

НОВ БЪЛГАРСКИ УНИВЕРСИТЕТ
Департамент „Музика“

МАРИЯ МИХАЙЛОВНА АРУШАНОВА

„МУЗИКАЛНИТЕ ИЗКУСТВА ПО ПЪТЯ НА КОПРИНАТА“

Автореферат

на

*докторска дисертация за присъждане на
образователната и научна степен „доктор“*

Научен ръководител
проф. д-р Георги Асенов Арнаудов

София 2022

Дисертационният труд е обсъден и предложен за защита на XX.XX.2022 г. на заседание на Съвета на департамент „Музика” на НБУ.

Разработката се състои от въведение представлящо основни положения на работата, увод, пет глави, заключение, литература, общо 361 страници, 29 таблици, 125 примера. Цитираната литература включва 145 заглавия на кирилица и 54 на латиница – общо 199

Защитата на дисертационния труд ще се проведе на
XX.XX.2022 г. от XX.00 часа в зала „Р. Михайлова”, НБУ, I
корпус, етаж V, ж.к. „Овча купел”, ул. „Монтевидео” № 21 на
открито заседание с научно жури в
състав:

Дисертационният труд е на разположение в Офиса на
департамент „Музика” при НБУ.

СЪДЪРЖАНИЕ
на дисертационния труд

Основные положения работы	8
Введение	10
Глава I: Древняя Греция, Византия	16
1.1 Формирование греческого музыкального искусства	17
1.2 Космологическая основа музыки	17
1.3 Музыкальная теория и эстетика. Философия и теория Пифагора	18
1.4 Звуковысотные и структурные законы древнегреческой Монодии	23
1.5 Система ладов	25
1.6 Формирование лада	29
1.7 Этическая роль воздействия ладов	
1.8 Тетрахорд как основа, единое объединяющее начало	32
1.9 Тетрахордная структура генезиса лада	36
1.10 Модуляция как элемент музыкально-теоретических воззрений древних греков	39
1.11. Буквенная система записи	42
1.12 Византийская музыка и макамы – единая основа	44
1.13 Система Осмогласия	48
1.14 Мелодические акценты, каденции, система “кругов”	73
Глава II: Музыкальная культура Персии-Ирана	80
2.1. Историческая справка	81
2.2 Философско религиозный аспект	88
2.3. Лады-парде	89

2.4 Мелодическая формула, как мелодический алгоритм макама	91
2.5 Тетрахордная структура-базовая структура генезиса лада	93
2.6 Система макамата-основа восточной музыки	96
2.7 Тетрахорд, как единица модальной матрицы	104
2.8 Образная сфера, эмоциональная трактовка и восприятие ладов	107
2.9. Формирование ладов	110
2.10 Теория и модель в трактатах аль-Фараби, аль-Урмави и Мараги	114
2.11 Космологическое начало	134
2.12 Мугам Раст как “центр планетарной системы”	135
2.13 Усули-ритмическая основа в формообразовании	141
2.14. Суфизм, ”система кругов”	144
2.15 Специфика мугама-дастгях	150

Глава III: Музыкальная культура и наследие Средней Азии 165

3.1 Шашмаком-корень макамата Средней и Центральной Азии	165
3.2 Структурные особенности	166
3.3 Суфийская концепция в шашмакоме	171
3.4 Ладотональная основа	174
3.5 Тетрахорд-как базовая ячейка лада	174
3.6 Ладовая система шашмакома	175
3.7 Ладовые, тонально гармонические , ритмические особенности музыкальной структуры макамов	176
3.8 Усуль -как ритмометрическая основа	177
3.9 Макомат-ка как система	180
3.10 Бухарский Шашмаком	181
3.11 Звуковысотная организация	181

3.12 Единство ладовой основы макомата	184
3.13 Хорезмские макомы	190
3.14 Фергано-Ташкентские маком	200
Глава IV: Музыкальная культура Индии	203
4.1 Философско-религиозный аспект	204
4.2 Космологическое начало	205
4.3 Музыка Вед	206
4.4 Ладовая основа раги	207
4.5 Мелодическая идея(формула)-как основа раги	208
4.6 Рага, как звуковой концепт	210
4.7 Звуковысотная организация	211
4.8 Буквенная система записи	212
4.9 Вокальная традиция кхяаль	215
4.10 Рага-как высшее проявление синтеза музыки и философии	217
4.11. Система, принцип образования индийских звукорядов, ладов-тхатов	222
4.12 Звуковысотная модель индийской музыки, закономерности раги на основе ладов-тхатов	223
4.13 Персидская и санскритская теоретические традиции	229
4.14 Метроритмическая основа-тала	256
4.15 Общность музыкального мышления индийской раги и макомата	263
Глава V: Музыкальная культура Китая	266
5.1 Основные параметры традиционной музыки Китая	266
5.2. Строй Люй Люй и пифагорейский строй	271
5.3 Музыкально теоретическая система Китая	276

5.4 Система ладов китайской музыки, вопросы образования и ладовой переменности	280
5.5 Пентатоника-исторические предпосылки	283
5.6 Юнь-гун-дяо -способ и образование	294
5.7 Космологическое начало, философский аспект, Конфуцианство	319
5.8 Этическая роль воздействия музыки	321
5.9 Пентатоника, как основа музыкальной системы	322
5.10 Ладовая система Китая	323
5.11 Древнекитайский строй 12 Люй	323
5.12 Пентатоника	325
5.13 Система юнь-гун-дяо	328
5.14 Сравнительная таблица общих черт в подходе к музыкальному искусству у греков и китайцев	336
Заключение	338
Библиография	346

1. Обща характеристика на дисертационния труд

Актуалност на проблема:

Безспорно Великият път на коприната има уникално значение в историята на развитието на нашата цивилизация. Положен през 2 век пр. н. е. и простиращ се през призмата на вековете до 14 век от н. е., той представлява един наистина сложен механизъм от културни и икономически отношения, един своеобразен мост между Изтока и Запада, който обединява народи, държави и цели епохи от бреговете на Атлантическия до Тихия океан и свързва страните от Средиземноморието с Далечния Изток през епохата на древността и Средновековието, като същевременно пресича целия азиатски континент. Многобройни научни изследвания и литература са посветени на пътната схема, представляваща система от търговски маршрути през епохата на древността и Средновековието и просъществувала почти хиляда и половина години, на историята на тяхното възникване, последващото им развитие, функциониране и роля в живота на определени държави и народи, както и на резултатите от тези контакти. Много по-малко осветен е въпросът за влиянието на Великия път на коприната върху културното взаимодействие на народите, а именно върху взаимното проникване и обогатяване на културите и по-специално музикалната култура на страните и народите по пътя на коприната. Представеният труд е посветен на въпросите, касаещи формирането на музикална културна общност от гледна точка на влиянието на музикалните контакти на народите, населяващи земите по Великия път на коприната. Един от основните ключови моменти в изследването е системата маком като ладова основа на вокалните и инструментални цикли и въпросите за общото и различията на системата маком при различните народи на Изтока, свързани с Великия път на коприната. Обект на изследване, избран за нуждите на настоящата дисертация, е откриването и идентифицирането на общите тенденции в музикалните култури на

Изтока в контекста на Великия път на коприната въз основа на ладовото мислене, философския и религиозния аспект, осъзнаването на лада като мелодичен модел, наличието и определянето на връзките между музикалните и религиозно-философските системи (чрез примера на Древна Гърция, Персия, Индия и Китай), музикалните и теоретичните системи, звуковата организация и др. Хронологичната рамка на изследването е избрана с оглед на историята на развитието на Пътя на коприната, но в обратен ред – започва от Древна Гърция - Византия, през Персия - Иран, Централна Азия, Индия и като крайна цел приключва в Китай.

Предмет на изследване

- изучаването на музикалното изкуство като резултат от културните контакти, разглеждането на процеса на взаимодействие между музикалните култури по протежението на Великия път на коприната. Предмет на изследване са многомерните основи на ориенталските вокално-инструментални цикли, взети в контекста на музикалното възприятие и мислене, както и спецификата на вокално-инструменталното музициране, основавайки се на персийско-иранската, таджикско-узбекската, индийската, устно-професионалната традиционна музика, с оглед на древногръцката музика, византийското песнопение и китайската музикална система с присъщата ѝ семантична дълбочина на философските и лирически образи и силно развитата структурна организация.

Един от основните моменти, разглеждани в настоящото изследване, е сравнителният анализ на основите на ладовото мислене в музикалните култури на народите на страните, обхванати от Великия път на коприната.

Ладовата системата на ориенталската музика е формирана въз основа на питагорейския строй. В ладовете на средновековния

Изток прозира диатоничната основа, която намира отражение и в теорията на Ал-Мун-Джим. Всеки лад съдържа седем степени плюс горната октава на тониката, която се явява като еквивалент на основния тон (т.е. тониката). Това положение се запазва в рамките на многостепенния пълен звукоред – от дванадесет тона при ал-Кинди и седемнадесет тона при ал-Урмауи. И в двата случая пълният звукоред няма ладово значение, а служи като основа, върху която се построява цялата съвкупност от използваните тонове през дадената епоха.

Ладовата основа на шашмаком е подредена така, че основната, опорната клетка или „основният тетрахорд“ (според терминологията на трактатите – маком, даромад, сарахбор, а в ежедневието на майсторите – намуд) е разположен най-отдолу, в основата на звуковия ред. И заедно с прилежащите към него странични ладови структури (насри) представляват една единна система, която определя границите на даден маком като цяло. Следователно ладът се явява обединяващото начало. Въз основа на това макомът е изходната ладова клетка, ядрото на целия лад като такъв, а насрите са страничните ладове (ладови структури), макомният цикъл е ладовата система (включително тези ладове), а шашмаком е по-обширна обобщена ладова система. Въз основа на тези материали се очертава една утвърдена непоклатима основа на лада, която и до днес се явява канонична ладова система, определяща цялото. Ладът (ладовата структура) и ладовата система представляват обединяващо начало на всички нива.

Много музиканти-изпълнители, дошли в Гърция от Близкия изток, прославят жанра ном – най-популярният по онова време жанр в Елада. Подобно на химните на Ригведа и гатите, номите отново ни връщат към древната идея за макам и рага като практика на определени малобройни звукови тонални групи, които са първите големи единици на модалността. Налице е процес на разширяване на понятието рага–макам до континентална Гърция, териториално-

семантичният обхват на паназиатския стил се променя драстично, като се издига на качествено различно, евразийско ниво, обхващайки триадата рага – макам (маком) – ном.

В основата на ладовата система на индийската музика лежи седемстепенната диатонична скала. Северноиндийската музикална система се основава на 10 лада, а южноиндийската – на 72 лада. Ладът, съставен с преобладаващи определени тонове и устойчиви степени (вади и самвади), се разглежда като носител на специфично образно-емоционално съдържание. Всички звукоредове съдържат в себе си и се основават на абсолютно чисти интервали – квинти и кварта с честотно съотношение $3/2$ и $4/3$. Именно на тези интервали се основават гръцките ладови системи, персийският макам и азиатският шашмаком. Индийските ладове тхат демонстрират още едно качество, което не се поддава на унификация и систематизация – те имат различен състав на тоновете в зависимост от това дали мелодията се движи нагоре или надолу.

Относно теорията за китайските ладове най-ранната и завършена концепция се съдържа в трактата на известния историк и учен-енциклопедист Съма Циен (ок.145 – 86 г. пр. н. е.) „Шъдзи“ („Исторически записки“). Според тази теория всяка от петте степени на пентатониката — гун (kung), шан (shang), дзяо (chueh), джъ (chih), ю (уи) - може да поеме функцията ладова основа. В резултат на това получаваме 5 ладови тоналности: гун-дзяо, шан-дзяо, дзяо-дзяо, джъ-дзяо, ю-дзяо, където „дзяо“ означава модус, ладова тоналност. Тук обаче терминът „ладова тоналност“ следва да се разбира условно, тъй като при китайските ладове няма разделение на мажор и минор. В традиционната китайска теория на музиката ладовата система е разделена на 3 нива: долното е нивото на тоновете, средното е нивото „дао“ и горното е нивото на гун групите.

Китайската ладова система не се ограничава само до пентатоничната скала. По-късно към петте звука са добавени още два – 6 и 7 лу, което води до формирането на седемстепенен звукоред. Юн-гун-дао е система от ладове, която на базата на пентатоничните и седемстепенните ладове образува строй от дванадесет тона. Появата на „трите гун групи от един юн“ в музикалната практика на древната китайска музика трябва да се разглежда не толкова като усложнение на пентатоничната скала, колкото като подчертаване на пентатоничната основа на седемстепенните ладове.

Също така един от важните композиционни фактори е тетрахордът, който се явява единното и обединяващо начало в основата на музикалните култури на страните по Великия път на коприната. Тетрахордната структура на генезиса на лада е движещата сила за развитието на модалния звукоред в индийската, персийската и гръцката музикална култура.

Съществено звено във всички теоретични системи на ориенталската музика е обосновката на структурните елементи на ладовия звукоред.

Основата на музикалната литургия в древна Персия и Индия изкрystalизира от идеята за макам-рага. На базата на низходящия четиризвучен модел на тетрахорда е построена малката певческа формула. Всяка мелодична формула представлява независима „единица макам-рага“, основаваща се на модалността (лада). Звукоредът в макамите обикновено е представен като система от тетрахорди, съдържащи чиста кварта. Тоновете вътре в тетрахорда (като броят им достига до седем или осем) се получават благодарение на различното положение на пръстите върху струната.

Ведическите песнопения (saman) се развиват постепенно и полагат основата на съвременната индийска класическа музика. Към 4 век пр. н. е. индийският тетрахорд е напълно оформен в музикалната традиция, като формира и става основа на индийските ладове, а след добавянето на още три ноти във ведическите химни се формира индийската гама от седем ноти (saptaka).

Рагата по правило се основава предимно на един или друг тетрахорд, което отчасти намира отражение в нейната експресия и настроение. Двата тетрахорда от звукореда си взаимодействат и се доближават един до друг.

Тетрахордната структура на генезиса на лада, базирана на поредица от присъщите му мелодични обрати, се превръща в движеща сила за развитието на модалния звукоред в индийската култура, персийската и гръцката музика. В същото време дългият път на самоидентификация, избран от всяка художествена традиция, постепенно придобива своя собствена стилистична оригиналност.

Целта на изследването

е да се открият и отбележат условията, които ясно доказват и определят наличието на общи черти и корени сред всички представители на музикалните култури на страните, през които преминава Великият път на коприната. За постигането на тази цел в дисертацията се търсят решения на следните задачи:

Задачи на изследването:

- определяне на Великия път на коприната като културен феномен;
- разкриване на самобитността на музикалните култури и естетика в контекста на единството на древните музикални и пространствени представи на народите, населяващи маршрутите на Великия път на коприната;

- определяне на ролята на философските и религиозните възгледи за формирането на музикалната култура на всеки народ;
- описание на музикалните теории и системи;
- формиране на ладовете, системи от ладове, осъзнаване на лада като мелодичен модел на основата на макам, рага, ном и китайската музика;
- общото между вокално-инструменталните цикли при макам, мугам, шашмаком, рага и осмогласната система,
- същност на обозначението „гун“ в китайската музикална система и връзката му с понятието макам в широкия смисъл;
- тетрахордът като единица на модалната матрица.

Тетрахордната структура на генезиса на лада е движещата сила за развитието на модалния звукоред в индийската, персийската и гръцката музикална култура.

- питагоров строй и системата от 12 тона люй-люй, китайска пентатонична скала.
- системата маком като ладова основа на вокалните и инструменталните цикли, макам-рага като основа на музикалната литургия в древна Персия, Индия и Централна Азия.

Основният изследователски материал

включва откриване и потвърждение на съществуването на идентични връзки между музикалните и религиозно-философските системи на Древна Гърция, Персия, Централна Азия, Индия и Китай. Авторът на дисертацията се основава на научни трактати, исторически свидетелства, исторически трактати, философски трудове, различни видове отделни научни изследвания, свещени писания от древността, материали от научни конференции и директно върху музикалния материал на изследваните страни, основаващ се на вокалните и вокално-инструменталните цикли.

Научната новост

На настоящото изследване се определя от изучаването на музикално-теоретичните системи в неевропейската традицията като едно цяло – въпрос, който все още не е напълно изучен от музикознанието, от тяхното сравнение, откриване на общите и закономерните черти, които са еднакви за всички музикални култури на страните, обхванати от Великия път на коприната, от връзката между външния слой на случайните исторически специфики и вътрешния строй на системата, обусловени от логическа необходимост.

Практическа ценност и приложимост

Резултатите от това изследване очевидно имат определено общо теоретично значение, тъй като ни позволяват да разгледаме единството на музикалните системи на Изтока в страните по Великия път на коприната от единна гледна точка. Дисертационните материали могат да се използват в образователни курсове по музикознание, етномузикология, както и в курсове по традиционна музика на народите по света, в теоретични и исторически изследвания, както и в образователната практика: в университетски курсове по теория и история на музиката.

Апробация работи.

Данная диссертация неоднократно обсуждалась на кафедре музыкального мастерства Нового Болгарского Университета, г.София.Основные результаты диссертации докладывались на научных встречах различного уровня, в том числе на международных научных конференциях таких как международная научная конференция :“Научен форум за искусство“НБУ,(2019г)

Личният принос на автора се състои в изпълнението на следното:

1. основен обем на теоретичните изследвания, изложени в дисертационната работа,
2. Прокарване на аналогии, анализиране на съпоставимите изследователски факти на базата на наличните произведения, както и на прекия музикален материал, представен в дисертацията като примери
3. Определяне на спецификата и единството на музикалните култури на страните, обхванати от Великия път на коприната, използвайки примера на различни музикални системи(макам, мугамните цикли, индийската рага, системата лу и китайските ладове, древногръцките номи и ладове)
4. Определяне на общите основи на ладовото мислене в музикалната култура на народите по Великия път на коприната
5. Определяне и обозначаване на тетрахорда като единно и обединяващо начало в основата на музикалните култури на страните, обхванати от Великия път на коприната.
6. Набелязване и осъзнаване на лада като мелодичен модел, прокарване на паралели (с оглед на ладовите основи на макамите, рагата, нома и китайската музика)
7. Наличието и откриване на връзки между музикалните и религиозно-философските системи (чрез примера на Древна Гърция, Персия, Индия и Китай)
8. Единство на началото: питагоров строй, система от 12 степени лу, китайска пентатоника, индийски тхат

Структура на дисертацията.

Дисертационният труд се състои от въведение, пет глави, заключение и списък с използваната литература.

Увод

В увода се обосновава актуалността на темата, формулират се целите и задачите на изследването, характеризира се неговият материал, определя се методологическата база, отбелязват се елементите на новост и се набелязва структурата на работата.

Общото наследство, паметниците, традициите, на които са се градили културата, образованието и изкуството на всяка от древните цивилизации на Изтока, определят възприятието на света, мирогледа, системата на художественото съзнание на древните народи, както и принципите, средствата и методите на обучение. Най-важната характеристика на древната източна култура и формирането на личността е тясната им връзка с митологията и религията. Развитието на изкуството, включително музиката, се подчинява на съществуващите митологични представи и религиозни канони. В това се състои спецификата на музикалните култури на Древния Изток. Въпросът за ролята на музиката в обществото, нейната връзка със съзнанието и с другите видове изкуство стои на едно от централните места в музикалната естетика на страните от Древния Изток. При разглеждането на този въпрос трябва да се вземе предвид:

- 1) наличието на устойчива историческа традиция, приемственост в развитието;
- 2) тясната връзка на музиката с философски идеи, митология, епос, поезия;

3) космологичното разбиране на музикалното изкуство, вярата, че музиката е грандиозна космическа сила, която царува над света и го управлява.

Глава I: Древна Гърция, Византия разглежда формирането на гръцкото музикално изкуство, основата на музиката в космологичен аспект, музикалната теория и естетика, философията и теорията на Питагор, анализира законите за музикалните тонове и структурните закони на древногръцката монодия. Специално внимание се обръща на системата от ладове – в древногръцката култура всеки лад има определено етично и естетическо съдържание, като единствената обединяваща основа при формирането на лада се явява тетрахордът, а тетрахордната структура е генезисът на лада. Разглежда акустичните отношения на тоновете, музикалния строй на напевите, учението за етоса на ладовете, набелязва, прокарва и разглежда паралелите между византийската музика и макамите, системата на осмогласието, системата на "кръговете".

В древногръцката култура всеки лад е имал определено етично и естетическо съдържание. Разнообразието на музикалния свят се основава на развита система от мелодични ладове. Елините откриват разнообразното етично въздействие на музиката върху човека не само в ладовете, но и в ритмичността. Учението за етоса разкрива разбирането на гръцките философи за връзката между музиката и човешкия живот. В Древна Гърция ладът се счита за най-важното естетическо средство, с което въздейства музиката. Можем да кажем, че ладът е музикален модел на света, а музикалното произведение е неговото възплъщение във времето, където всеки древен лад има собствено значение и предназначение.

Преглед на акустичните отношения на тоновете, тонововисочинния строй на напевите, учението за етоса на

ладовете — това са някои от аспектите на музикалната теория на гърците.

Специално място във формирането и развитието на гръцкото музикално изкуство заема осмогласието. С течение на времето октоихът се превръща в олицетворение на системата на тонововисочинното музикално мислене. Всички византийски музикално-теоретични източници без изключение свидетелстват за това, че системата от гласове (ихоси) представлява последователност, фиксираща различни височинни нива на ладовата организация. Следователно с термина ихос се определя синтеза на ладовите и тоналните аспекти на музикалния материал – ладовата тоналност. През второто хилядолетие персийската музика постига баланс между лада и осмогласните звукоредове. Такива персийски ладове като ягах, дугах, сегах, чааргах звучат като аналози на гръко-византийския първи (Protos), втори (Deuteros), трети (Tritos) и четвърти (Tetratos) глас. Основната характеристика е наличието на обща „база“, макамна основа във византийската музика, но вече в по-напреднало, ладово развитие. Основната разлика от източния макам се състои в това, че при източния макам избраният макам не се променя през цялото произведение. Във византийската музика обаче вътрешните преходи от един макам към друг стават често срещано явление, въпреки че се наблюдават при тясно свързаните маками. Тази глава разглежда връзките между византийските песнопения и източния маком, прякото оформяне на византийските звукоредове, които имат интересни паралели както със звукоредовете и техните структури в индийската музика, така и със системата макам като цяло.

Глава втора: Музикалната култура на Персия-Иран

Главата представя историческа справка, като не се пропуска и религиозно-философския аспект, разглеждат се ладовете „парде“, мелодичната формула като мелодичен алгоритъм на маком, анализира се тетрахордната структура като основна структура на генезиса на лада, разглежда се системата маком като основа на ориенталската музика, тетрахордът като единица на модалната матрица, предлага се аналитичен преглед на формирането на ладовете, сферата на образите, емоционалната интерпретация и възприемането на ладовете, позовава се на научите трактати на ал-Фараби, Урмави и Мараги и космологичното начало, разглежда мугам „раст“ като "център на планетарната система“, ритмичната основа и формирането на „усули“, суфизма и основните аспекти на "системата от кръгове", както и особеностите и спецификата на мугама „дастгах“.

От древни времена на Изток учението за музиката се основава не само на музикалната практика на народа, обитавал определена страна, но и на теоретичните трудове на други автори. На първо място това са античните автори – питагорейците, но също така и Аристотел, Аристоксен, Птолемей и естествените научни теории на древен Иран и Индия. Наличието и определянето на връзките между музикалните и религиозно-философските системи се обосновава с тяхното им взаимодействие. Според Едит Герсон-Киви „общият елемент на повечето азиатски музикални култури е обиграването на една малка мелодична формула като основа на композицията, която накратко може да бъде обозначена като принцип на макам“. Основата на музикалната литургия в древна Персия и Индия изкрystalизира от идеята за макам или маком-рага. На базата на низходящия четиризвучен модел на тетрахорда е построена малката певческа формула. Всяка мелодична формула представлява независима „единица макам-рага“, основаваща се на модалността (лада). Това е един вид мелодичен алгоритъм на

определен лад, който акцентира върху опорните му звуци, характерните мелодични обрати, подчертаващи „лицето“ на дадена модална конструкция. По отношение на лада тази музика наистина е изградена върху питагорейската скала, което ще бъде разгледано по-нататък.

Съставната основа на класическата музика на Иран е персийската класическа музика, която представлява систематизирана колекция от мелодии, дело на персийските музиканти от две хилядолетия. Идеята за тетрахорда (диатоничен, хроматичен, енхармоничен, който в персийската традиция е предпочитан пред диатоничния) като единица на модалната матрица с течение на времето се разраства до концепция за седемстепенен звукоред, получен чрез свързването на два тетрахорда или един тетрахорд с пентахорд в рамките на една октава. Събирането на двойка звукоредове в една седемстепенна последователност формира основата на модалната система, в която са запазени характерните звукови основи и интервалови обрати, подчертаващи особеностите на доминантния лад (Shiloh A. *Music in World of Islam: a Socio-Cultural Study*. Detroit: Wayne State University Press, 1995. P. 111.) Своеобразна интонационна матрица на звукореда са малките мелодии или напеви, наричани гусе. Те възплават най-характерните аспекти на палитрата на лада като носител на определено емоционално съдържание. Всеки лад-мукам има в основата си последователност от петстепенен звукоред без полутонове, както в пентатоничната скала, или от седем степени, които се редуват последователно в определен ред от тонове и полутонове, както в хептатоничния звукоред например и в натуралните гръцки ладове. Теоретичната музикална мисъл се основава на усвояния от античността и разработен своеобразен аналитичен модел на записване на тонововисочинната граматика на музикалния език като набор от единици за музикалните тонове до звукореда (звук – интервал – тетрахорд – звукоред).

Звукоредът представлява система от тетра хорди, съдържащи чиста кварта. Тази глава разглежда подробно теориите на древните учени като трактата на Фараби, където съгласно гръцката традиция теорията разглежда различните видове подредба на тетра хордите и разделителните тонове в звукореда. Също толкова важен елемент при оформянето на макомите са малките ритмични конструкции (а в някои отделни пиеси – разгърнатите периоди), наречени усули. Не можем да не упоменем и друг важен компонент като импровизацията, тъй като спецификата на мугамите „дастгах“, както и на мугамите от другите региони на Близкия Изток, се крие в доминирането на импровизационното развитие на мелодията. Импровизацията в тях се формира на ладоинтонационна основа и представлява вид последователна трансформация на тематичното „ядро“ със запазване в него на характерните кадансови обрати и мелодични конструкции.

Глава III: Музикалната култура и наследството на Централна Азия

Основното внимание е отделено на перлата на музикалното изкуство в Централна Азия – шашмаком, разглеждат се аналитично структурните особености на шашмаком, разкрива се суфийската концепция, ладовите, тонално-хармоничните и ритмичните особености на музикалната структура на макамите, организацията на тоновете, тетра хорда като основна клетка, анализира се единството на ладовата основа на маком, усул се разглежда като ритмометрична основа, както и бухарския шашмаком, макомите от Хорезм, Фергана, Ташкент.

По своята същност шашмакомът се явява основа на основите – коренът на макома за Централна/Средна Азия. Системата от дванадесет макома, която включва духовното наследство и

вековните музикални традиции на народите на Изтока, в продължение на много векове служи като фундаментална основа за изразяване на суфийската концепция за „свършения човек“ в музиката. Формирането на цикъла на шашмакома бележи окончателния поврат от тонововисочинния модален принцип към утвърждаване на ладотоналната система на практика. Именно ладотоналната основа изиграва решаваща роля за формирането на бухарския шашмаком, монументален по своята архитектоника, в противен случай, без постигането на централизирано тонално мислене, би било много трудно да се построи такъв цялостен, безпрецедентен по своите мащаби суперцикъл.

Ладовата основа на шашмакома е структурирана така, че основната, базовата клетка даромад е „тетрахордът на главните“, който в гръцката теория на лада е поставен в самото начало на акустичния звукоред (система), разположен е най-отдолу, в основата на звукореда.

Ключовият принцип при ладовата система шашмаком е наслояване на няколко спомагателни ладови структури върху една основа. Въз основа на тези материали се очертава една утвърдена непоклатима основа на лада, която и до днес се явява канонична ладова система, определяща цялото. Всеки маком, заедно с основната тоналност, има система от тонални отклонения, тоест определен тонален план. Ладотоналните модуляции и отклонения във вокалните и инструменталните секции са свързани с особеностите на тематичното развитие и формирането на шубе. Много важен компонент в системата маком се явяват също така усулите — повтарящи се ритмични конструкции, произтичащи от свойствата на мелодията, която е придружена от тях. Някои от основните и най-често използвани усули са разгледани допълнително в примерите. Фундаменталната тонововисочинна основа на новата система шашмаком се състои от шест свършени ладови звукореда. Ладовете на макомите, както и във всяка друга

музикална система, организират устойчиви и неустойчиви тонове. Формирането на тези тонове става само в тясна връзка със структурните особености на организацията на ладовия звукоред в строя на тамбурата. С други думи метроритмичното начало определя естеството и последователността на частите, образуващи цикличната форма на макома, а ладоинтонационната система характеризира макома като своеобразно единство. Примерите представят част от макома от Бухара, част от макома от Хорезм, както и макомите от Фергано-Ташкентското разклонение, където основната разлика между ладовата основа на макомите от Ташкент и Фергана и шашмакома се състои в това, че те не се извяват като система, прилежаща към шесте реда, а се представят като произволни, несистематични ладови структури, тоест като същински ладове.

Глава IV: Музикалната култура на Индия

Четвъртата глава е посветена на индийската култура. Индийската музика е една от най-старите в света. Това е и най-голямата мелодична система, запазила това качество и до днес. Тази глава разглежда философско-религиозния аспект, космологичния принцип, музиката на Ведите, анализира ладовата основа на рагата, представя рагата като звукова концепция и нейната основа – мелодична формула, организация на тоновете, метроритмичната основа „тала“, принципа на формиране на индийските звукоредове, ладовете „тхат“, тоналния модел на индийската музика, закономерността на рага, основаваща се на ладовете „тхат“, прокарва аналогии между персийските и санскритските теоретични традиции, определя рага като най-висшата форма на синтез между музика и философия, и съответно на единство между музикалното мислене на индийската рага и маком.

Индийската класическа музика е субстанция на музикалната култура на целия Индостан. Произхожда от Ведите – древните

свещени писмени текстове на индуизма. Основно място заема музиката, основаваща се на рага – рага-сангит. Където всеки лад е представен не само от звукоред, но и от ладово-мелодична даденост. В основата си рагата представлява лад, първоначална мелодична идея като макама. Всички раги са производни на звукоредовете от седем тона.

Подобно на макам, рагата има няколко семантични нива:

1. принципът на ладово-мелодичното и метроритмичното разгръщане (тала)
2. специфична организация на лада
3. психоемоционален строй на мелодията

Освен това за всяка рага има редица технически изисквания, които определят нейния тонововисочинен състав, йерархията на степените на лада, особеностите на извличането на характерните тонове и тяхната орнаментика, както и специфични мелодични обрати и фигури. Най-ярката особеност на рагата са нейните възходящи (арохана) и низходящи (аварохана) мелодични формули. При това арохана и аварохана на дадена рага могат да имат различен брой степени. Тези особености се разглеждат подробно в настоящата глава, в която също така се представят примери за използването на индийските ладове и се подчертават техните особености. Тонововисочинният модел на индийската музика се усложнява от факта, че всеки основен тон не се интонира на точно определена височина, а като група музикални височини с минимална градация. Тонът на индийския лад като че ли „плава“ в облак от няколко десети от тона (шрути) и може да се измества вътре в звукореда до такава степен, че да „заеме“ височината на един от шрутите на съседната степен от лада. Затова съставеният от тях звукоред е нетемперирани и неравномерен.

Цялата индийска музика се състои от четири основни аспекта:

1. Основна мелодична линия, тъй като самата музикална схема на индийската музика в основата си е монодична — има една единствена мелодична линия със съпровод. При индусите гласът винаги се е считал за най-ефективния носител на мелодията поради своята гъвкавост и изразителност.

2. Дрон – това е устойчивият, основният тон (аналогичен на гръцкия ίσων във византийската музика), който се основава на тониката, октавата, петата или четвъртата степен на основния тон. Мелодичната линия обикновено се противопоставя на фиксирания неизменен тон, който по принцип се изпълнява на тамбура (разновидност на лютнята с дълъг гриф с 4 или 5 струни, но без ладове, поради което звукът се извлича само от откритите струни. Звукът на основния тон може да се извлича и с хармониум с ръчно изпомпване.

3. Третият аспект е придружаващата мелодична линия, която съпровожда вокала и се явява второстепенна мелодия, която се изпълнява на саранги или на хармониум. Тя основно повтаря фразите, изпълнявани от певеца, като създавай своеобразен ефект на „ехо“, но същевременно подхваща мелодията по време на вокалните паузи, като за миг поема ролята на основен носител на мелодията.

4. Ударна, ритмична линия, притежаваща своя особена специфика и значение. Обикновено се изпълнява на табид, чифт малки тимпани, с удари на ръцете. Ударният инструмент служи главно като хронометър, въпреки че се използва и за ритмични вариации и импровизации.

Всъщност същите параметри са основополагащи и при макамите.

Един от основните компоненти на рагата е ритъмът тала. Има явно сходство между ритмичните модели на системата тала и ритмичните модели на усулите при системата маком.

На всяка рага съответства на собствена, утвърдена през вековете, канонизирана ритмична формула тала.

Глава V: Музикалната култура на Китай

Последната глава е посветена на музикалната култура на Китай. Китайската музикална култура в основата си е многокомпонентна и представлява разнообразие от видове, жанрове и стилове, развили се в процеса на многовековната еволюция. В тази глава ще се опитаме да разберем кои компоненти на китайската музикална култура са получени в резултат на взаимодействие с други култури и кои са възникнали непосредствено в самия Китай.

Тази глава разглежда основните параметри на традиционната музика на Китай, прави сравнение между строя лу и питагоровия строй, разглежда музикално-теоретичната система на Китай, системата от ладове в китайската музика, въпросите за образуването и променливостта на ладовете, историческите предпоставки на пентатоничната скала, методът на формиране и образуването на системата Юн-гун-дао, а също така обръща внимание на космологичното начало, философския аспект и не пропуска, разбира се, и конфуцианството. Дава представа за етичната роля на въздействието на музиката, подробно разглежда китайската система от ладове, древния китайския строй от 12 люй, конкретно пентатоничната скала, системата Юн-гун-дао, а в края е представена сравнителна таблица на общите черти в подхода към музикалното изкуство при гърците и китайците.

В тази глава говорим преди всичко за учението за системата от 12 степени лу, която представлява хроматична скала от 12 тона,

разположени в рамките на една октава и оформени на базата на чисти квинтови отношения, които лежат в основата на музикалната теория на Китай. Следва задълбочен анализ на тази система с примери. Съвършенство на системата *лу* по отношение на пентатоничната музика се крие именно във факта, че бидейки сведена до една октава (*ши-ер-лу*), тя се оказва минималния набор от тонове, необходими за изчерпване на всички възможности за образуване на лад в пентатоничната скала. Първо, пентатоничната скала, както и системата *лу*, не се явява лад, а представлява звукоред, в рамките на който са възможни различни ладове. Второ, и в двата случая в основата лежи една и съща поредица от тонове: кварто-квинтов кръг; първите пет от тоновете му са пентатонични, първите тринадесет (с енхармонизъм между крайните звуци) са *лу*. Изглежда сякаш съществува пълна тъждественост между *лу* и питагорейската система, която също е построена в кварт-квинтова последователност. Тази тъждественост обаче не надхвърля числовите съотношения, като в настоящата глава е представен подробен анализ на този момент. Представени са няколко нагледни примера, основаващи се на различни пентатонични ладове, като примерите са подбрани с оглед на мелодиите на китайските народни песни. Разглежда се системата юн-гун-дао, която разкрива теоретичните основи на китайската ладова система юн-гун-дао, уточнява се значението на китайските музикално-теоретични термини „дао“, „гун“, „юн“ и мястото им в четиристепенната ладова система юн-гун-дао. Разглеждат се основните китайски традиционни пентатонични ладове (лада гун, лада шан, лада дзяо, лада джъ и лада ю) и общият им състав от пет звука (гун, шан, дзяо, джъ и ю), изучава се ладовото значение на тоновете на техните звукоредове от гледна точка на устойчивостта, опората и ладовото притегляне. Пет пентатонични лада (мажорна пентатонична скала с нейните инверсии) с еднакъв звуков състав образуват петзвукова „гун група“. За да се обозначи опората на основния пентатоничен звукоред, в работата се въвежда понятието

„основен звук“ на гун групата – гун тон, който дава име на цялата група (например гун група до).

Пет пентатонични лада, както и други видове ладове, образувани от звукоред с еднакъв състав, се обединяват в група и се обозначават с думата „гун“, т.е. „гун група“. Често структурата на звукореда, която образува гун група, също се нарича „гун“. Тоест „гун“ може да бъде звук, лад, група от ладове или структура на звукоред. Всъщност значението на обозначението „гун“ при китайците играе същата роля като понятието макам в неговия широк смисъл. Ладовата системата на Китай е разделена на 3 нива: долното е нивото на тоновете, средното е нивото „дао“ и горното е нивото на гун групите. Трябва да се има предвид, че дори в кратка песен, когато се поддържа един звукоред, често се наблюдава смяна на ладовете и гун групите. Това е една от основните особености на ладовия строй в китайската музика. Тази глава описва какво конкретно представлява и включва понятието и определението юн, където юн обединява 3 различни гун групи, в които всички звуци са общи. На седемте степени от системата юн се образуват петнадесет лада. Сред ладовете от един юн има и едноименни ладове с обща тоника. Следва да се подчертае, че именно едноименните ладове от един юн свързват гун групите в един юн и служат за основа на системата юн-гун-дао. Специално внимание се отделя на анализа и разглеждането на пентатоничната скала. Пентатониката е в основата на китайския тонововисочинен строй – т.е. звукоред, състоящ се от пет звука без полутон, в рамките на който са възможни различни ладове, организирани на базата на системата от 12 лу. Разглежда се ролята на допълнителните тонове. Освен пентатоничната и хептатоничната скала в Китай има доста музика, базирана на шестстепенни ладове. Наричат ги още несвършени седемстепенни ладове. Също така не може да не споменем и хроматичните звуци, които се срещат в китайската традиционна мелодия и не влияят на структурата на лада, а имат предимно „декоративен“ характер, подобно на

мелизмите, използвани в мугамите или в рага песнопенията. Основен принцип в развитието на музикалното платно е вариацията, която от своя страна се основава на импровизационното начало (който вече наблюдавахме при мугамите и рагите). Специално внимание се обръща на анализа на китайската система от ладове в нейното сходство с модалната система, съществувала в Европа преди появата на мажора и минора, и по-специално на общите ѝ черти с гръцките модуси: всеки от нейните седем тона може да завърши музиката, а първият тон в лада не е абсолютно устойчив. Изследвани са примери за хексатонични и малки по обем ладове, характеризиращи се с елементи на системата юн-гун-дао, както и варианти за появата на хроматични звуци в тях. Анализът на образците от китайската традиционна музика, проведен в рамките на настоящия труд, потвърди теоретичния факт и разкри следната закономерност в развитието на лада: в една мелодия (или произведение) могат да се използват няколко различни лада с обща I степен, което придава на тониката по-голяма устойчивост.

Заклучение

В заключението на разработката се обобщават резултатите от изследването, формулират се основните изводи от работата. Като обобщение, основавайки се на целия изложен по-горе материал, могат да бъдат изведени следните умозаклучения, които ясно доказват и определят наличието на общи черти и корени сред всички представители на музикалните култури на страните, през които минава Великият път на коприната, и ни насочват към следните определения:

1. Налице е философско-религиозен аспект в музикалните култури на народите от страните по Великия път на коприната (от Древна Гърция, Византия до Китай, включително Персия-Иран, Централна Азия и Индия).
2. Налице са връзки между музикалните и религиозно-философските системи (въз основа на Древна Гърция, Персия, Индия и Китай)
3. Основи на ладово мислене в музикалната култура на народите от страните по Великия път на коприната
4. Тетрахордът като единно и обединяващо начало в основата на музикалните култури на страните по Великия път на коприната. Тетрахордната структура на генезиса на лада е движещата сила в развитието на модалния звукоред в индийската, персийската и гръцката музикална култура.
5. Макам-рага като основа на музикалната литургия в древна Персия и Индия. Системата макам като ладова основа на вокалните и инструменталните пиеси.
6. Ладова основа на макам, рага, ном и китайската музика.
7. Осъзнаване и признаване на лада като мелодичен модел
8. Питагоров строй, строй на 12-те луй-луй, китайска пентатонична скала – единна система.

9. Извличането на октавен звукоред в макамите е подобно на принципа в теорията на Птолемей, според който характеристиката на звуковите функции е от важно значение

10. Системата маком като ладова основа на вокалните и инструменталните цикли.

Проблеми на общото и различията в системата маком при народите от Изтока:

10.1 Всеки мугам има собствен точно определен лад. В терминологията на мугам това се нарича мугамън перделер, т. е. „ладове на мугама“. Тези ладове представляват звуци, които съставляват звукореда и по-специално лада на даден мугам с определена централна опора.

10.2. Всеки мугам има канонизирана алтернация на стъпките на своя лад. Понижаването и повишаването на стъпките на всеки лад става по строго определен ред, който не може да бъде нарушен при никакви обстоятелства.

10.3. Всеки мугам има своя единствена тоналност, тоест определена височина на основния тон. В мугамната терминология това се нарича мугамън йери, т.е. "мястото на мугам".

10.4. Всеки мугам има свой собствен точно определен каданс, който се основава на канонизираните обороти на каданса на лада.

10.5. Всеки мугам има свое собствено име.

10.6. Темата в мугама се отнася до отворена структура, както всички теми в китайската музика (това се забелязва особено силно при народните песни)

- 10.7. Ритмичният строй на мугамите „усул“ е еквивалентен на ритмичното образуване „тала“ в рагата.
- 10.8. В мугамите „дастгах“ звукоредът включва интервали от $\frac{1}{4}$ и $\frac{3}{4}$ тонове, което само по себе си говори за микрохроматика, която присъства и се явява една от отличителните черти на индийската музикална култура
- 10.9. Във всички изброени по-горе музикални култури всеки лад се възприема като носител на определено емоционално съдържание
11. Индийските музикални ладове „тхат“ по своята същност са идентични на гръцките ладове, както и при ладовете в системата Юн-гун-дао също може да се прокара паралел с гръцките ладове.
12. Ладовата основа на шашмаком е диатонична, както е в персийската традиция.
13. Основният маком в шашмакома от Хорезм е „раст“, който се явява и основен за Персийско-иранския маком.
14. Рагите са съставени от 5и.5и. 7и и 9и тонове, като подобно явление се наблюдава и в ладовете на китайската музика.
15. Всички видове мугами, маками, раги принадлежат към жанровете на устната традиция (при метода майстор-ученик)
16. Ладът и ритъмът са двата основни организационни фактора в макомното мислене.
17. Един от основните принципи на формообразуването е импровизацията.

18. Един от формообразуващите принципи е октавната повторяемост.

19. Принципите на образуване на лада чрез свързване на строго определени тетраорди в рага и комбинирането на признаци от различни звукоредове (с елементи от пентатоничната скала, мажорната и минорната диатонична скала) в макамите ни позволява да открием друг общ фактор – модулността в ладообразуването.

20. Наблюдават се други общи закономерности в процеса на разкриване/разгръщане на ладовата структура на рага-макам: в рага откриваме първоначалното обиграване на тониката, последвано от терци, квинти и т.н. по възходяща линия от ниския регистър към по-високия. В макам също има подобно постепенно развитие на музикалния материал от първоначалния напев, източника на звук, до неговия край, разпяването и "разлюляването" на основния тон и развитието на мотива.

21. Вариативно-вариационно развитие на тематиката

22. Орнаментика.

23. Използване на буквена система за записване – с древногръцките букви (йонийска азбука) се обозначават звуците на перфектната система отгоре надолу, подобно използване на азбуката виждаме в индийската музикална култура.

24. Използване на мелодични акценти – това е общата характеристика между византийските песнопения (характерна особеност на псалмодията) и макамите.

25. Всеки лад във всички музикални култури на Великия път на коприната е представен не само чрез звукоред, но и чрез ладова, мелодично-интонационна основа, разпознаваема в творбата.

26. Почти пълна идентичност на музикалните строеве в Гърция и Китай.

27. Космологичен подход към разбирането на музиката, почти пълното му съвпадение при всички народи от страните по протежение на Великия път на коприната.

Именно музиката определя основните черти на характера, присъщи на представителите на различните цивилизации. Като се има предвид времето на тяхното създаване и абсолютната липса на каквито и да било форми и възможности за пряк контакт, може да се предположи, че именно Пътят на коприната е бил онова "свързващо звено", онзи "предавател", благодарение на който се е осъществявало предаването на информация, взаимното проникване и обогатяване на културите.