладо-звукоряд напева «Ойдек тўлибдир»



С учетом ладо-звукорядного и формообразовательного анализа целесообразно полагать, что данный звукоряд демонстрирует трехзвенную структуру: первое звено – в пределах чистой квинты – соль¹-ре²; второе – охватывает малую сексту (ля¹-фа²); наконец, третье

также формирует малосекстовый диапазон, но на иной высоте (ре¹-си-бемоль¹). Нетрудно убедиться, что первое и второе звенья имеют четыре общих звука (ля¹-си-бемоль¹-до²-ре²), тогда как оба они и третье звено подразумевают наличие трех общих звуков (соль¹-ля¹-си-бемоль¹). Здесь

налицо, таким образом, неизменно действующее цепное соединение звеньев¹². Столь «плотная» звуковысотная общность во взаимодействии звеньев, к тому же в звукоряде монодийного образца достаточно широкого диапазона, способствует, на наш взгляд, достижению высокого уровня связности и диалектичности интонационно-мелодического становления, а также облегчению запоминания не столь простого традиционного напева в ходе его исторического функционирования, что в условиях устности немаловажно.

Наконец, обратимся к рассмотрению интервальной структуры ладопеременного опорного комплекса анализируемой мелодии, точнее, ее звукоряда. Напомним, что ладопеременный опорный комплекс любого анализируемого звукоряда – это последовательность опорных звуков, извлеченных из «тела» монодийного произведения и образующих «ладовый скелет» мелодического становления¹³. В узбекской традиционной мелодии «Ойдек тўлибдир» он представлен звуками re^1 - sol^1 - la^1 - re^2 (см. пример 2). Эта интервальная структура с очевидностью демонстрирует октавно-квинто-кварто-секундовые отношения, где фигурирует, с одной стороны, естественная интервальная основа, акустически объективный интервальный фундамент натуральной обертоновой шкалы, а с другой – не менее естественная секундовая связь между звуками в контексте соб-

ственно мелодического интонирования, особенно монодийного¹⁴.

Подобные, а также родственные конструкции ладоопорных комплексов можно считать достаточно типичными для монодийного ладо-звукорядного структурирования.

Думается, произведенный анализ некоторых существенных моментов ладо-звукорядного аспекта узбекской песни «Ойдек тўлибдир» достаточно наглядно иллюстрирует неоднозначность, диалектичность отношений внутри монодийной устойчивой ладовой сферы как таковой, так и между опорностью и неопорностью в целом. Подобную функциональную специфику монодийной музыки Е.В. Герцман в свое время удачно назвал «полислийностью интонационного содержания каждого отдельного ладового элемента» монодии (1986, с. 167).

В заключение предложенных аналитических соображений, связанных с ладо-звукорядным аспектом узбекского традиционного напева «Ойдек тўлибдир», а также монодийного музыкального мышления в целом, еще раз подчеркнем, что они отнюдь не подразумевают некой исчерпанности, но лишь намечают основные исследовательские параметры, которые призваны способствовать все более глубокому методологическому и конкретно-методическому раскрытию избранной проблематики в приложении к монодии. Это в конечном счете поможет достаточно полно осмыслить ее глубинную интонационно-музыкальную сущность.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Этот термин в свое время при обсуждении рассматриваемой проблематики был одобрен Е.В. Назайкинским (см.: Галицкая С., 1981, с. 17; 2013, с. 43).

² См. также: (Галицкая С., 2013, с. 134).

³ Подробнее об этом см.: (Галицкая С., 2013, с. 90–91, а также гл. III).

⁴ Подробнее об этом см.: (Галицкая С., 2013, с. 91–99 и др.).

⁵ Подробнее об этом см.: (Галицкая С., 2013, гл. II, III).

⁶ Этот момент, правда, в несколько ином плане подчеркивал Х. Ортега-и-Гассет в труде «Дегуманизация искусства» (1991).

⁷ См. по этому поводу, например, труды Н.А. Гарбузова, посвященные зонной природе звуковысотного слуха.

⁸ Насколько известно, этот важный вопрос в качестве самостоятельно значимого в отечественном этномузыкознании не ставился.

⁹ Подробнее об этом см.: (Галицкая С., 2013, с. 129 и др.).

¹⁰ Точнее, следовало бы говорить о способности подобных звуков становиться побочными опорами или полуопорами.

¹¹ Подробнее об этом см.: (Галицкая С., 2013, гл. II, III).

¹² О способах соединения ладо-звукорядных звеньев см., например, (Галицкая С., 2013, с. 94, гл. III).

¹³ См. об этом: (Галицкая С., 2013, с. 169; 1973, с. 9–21).

¹⁴ Подробнее об этом см.: (Галицкая С., 2013, с. 148 и др.).

ЛИТЕРАТУРА

Бершадская Т.С. Лекции по гармонии. Л., 1978.

Выгодский Л.С. Психология искусства. М., 1968.

Галицкая С.П. О роли переменности в формообразовании узбекской монодии // Проблемы музыкальной науки Узбекистана. Ташкент, 1973.

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

Галицкая С., Плахова А. Монодия: Проблемы теории. М., 2013.

Герцман Е.В. Античное музыкальное мышление. Л., 1986.

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

Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Эстетика. Философия культуры. М., 1991.

Скребков С. Интонация и лад // Советская музыка. 1967. № 1. С. 91.

Kishibe Shiego. The traditional music of Japan. Tokyo, 1984.

REFERENCES

Bershadskaia, T.S. (1978), *Lektsii po garmonii* [Lectures on harmony], Leningrad. (in Russ.)

Galitskaya, S.P. (1973), "On the role of variability in the formation of Uzbek monody", *Problemy muzykal'noi nauki Uzbekistana* [Problems of musical science in Uzbekistan], Tashkent. (in Russ.)

Galitskaya, S.P. (1981), *Teoreticheskie voprosy monodii* [Theoretical questions of monody], Tashkent. (in Russ.)

Galitskaya, S., Plakhova, A. (2013), *Monodiya: Problemy teorii* [Monody: Problems of theory], Moscow. (in Russ.)

Gertsman, E.V. (1986), *Antichnoe muzykal'noe myshlenie* [Ancient musical thinking], Leningrad. (in Russ.)

Kishibe, Shiego (1984), *The traditional music of Japan*, Tokyo. (in Eng.)

Kon, Yu.G. (1979), *Nekotorye voprosy ladovogo stroeniya uzbekskoi narodnoi pesni i ee garmonizatsii* [Some questions of the fret structure of the Uzbek folk song and its harmonization], Tashkent. (in Russ.)

Ortega-i-Gasset, Kh. (1991), "The dehumanization of art", *Estetika. Filosofiya kul'tury* [Aesthetics. Philosophy of culture], Moscow. (in Russ.)

Skrebkov, S. (1967), "Intonation and fret", *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], no. 1, p. 91. (in Russ.)

Vygodskii, L.S. (1968), *Psikhologiya iskusstva* [Psychology of art], Moscow. (in Russ.)

Сведения об авторе

Галицкая Саволина Паисиевна, доктор искусствоведения, профессор

Author information

Savolina P. Galitskaya, D. Sc. (Art Criticism), Full Professor

Поступила в редакцию 17.03.2020

После доработки 01.06.2020

Принята к публикации 28.07.2020

Received 17.03.2020

Revised 01.06.2020

Accepted for publication 28.07.2020