

Мамбетова Гульшен Рустемовна

ДИНАМИКА СМЫСЛООБРАЗОВАНИЯ В МАКАМЕ "АРАБАЛАР ГЕЛИП ДЕ ГЕЧЕР"

В последние десятилетия XX в. - XXI в. в музыковедении всё чаще встаёт проблема смыслообразования. Естественно, что в произведениях раскрываются приметы своей эпохи. В данной статье рассматривается динамика смыслообразования в крымскотатарской монодии на примере макама "Арабалар гелип де гечер" из сборника Я. Шерфединова "Звучит хайтарма". Динамика смыслообразования раскрывается посредством теоретического анализа. Производится сопоставление поэтического и музыкального текста.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/4/38.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2017. № 4(78) С. 134-139. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

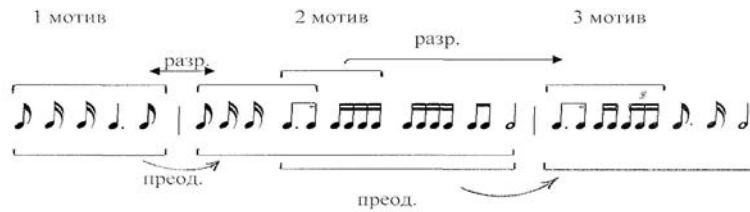
Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/4/

© Издательство "Грамота"

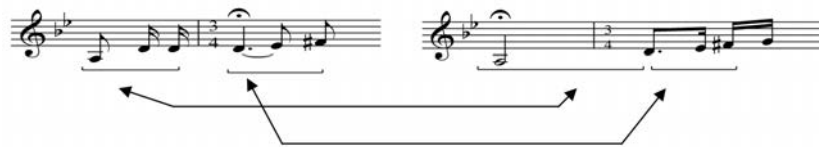
Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

Третье проведение мотива вначале также выполняет функции разрешения по отношению к предыдущему мотиву, но и здесь происходит преодоление ритмической функциональности, то есть нарушается ожидаемое появление ритмической повторности:

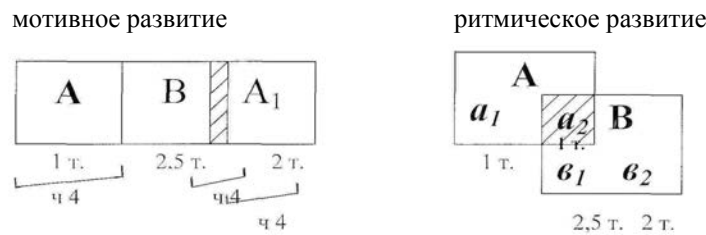


В момент усиленного преодоления ритмической функциональности, т.е. на грани 2 и 3 мотива, вводится мотивное разрешение:



Преодолением барьера ритмической афункциональности (т.е. отсутствие строгой упорядоченности и повторности) служит сопоставление высотного уровня полярных мотивов 1 и 3, с ярко выраженным квартовым остовом. Следовательно, мотивное разрешение одновременно выполняет функции динамической репризы.

Рассмотрим схему мотивного и ритмического развития первого предложения:



Естественно, одновременное преодоление и ритмической, и мотивной функциональности нежелательно, так как это привело бы к дробности, следствием которой является бессвязное музыкальное изложение.

Интересна картина ладовой принадлежности звукоряда вышеупомянутого предложения, имеющего симметричную структуру не только с точки зрения тонового соотношения, но и в последовательности изложения звукового материала произведения.



Особого внимания заслуживает свободная метрика, вполне согласуемая с непрерывно варьируемым ритмом. Следовательно, происходит слияние афункциональной метроритмической последовательности со строго организованным, по определению О. Мессиана, симметричным «ладом ограниченной транспозиции» [5, с. 251]. Так, подобно соотношению ритмического и мотивного разрешения или преодоления, метрическая афункциональность взаимодействует с ладовой функциональностью.

Суммируя вышеизложенный материал, приходим к выводу о наличии динамического процесса посредством ритмического, мотивного, а также метрического афункционального взаимодействия. Таким образом, афункциональность способствует динамизации музыкального произведения.

На основе вышеизложенного материала рассмотрим соотношение музыкального и поэтического текста с целью выявления динамики смыслообразования музыкальными средствами. При этом следует помнить, что индивидуальное смыслообразование поэтического текста накладывается на каноническую схему макама, т.е. реализует его логическую смыслообразующую основу.

Содержание первого предложения «Приедут и уедут арбы, останутся только следы» [6, с. 68] в полной мере раскрывается музыкальными средствами макама. Здесь необходимо внести ясность в понимание содержания поэтического текста. Крымскотатарский фольклор изобилует аллегорией. В данном случае речь идёт о любви, приходящей и уходящей, но оставляющей следы в сердцах влюблённых. Действие происходит дважды, следовательно, оно соотносимо с ритмическим разрешением, а так как второе действие безвозвратно, разрешение перерастает в преодоление. Не случайно 3-й мотив пытается имитировать ритмическую последовательность 2-го мотива, но сразу же происходит преодоление, ведь «остались только следы». Аналогичным образом раскрывается и мотивная функциональность. Любовь приходит и уходит, то есть происходит непрерывное действие, где первые два мотива представляют собой поступенное волнообразное движение. Прощедшая любовь и воспоминания представлены восходящим квартовым остовом. Не случайно и лад имеет симметричную структуру: пришедшая и ушедшая любовь соотносится с зеркальностью, симметричностью. При этом симметричная последовательность звукового материала образуется только в первых двух мотивах, т.е. именно там, где текстуально речь идёт о данных действиях.

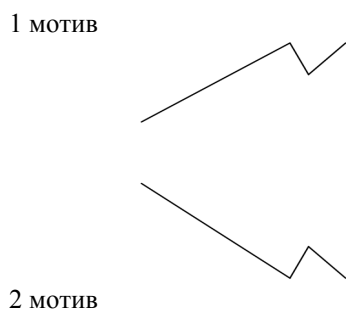
Во втором предложении, состоящем также из трёх мотивов, происходят значительные преобразования в смысле динамики.

Рассматривая ритмическую функциональность, можно говорить о ритмическом преодолении каждого вновь появившегося мотива. Однако при этом ощутимо полярное родство первого и третьего мотивов:



Как и в предыдущем предложении, ритмическое преодоление первых двух мотивов восполняется мотивным разрешением, которое образуется периодичностью структуры, но с зеркальным отображением. В данном случае речь идёт, прежде всего, об общих контурах движения.

Схематично это выглядит таким образом:

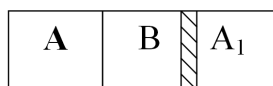


На первый взгляд кажущееся мотивное преодоление относительно второго и третьего мотивов явно содержит элементы разрешения.

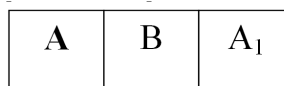


Приведём схемы мотивного и ритмического развития второго предложения:

мотивное развитие



ритмическое развитие



Теперь рассмотрим соотношение музыкального и литературного текста. Первый мотив раскрывает образ любви, уважения, поэтому представлен восходящим движением, жизнеутверждающей восходящей квартой, т.е. ярко выраженной динамикой. Второй мотив, соответствующий текстовому образу разлуки, представлен длительным нисходящим движением. Здесь же вводятся ритмические и ладовые изменения, такие как квинтоль (не используемая ранее), хроматизм (единственный в данном произведении). Следовательно, противопоставление образов здесь адекватно ритмической афункциональности. В то же время для логической целостности необходимо объединяющее противопоставление, поэтому вводится мелодическая симметрия. Последний мотив, раскрывающий состояние «душевной тяжести», соответственно представлен определёнными выразительными средствами: начинается движение с той же ступени, что и первый мотив, но оно не в силах подняться выше, чем полутон, и даже опуститься ниже предыдущего мотива.

В третьем предложении словесное повторное высказывание о «тяжести разлуки после сильной любви» музыкальными средствами представлено в значительно обновлённом варианте. Такие понятия, как любовь и уважение, соответствуют более расширенному диапазону, увеличенным длительностям, т.е. каждое слово подчёркнуто ритмически, мелодически. Понятие «разлука» представлено ещё более длительным нисходящим движением. Следовательно, при значительных структурных преобразованиях общие контуры движения остаются неизменными, тем самым согласовывая с литературным текстом возвышенные чувства с последующим эмоциональным спадом. Последний мотив, раскрывающий душевную тяжесть, в отличие от первоначального варианта значительно расширен. Впервые вводится размер 7/4 (максимальный в данном произведении), который соответствует текстовому описанию тяжести разлуки и представлен расширением мотива с выразительными нисходящей уменьшенной терцией и восходящей увеличенной секундой:

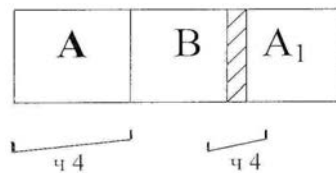
3 мотив II предложения



3 мотив III предложения



Рассматривая проблему динамики смыслообразования, вновь сопоставим поэтический и музыкальный тексты. Так, если поэтический текст воспроизводит динамику повторением, где буквенная схема будет выглядеть как А В В (вторая строка повторяется), то музыкальный текст, воспроизводящий динамический рост иными средствами, будет иметь буквенную схему А А₁ А₂, где каждое новое предложение является вариантом предыдущего и, соответственно, имеет аналогичные построения. Подтверждением тому могут послужить не только сопоставления буквенных схем мотивного развития, где каждое предложение будет иметь схему:



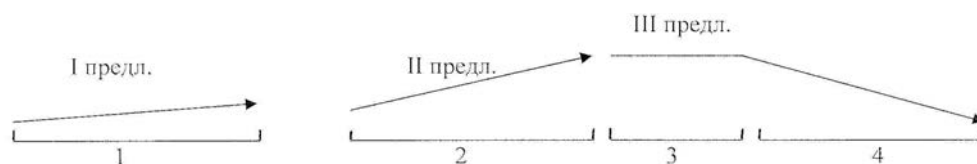
– но и аналогичные мелодические последовательности, например восходящая кварта в начале предложений, завершение вторых мотивов нисходящей увеличенной секундой, восходящая кварта на грани вторых и третьих мотивов, завершение предложений вводнотоновым кадансом.

Как упоминалось выше, данное произведение представляет собой макама, следовательно, естественна последовательность мелодико-ритмических формул, так как профессиональное искусство восточной монодии является каноническим искусством, предполагающим наличие готовых схем, формул, которые лишь комбинируются.

Система формообразования в профессиональной восточной монодии имеет определённые закономерности. Самха Эль-Холи описывает формообразование в таксиме: «Вначале используются звуки нижнего тетра хорда в пределах определённого тонального центра. На следующей стадии импровизации шкала лада разрабатывается в восходящем направлении, при этом используется средний регистр. Мелодия постепенно поднимается вверх, охватывает ещё один или два тетра хорда. После этой напряжённой модуляции начинается деликатный и сложный процесс постепенного движения мелодии вниз по направлению к основной тональности с тем, чтобы восстановить мелодический характер основного лада. После того как в последний раз звучит тетра хорд нижней октавы, пьеса заканчивается богато орнаментированной каденцией» [7, с. 186].

Более лаконично процесс становления композиционной модели профессиональной восточной монодии описывает С. Багирова. Она разграничивает этот процесс на определённые драматургические фазы: «1. Зерно и его прорастание. 2. Движение, развитие. 3. Апогей. 4. Свёртывание» [1, с. 104]. При этом автор делает оговорку, что указанное разграничение в определённом смысле условно, так как «все эти фазы следуют друг за другом слитно, в едином нерасчленённом потоке» [Там же].

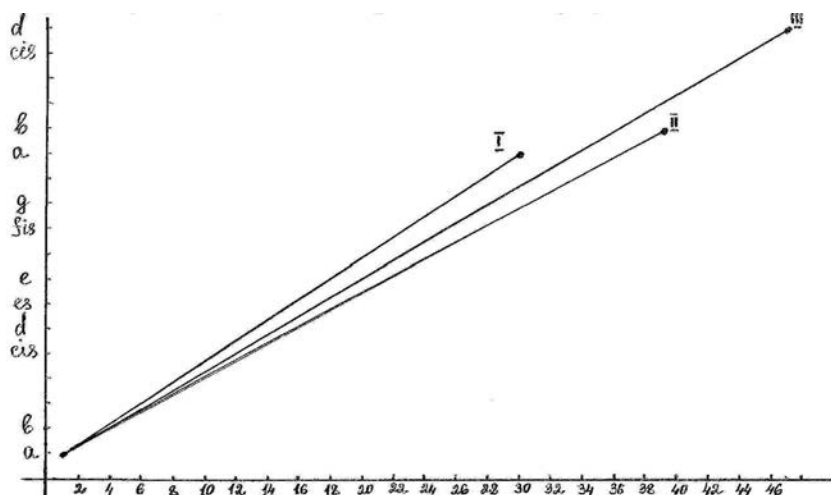
Попытаемся ввести рассматриваемый макама в «драматургические фазы», данные Багировой:



Как показывает схема, данное произведение является классическим вариантом жанра макама.

Для более полного представления о динамическом процессе смыслообразования в данном произведении рассмотрим последовательный рост некоторых музыкальных средств выразительности, способствующих формированию восприятия поэтического текста.

Динамические изменения, наблюдаемые в звуковысотной линии каждого предложения, наглядно представлены графиком:



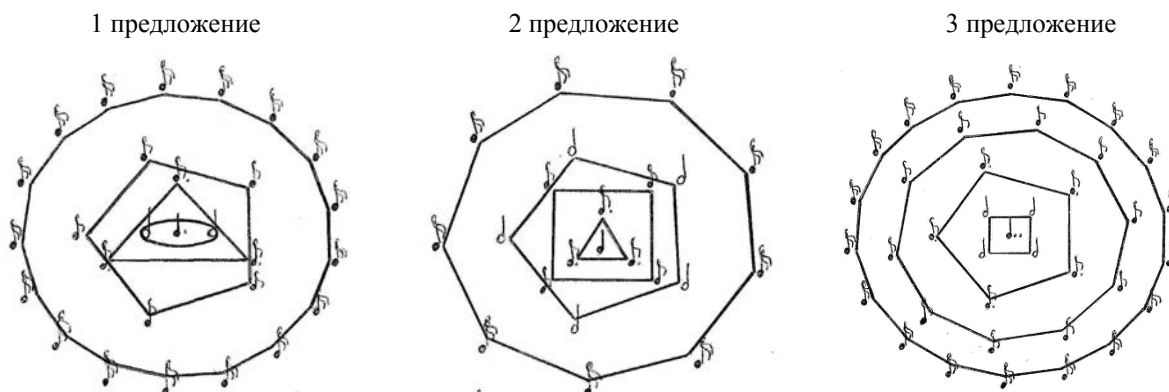
Наблюдая за периодической сменой метра в каждом отдельном предложении, приходим к выводу о метрической прогрессии:

1 предл.	3 – 2 – 4 – 3 – 5	17
2 предл.	3 – 2 – 5 – 4 – 5	19
3 предл.	3 – 4 – 5 – 7 – 3	22

Рассматривая процесс становления ритма, приходим к выводу о наличии ритмической прогрессии. Данные таблицы показывают количество используемых длительностей в каждом предложении.

1 предл.	17	5	3	–	1	–	2
2 предл.	9	4	3	1	–	–	5
3 предл.	18	10	5	–	–	1	4

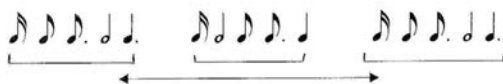
Наглядно изобразим их на рисунках (единожды используемые – триоль и квинтоль не вошли в рассматриваемые рисунки).



Как показывают фигуры, каждый уровень (за исключением 4) представлен геометрической прогрессией:

I уровень	2 – 3 – 4
II уровень	3 – 4 – 5
III уровень	5 – 5 – 10
IV уровень	17 – 9 – 18

При этом 1 и 3 предложения имеют симметричную структуру в последовательности расположения длительностей:



Таким образом, вырисовывается ритмическая замкнутость, которую слушатель ощущает лишь на подсознательном уровне. То есть вновь действует характерная для данного произведения контрастность: геометрическая прогрессия в пользу динамики и симметричная структура в последовательности расположения длительностей, препятствующая движению, росту.

Образуемый, таким образом, контраст всеми музыкальными средствами выразительности, безусловно, раскрывает внутренний мир передаваемого образа, переживающего противоречивые чувства сильной любви и расставания.

Проведённый анализ макама «Арабалар гелип де гечер» подтверждает версию единства поэтического и музыкального текста, их взаимодополняемость в раскрытии художественного образа и динамики смыслообразования. Данный пример иллюстрирует лишь один из множества других структурных типов звуковысотной и ритмической организации макама, что не лишает его черт типологичности по отношению к определённой множественности поэтических сюжетов. Музыкальная структура здесь аналогична поэтической – ведь не любой по смыслу поэтический сюжет может быть воплощён в данном синтаксическом, метрическом и рифмо-организующем строении. Так и музыкальный синтаксис конкретного макама, обладая своей внутренней конструктивной логикой, несомненно, ограничивает круг используемых поэтических смыслов. Таким образом, типологическое и индивидуальное здесь увязываются в неразрывном единстве.

Список источников

1. Багирова С. О драматургии мугама // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего и Среднего Востока и современность. Ташкент: Фан, 1981. С. 104-112.
2. Гумилёв Л. Н. Этносфера: история людей и история природы. СПб.: Кристалл, 2002. 576 с.
3. Милка А. Теоретические основы функциональности в музыке. Л.: Музыка, 1982. 150 с.
4. Плахов Ю. Н. Художественный канон в системе профессиональной восточной монодии. Ташкент: Фан, 1988. 160 с.
5. Холопов Ю. Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Месссиана // Музыка и современность. 1971. Вып. 7. С. 247-294.
6. Шерфединов Я. Звучит кайтарма. Ташкент: Изд-во Г. Гуляма, 1979. 232 с.
7. Эль-Холи С. Традиция музыкальной импровизации на Востоке и профессиональная музыка // Музыкальные культуры народов: традиции и современность / отв. ред. Б. Я. Ярустовский; ред.-сост. Г. М. Шнеерсон. М.: Советский композитор, 1973. С. 183-189.
8. Юнусов Р. Ю. Макомы и мугамы. Ташкент: Фан, 1992. 88 с.

MEANING GENERATION DYNAMICS IN THE MAQAMA “ARABALAR GELIP DE GECHER”

Mambetova Gul'shen Rustemovna, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor
Crimean Engineering and Pedagogical University in Simferopol
gulchen_1@mail.ru

At the turn of the XX-XXI centuries, musicology continuously faces the problem of meaning generation. Compositions inevitably bear traces of their historical epoch. The article examines meaning generation dynamics in the Crimean Tatar monody by the example of the maqama “Arabalar gelip de gecher” from Ya. Sherfedinov’s collection “Haytarma Plays”. Meaning generation dynamics is identified by the theoretical analysis. Poetical and musical texts are compared.

Key words and phrases: meaning generation dynamics; rhythm; metre; motive; functionality; poetical text; progression.

УДК 930.85

Философские науки

В статье обсуждается проблема трансформации образа «я» в эпоху господства цифровых медиа. Западноевропейское изобразительное искусство рассматривается в качестве экспериментальной площадки, обеспечивающей современного человека технологиями презентации себя при коммуникации. Акцентируется внимание на визуализме как форме осмысления человеком своей идентичности. Полем для собирания образа «я» выступает медиареальность, создающая ощущение мифического единства не только всего человечества, но и человека и культуры, субъекта и объекта, элиты и масс.

Ключевые слова и фразы: визуализм; новоевропейское искусство; образ «я»; медиареальность; мифологическое сознание; глобальная деревня; презентация себя.

Мелихова Назилия Накиповна, к.и.н.

Казанский национальный исследовательский технологический университет
nmelikhova@bk.ru

ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА «Я» В МЕДИАРЕАЛЬНОСТИ (ОТ РЕНЕССАНСНОГО ИНДИВИДУАЛИЗМА К ПЛЕМЕННОМУ СОЗНАНИЮ)

Прямая перспектива, предназначенная для создания иллюзии реального трехмерного пространства на двухмерной плоскости картины, является завоеванием западноевропейской живописи Нового времени. Благодаря ее изобразительным приемам и стереоскопичности зрения мы наблюдаем объемность и глубину там,