

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)
УДК 781.7

DOI: 10.33779/2587-6341.2021.2.022-033

С. В. КОСЫРЕВА

*Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова
г. Петрозаводск, Россия*

ORCID: 0000-0002-4818-1643, svetlana.kosyreva@glazunovcons.ru

Монодия как предмет изучения когнитивной этномузыкологии

Статья посвящена монодии как феномену музыкальной культуры, исконному типу мышления многих народов мира. Рассмотрены историография, терминологический аппарат и практика применения термина в отечественном и зарубежном музыкознании. Несмотря на то, что монодия присуща музыкальным культурам многих народов, с позиций когнитивной этномузыкологии – современного направления, ставящего своей целью постижение глубинных основ организации этномузыкального текста, его структуры и содержания, а также выявления внутренней иерархии последних, – она оказалась практически не изученной. Этим фактом, в частности, определяется актуальность темы.

В статье актуализируется значимость изучения финно-угорской монодии как типа музыкального мышления. Рассмотрены основные полученные в настоящее время результаты. Выявлены значимость проблемы многоголосия в монодии, роль тембра и интонирования. Согласно когнитивному подходу, музыка является частью картины мира в сознании человека и её изучение может быть осуществлено благодаря изучению информации, которую она содержит. Информация, извлечённая из фонограммы, культурный контекст – вместе составляют сложно организованный этномузыкальный текст, изучение которого перспективно с позиций методологии когнитивной этномузыкологии.

Ключевые слова: когнитивная этномузыкология, музыкальное финноугроведение, монодия, монодийное мышление, интонирование, вокальный строй, артикуляция, тембр, многоголосие в монодии, гетерофония монодийной природы, гетерофон.

Для цитирования / For citation: Косырева С. В. Монодия как предмет изучения когнитивной этномузыкологии // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 2. С. 22–33. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.2.022-033.

© Косырева С. В., 2021

© Издатель: АНО ДПО НМЦ «Инновационное искусствознание», 2021

SVETLANA V. KOSYREVA

Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia

ORCID: 0000-0002-4818-1643, svetlana.kosyreva@glazunovcons.ru

Monody as an Object of Study of Cognitive Ethnomusicology

The article discusses monody as a phenomenon of musical culture and the archetypal type of thinking for many peoples of the world. Examination is made of the historiography, terminological apparatus and practice of applying the term in Russian musicology as well as in musicological systems of other countries. Despite the fact that monody is intrinsic to the



musical cultures of many peoples, it has remained practically unstudied from the positions of cognitive ethnomusicology – a contemporary trend placing as its aim the comprehension of the underlying foundations of the organization of the musical text, its structure and content, as well as the demonstration of their inner hierarchy. The signification of studying Finno-Ugric monody as a type of musical thinking is actualized in the article. The importance of the issue of polyphony within monody, as well as the role of timbre and intonating are actualized in the article. According to the cognitive approach, music presents a part of the picture of the world in the consciousness of the human being, and its study may be carried out by means of studying the information it contains. The information extracted from a phonogram, along with its cultural context, comprise a complexly organized ethnomusicological text the study of which is prospective from the positions of methodology of cognitive musicology.

Keywords: cognitive ethnomusicology, Finno-Ugrian musical studies, monody, monodic thinking, intonating, vocal structure, articulation, timbre, polyphony in monody, heterophony of monodic nature, heterophony.

© Svetlana V. Kosyreva, 2021

© Publisher: Scholarly-Methodical Center “Innovation Art Studies,” 2021

Монодия, присущая музыкальным культурам многих народов, на сегодняшний день представляет собой широко изученное явление. В работах учёных на материале различных культур она детально обследована в основном как вид музыкальной организации. В то же время как тип музыкального мышления¹, как звучащий феномен на интонационном уровне монодия вообще, и финно-угорская в частности, изучена крайне мало. Между тем, данная проблематика является одной из актуальных и может реализовываться в рамках когнитивного этномузыкального знания, характеризующегося комплексным, компаративным, системным подходами и междисциплинарностью. Это современное направление преимущественно связано с проблемным полем смысла/смыслообразования.

Монодия – феномен мировой культуры – является исконным типом мышления многих народов. Если представить весь огромный конгломерат музыкального творчества одновременно в диахроническом и синхроническом срезе, то можно

заметить количественное преобладание монодийной музыки над многоголосной: «...монодия представлена огромным числом прочно сложившихся столетиями, а нередко и тысячелетиями функционирующих локальных, этнических, национальных, цивилизационных разновидностей музыкального творчества, где накоплены непреходящие культурно-художественные ценности» [3, с. 4–6]. И несмотря на то, что как художественная система монодия сложилась раньше композиторского творчества, в музыкальной науке её «открытие» ещё только начинается [там же, с. 19].

Монодийными были древние музыкальные цивилизации (древнегреческая, древнеегипетская, вавилонская, древнееврейская, древнеримская и другие), музыка Средневековья – произведения менестрелей, ранние богослужебные распевы христианской церкви (григорианский хорал, знаменный распев), паралитургические песни (итальянские лауды, испанские кантиги, французские и английские одоголосные кондукты, древние английские кэрл и др.)².

Большой пласт мирового музыкального фольклора репрезентирует монодию. Монодийны большинство музыкальных традиций коренных народов Сибири, устно-профессиональная музыка народов Дальнего Востока. И сегодня, как и ранее, важное значение монодия имеет в профессиональных неевропейских музыкальных традициях (индийская рага, азербайджанский мугам, арабский макам и др.). Она присуща культурам Западной, Восточной и Центральной Европы, Ближнего, Среднего и Дальнего Востока, Центральной Азии, Африки, Южной и Северной Америки, Австралии, охватывает весь финно-угорский мир.

В отечественном музыкознании монодию на материале различных музыкальных культур изучали Е. М. Алкон, В. М. Беляев, М. В. Бражников, Т. Ф. Владышевская, С. П. Галицкая, И. В. Ефимова, Х. С. Кушнарёв, Т. С. Кюрегян, И. Г. Лебедева, Ю. В. Москва, А. Ю. Плахова, Г. А. Пожидаева, Н. С. Серегина, Б. А. Шиндин и др.³ Исследования учёных в основном касаются древнерусской или средневековой западноевропейской церковной монодии, её византийских истоков, а также монодийных восточных традиций. В зарубежном музыкознании исследуется главным образом западная монодийная музыка. Среди авторов: Г. Аберт, В. Апель, П. Салмон, Л. Трейтлер, Р. Штайнер и мн. др. [3].

В целом, труды отечественных и зарубежных учёных объединяет большое разнообразие рассматриваемых аспектов в рамках теоретической проблематики монодии, поднимаемых на материале той или иной культуры. Публикации, так или иначе затрагивающие теорию монодии, в основном посвящены анализу её частных аспектов: как правило, рассматривается какой-либо один национальный или региональный вариант монодийного

искусства. Исключение составляет исследование С. П. Галицкой и А. Ю. Плаховой, посвящённое изучению монодии как *типа музыкального мышления*. Богатый научный материал представляет музыкальная культура восточных народов (Индии, ближневосточного и центральноазиатского регионов, Кавказа, Сибири)⁴.

«Монодия» – термин распространённый, широко интерпретируемый. Само слово употребляется с античных времён и используется в музыкальной науке по сей день. В музыковедческой литературе монодию, как правило, определяют как *вид музыкальной организации* или *музыкальной фактуры*⁵. Термин используется в широком и узком смыслах достаточно разнообразно – при описании различных сторон музыкального содержания и структуры композиторской, традиционной, старинной и современной музыки.

В «Большой российской энциклопедии»⁶ «монодия» (греч. μονῳδία – пение или декламирование в одиночку) представлена как музыкальный склад, главным признаком которого является *одноголосие* (пение или исполнение на музыкальном инструменте, возможно с октавным удвоением). Произведения этого склада не предполагают гармонизации: «...закономерности их звуковысотной структуры современная наука объясняет как имманентные (как правило, с позиций модальности)»⁷.

«The New Grove Dictionary of Music and Musicians» (2001)⁸ термин «монодия» раскрывает, как обозначающий музыку, включающую одну/единственную (single) линию и употребляется в связи с античной или средневековой монофонической музыкой⁹, а также в связи с итальянской музыкой XVII века.

Согласно «Handwörterbuch der musikalischen Terminologie» (1972–2006)¹⁰ «монодия» репрезентирует «...два



основных значения: 1) одиночное (Einzel-), 2) жалобное, печальное пение, поэзия, речитация (Trauer- oder Klagegesang, -gedicht, -rede). Первое из них является исходным и, благодаря этимологической “правильности”, может снова и снова обновляться. ...Начиная с XVII века, этот термин... получает новые варианты употребления, связанные с исходным значением “одиночное пение” (Einzelgesang), при этом понятие “одиночный” может распространяться на ансамблевую музыку, а “пение” – на инструментальную» [3, с. 31].

В «Музыкальном энциклопедическом словаре»¹¹ и в «Энциклопедии» крупнейшего отечественного интернет-портала, посвящённого классической музыке, опере и балету *Belcanto.ru*¹² «монодия» (греч. *monodia*, буквально – песня одного, сольная песня, от *monos* – один и *ode* – пение) представлена в трёх значениях. Первое связано с древнегреческой традицией и обозначает пение одного певца – сольное и в сопровождении *авлоса*, *китары* или *лиры*, реже нескольких инструментов. Упоминается также в связи с исполнявшимися певцом (актёром) партиями трагедии¹³. В этой связи необходимо отметить, что в византийской литературе «монодия» означает «плач», произведение, описывающее трагическое событие в форме траурной оды¹⁴. Отдельные виды монодии представляли собой развитие ранних форм дифирамба. Термин «монодия» в данном контексте терминологически близок «монологу» (сольной речи)¹⁵.

Второе значение связано с музыкой Италии XVI – начала XVII веков и представляет вид сольного (лирического) пения с инструментальным сопровождением. Стиль, возникший в недрах *Флорентийской камераты* (стремившейся к возрождению античного музыкального искусства), отличался монодией, в которой музыка была подчинена тексту,

определялась его ритмикой и поэтическим содержанием. Для мелодики были характерными широкий объём, чередование нот различной длительности, большие скачки. Монодия отличалась доминированием или *речитативного*, или *напевного* начала. Её сопровождение было гомофонным (в виде *basso continue*)¹⁶. В соответствии с новой эстетикой, связанной с зарождением оперы, полагалось, что музыкальное содержание должно быть сконцентрировано в одной мелодии и определяться содержанием поэтического текста: «...интонация, с которой произносятся слова, – “основа для создания гармонии”» (Я. Пери, 1600)¹⁷. Именно с этим связан и характер монодии. Данный, так называемый «речитативный» стиль (*stile recitativo*), был воплощён в операх (арии, речитативы) и сольных мадригалах Якопо Пери («*Euridice*», 1600), Джулио Каччини («*Amarilli mia Delia*», 1602) и Клаудио Монтеверди («*Lamento d'Argianna*», 1608). Стиль оказал большое влияние на развитие музыкального искусства: утверждение гомофонного склада; появление ряда новых, преобразованных форм и жанров (ария, речитатив, опера, кантата и др.)¹⁸. Следует отметить, что в 1647 году итальянский гуманист Дж. Б. Дони в своей второй книге трактата «*De praestantia musicae veteris*» предложил «речитативный стиль» (лат. *stylus recitativus*) заменить на «монодический стиль» (лат. *stylus monodicus*)¹⁹.

Третье значение представляет монодию в широком смысле как любую *одноголосную мелодию* (одноголосное пение без сопровождения), любую *основывающуюся на одноголосии* область музыкальной культуры: григорианское пение (григорианский хорал), монодия древневосточных культур и византийское, древнерусское церковное пение и т. п.²⁰ Данное значение термина вошло в научный обиход с XVIII века.

Подытоживая основные версии значений монодии, можно выделить такие параметры, как принадлежность к далёкому прошлому и опора на единственную мелодическую линию. Монодия репрезентирована как музыкальный склад; главный фактурный признак – одnogолосие, – будь то вокальное исполнение или инструментальное, одним голосом/инструментом или несколькими, в том числе в многоголосной форме (с дублированием в октаву или унисон). В описаниях термина, а именно интонационного аспекта монодии, обращает на себя внимание роль речевого начала (речитация, декламация), плача.

Что касается практики использования термина в российском музыкознании, необходимо отметить следующее. До недавнего времени в трудах учёных, занимающихся вопросами профессиональной композиторской европейской музыки, отмечался недифференцированный подход в применении понятий «мелодия», «одnogолосие», «монодия». Однако в последнее время наблюдается противоположная тенденция. Дифференцированный подход отмечается в трудах учёных, исследующих восточные музыкальные культуры. В этих работах не смешиваются названные выше понятия, а само понятие «монодия» выдвигается в разряд категориальных [3, с. 27]. Начало этой традиции положено Х. С. Кушнарёвым; его фундаментальный труд «Вопросы истории и теории армянской монодической музыки» (1958) и сегодня является актуальным. Согласно Кушнарёву, «Монодия – музыкальное произведение, в образовании формы которого мелодическое начало выступает в качестве *самодовлеющего*» [11, с. 3].

Вместе с тем наблюдается и иная практика применения термина «монодия». Речь идёт об использовании в не-

которых зарубежных и в отечественных работах термина «модалность». Здесь важно учитывать, что модалность означает «определённый аспект ладофункциональности» [3, с. 36]²¹. Согласно Галицкой и Плаховой, «...модалность как таковая, означающая специфический “характер ладового напряжения” может быть свойственна как монодии, так и многоголосию. Именно поэтому, а также учитывая отечественную научную практику и во избежание недоразумений, нецелесообразно использовать наименование “модалное” вместо “монодийное” для обозначения, рассматриваемого в работе типа музыкального мышления» [там же].

Обращаясь к изучению монодии как перспективному направлению когнитивной этномузыкологии, остановимся на основных полученных в настоящее время результатах.

Впервые в отечественном и зарубежном музыкознании попытка создания *общей теории монодии*, понимаемой как тип музыкального мышления и организации предпринята в исследовании С. Галицкой и А. Плаховой «Монодия: проблемы теории» (2013). В своём труде учёные выявили такие базовые черты монодии, как *однолинейность*²² и *момелодийность*²³, повышенную *неоднородность элементов структуры* и *диффузность*, а также раскрыли различные стороны монодийной музыкальной организации (вопросы семантики, лада и фактуры) [3, с. 2, 21–22]²⁴. Ранее в статье «Монодийная фактура как актуальная теоретическая проблема» (2002) [2] Галицкая отмечала, что при типологизации фактурных складов монодийной музыки «намечена предварительная классификация этих складов, где в качестве исходной категории уместно применять слово “слой” в строго терминологическом смысле», а их первичная дифференциация



подразумевает *монослойность* и *полислойность*», и, как «особо значимый фактурный» момент выявлено «разграничение гетерофонии на два вида – *гетерофонию монодийной природы* и *гетерофонию природы многоголосной* [курсив мой. – С. К.]» [2, с. 84–85]. Для постижения глубинных основ организации сложного этномызыкального текста²⁵, его структуры и содержания большое значение имеют суждения музыковедов, уточняющие соотношение «постоянно соприкасающихся» понятий «монодия», «мелодия» и «одноголосие», «унисон»: «Множественность и гибкость в соотношении формально-фактурных и внутренне-содержательных параметров предусматривает принципиальную *множественность конкретных реализаций монодийного начала* [курсив мой. – С. К.]» [3, с. 34].

Проблема *многоголосия в монодии* представляется чрезвычайно важной в контексте исследования финно-угорских интонационных этнических культур. Ценны суждения И. И. Земцовского о двух типах музыкального мышления, каждый из которых «осуществляется в неисчерпаемых формах одноголосия, гетерофонии, многоголосия самых разных видов (от бурдона до аккордики)» [4, с. 190]. Согласно Земцовскому, «монодия не тождественна одноголосию», «её реализация допускает и многоголосные звучания», «многоголосные проявления монодии не противоречат её музыкальной сущности», то есть «...многоголосие как явление может выступать атрибутом музыкального мышления разного типа – и монодийского, и полифонического, и гармонического. Следовательно, многоголосие само по себе, как фактура, не есть показатель полифонии как мышления» [там же].

Заостряя вопрос о соотношении монодии и многоголосия, автор приходит

к выводу о том, что данные понятия из разных планов: «Если в монодии и полифонии мы вправе усматривать не только типы мышления, но даже две *разные музыкальные концепции мира* [курсив мой. – С. К.], то в многоголосии – лишь жанры музыкального общения и их фактурную материализацию, а в ряде случаев и конкретные композиции» [там же, с. 191]²⁶.

Говоря о концепции многоголосия в монодии, Земцовский призывает обратиться к типологии монодии с учётом всего разнообразия монодийских культур: «Именно в связи с типологией монодии актуально поставить важную, но всё ещё недостаточно исследованную проблему этнического и жанростилевого звукоидеала монодии – на уровне группового и/или одиночного (сольного) звучания/звука или созвучия/созвука. Вопрос о качестве звука, о его особой интонационной насыщенности, плотности, интенсивности, даже напряжённости в монодии и о его тембральной природе имеет первостепенное значение и для типологии многоголосия» [там же, с. 193–194]. Земцовский предлагает изучать *тембр как средство семантической дифференциации фактуры*, «исследовать традиционные приёмы звуко-материальной оттеняемости различных голосов и партий, а также сопоставить системы тембральной дифференциации голосов в монодии и полифонии» [там же, с. 194]. По словам учёного, «музыкально-семантически важное, так или иначе, подчёркивается в звучании: то направлено вовне (антифон), то вовнутрь (сплетение голосов или их вертикализация), то противопоставлено (бурдон). *Тембр, становясь содержательным фактором музыкального формообразования, выступает как интонация, то есть обретает музыкальный смысл* [курсив мой. – С. К.]» [5, с. 185]. Таким образом, большое значение при

изучении финно-угорской монодии имеет рассмотрение её как типа музыкального мышления, как звучащего феномена на уровне интонирования и тембра [7].

Ценным в общерегиональном (в системе Волго-Камского региона) контексте представляется опыт изучения гетерофонии монодийной культуры татар-кряшен методами слухового анализа Н. Ю. Альмеевой. По словам учёного, при изучении гетерофонии, «помимо осознания графического образа, воплощённого в нотировке, важно понять: из чего складывается гетерофонное звучание, и почему традиционно принято считать, что гетерофония – это архаическая стадия истории музыки. Для более глубинного понимания феномена, названного этим греческим термином и существующего в обрядовой певческой практике разных народов мира, необходимо прежде всего *описать* его как феномен *звучащий* на этнически конкретном материале в той функционально-стилевой системе, в которую он входит как конструктивно важная часть» [1, с. 195]. Весомое значение имеют её наблюдения над тембром (и его ролью в образовании самой «материи» гетерофонных песен), «инструментальным» характером вокального звука, эстетикой «пребывания в звуке», организующей ролью кадансовых унисонов, интонационными полями и ритмоинтонационными формулами, типами вертикальных созвучий. Многоголосное пение в гетерофонной фактуре определено учёным как яркая черта эстетики музицирования, «основа *этнического стилового звукоидеала*» этнографической группы [там же, с. 197]. Гетерофонию татар-кряшен Альмеева относит к типу фактуры с нефиксированной вертикалью. Эта фактура названа автором линейно-кластерной, имеющей линейную природу и вертикальные поля-кла-

стеры, на которые она расщепляется [там же, с. 200–201]. Выявляя разные комбинации микрофрагментов интонационного поля²⁷ напевов, эти созвучия учёный называет гармоническими полями²⁸, под которыми понимается «“вертикальный срез” многоголосно произносимого слога, часть интонационного поля гетерофонной песни, попадающую на одну слогодолю» [там же, с. 202]. Исследуя певческий стиль татар-кряшен, Альмеева даёт собственное определение гетерофонии: «Гетерофонная фактура – это целеустремлённый поток голосов в пределах интонационного поля, равнозначных в реализации мелодического начала. Гетерофонная фактура обладает особой энергией, которая создаётся соседством темброво экспрессивных линий и определяется степенью активности варьирования этих взаимно накладывающихся линий» [там же, с. 200].

Многоголосные формы финно-угорской монодии реализуются в основном в гетерофонной фактуре. Гетерофонию как звучащий феномен на материале вятских мари, используя собственный аналитический метод, изучала автор настоящей статьи²⁹. Ценным свойством метода, с точки зрения звуковысотного сегментирования, является возможность наиболее точно представить картину звучащей многоголосной ткани, с последующей реконструкцией голосовых линий (партий). В то же время на «унисонно-гетерофонном» материале исследуемой традиционной музыки выявляются такие, композиционно значимые, составляющие звуковысотных структур, которые определяют механизмы формирования музыкальной ткани³⁰ и тембрового многоголосия [6; 8].

Гетерофония вятских мари возникает благодаря взаимодействию многих параметров. И прежде всего, как результат сопряжения регистров и взаимодействия

тембров в процессе интонирования. Для обозначения, инструментально артикулируемого, темброинтонационного явления было принято понятие «гетерофон» как «вертикаль», «пучок», единица гетерофонной линии – темброинтонационный элемент, реализуемый в гетерофонии, слагающийся из звуков различной высоты (частоты), громкости (интенсивности), тембра (спектра) [9, с. 11; 10].

Тембро-регистровое начало в музыке вятских мари прослеживается как в строении музыкального звука (в звучании марийского аэрофона *шўвыра*, *гетерофонов*), так и в принципе развития мелодии в верхнем и нижнем регистрах (в одновременном и разновременном соотношении голосов и инструментов), в использовании принципа транспозиции. Кроме того, напевам свойственна орнаментально-мелизматическая мелодика, влияющая на формирование гетерофонной ткани вятских мари. Мелодическая природа напевов вятских мари во многом определяется интонационной палитрой специфически артикулируемых унисонных и кластерных гетерофонов³¹, напоминающих звучание *шўвыра*, а принцип формирования гетерофонной ткани подобен складыванию созвучий в *шўвырном* наигрыше³² [10].

Интонационная палитра вятского музыкального диалекта слагается из многих составляющих, одной из которых является связь вокального строя с диалектными особенностями местной традиции. Певческая артикуляция во многом определяется фонетическим строем языка. Именно последний, формирующий голосовой аппарат человека, определяет его вокальные возможности и тембро-тесситурные характеристики. В то же время существует взаимосвязь между фонемами и гетерофонами. Она проявляется в артикуляционной избиратель-

ности – в использовании определённых фонем в финальных унисонных гетерофонах, имеющих компактную природу (М. В. Панов), а также в частотном разнообразии (разные фонемы создают различные акустические поля). В то же время интонационный словарь вятского музыкального диалекта формировался в условиях лесостепной акустической среды, которая отличается особым ощущением пространства, что повлияло на формирование звукоидеала вятской традиции, на особенное отношение к звуку, на специфическое артикулирование – *темброинтонирование* гетерофонов [9; 10].

Исследование темброинтонационного плана гетерофонного ансамблевого исполнительства на примере вятских мари показало наличие сложных (тембрально обусловленных) звуковысотных соотношений, возникающих в процессе исполнения между голосами. Многослойность данного явления связана прежде всего с картиной интонирования, где все компоненты этого процесса тесно взаимодействуют между собой. Акустически звуковысотные характеристики гетерофонов соотносятся с меняющейся во времени фундаментальной частотой – частотой основного тона, изменение во времени которой, имеет сложную структуру³³. Реализующиеся в пределах фонационных слогов, контуры частоты основного тона (изменения мелоса в виде подъёмов, падений и более сложных конфигураций), передают интонационную информацию [9; 10].

Согласно когнитивному подходу, музыка является частью картины мира в сознании человека и её изучение может быть осуществлено благодаря изучению информации, которую она содержит. Информация, извлечённая из фонограммы, культурный контекст – вместе составляют сложно организованный этно-музыкальный текст, изучение которого

– непростая задача когнитивной этномузыкологии³⁴. В то же время складывающаяся сегодня методология когнитивной этномузыкологии даёт возможность приблизиться к пониманию сущности монодии как феномена.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Согласно С. П. Галицкой и А. Ю. Плаховой, «изучение специфики монодийной музыки под углом зрения мышления представляется особенно целесообразным не только потому, что обеспечивает наиболее обобщённый к ней подход, но и в связи с возможностью интегрировать самые разнообразные элементы, связи, уровни, стороны монодии как вида музыкальной деятельности, а также науки о ней. В частности, это позволяет по мере надобности подключать к описанию аспекты вербального языка, речи, факторов социальной, художественно-эстетической актуализации и т. д.» [3, с. 14].

² См.: Монодия // Большая российская энциклопедия.

URL: <https://www.bigenc.ru/music/text/3819273> (12.11.2020).

³ Подробная библиография по теме представлена в готовящемся в настоящее время учебном пособии автора статьи: «Монодия в традиционной музыке финно-угорских народов».

⁴ Монодийное искусство Индии, стран арабского мира, Ближнего Востока в основном представлено трудами зарубежных авторов. Монодия народов Центральной Азии, Кавказа, Сибири исследуется отечественными учёными. Значительное число работ связано с изучением монодийной музыки европейских народов Запада и России [3, с. 23–24].

⁵ *Одноголосие*: на нем. яз. – *Einzelgesang* или *Sologesang*; на англ. яз. – *solo song*.

⁶ См. примеч. 2.

⁷ Там же.

⁸ См.: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. 29 Vols. London: Macmillan Publishers, 2001. Vol. 17, pp. 5–6.

⁹ Необходимо отметить, что монодия и монофония – не одно и то же.

¹⁰ См.: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie. Stuttgart, 1972–2006. Loseblatt Ausg. Ordner IV. S. 17–28.

¹¹ См.: URL: <http://www.music-dic.ru/html-music-keld/m/4510.html> (14.11.2020).

¹² См.: URL: <https://www.belcanto.ru/monodia.html3> (14.11.2020).

¹³ Любопытно отметить, что в настоящее время под монодией понимают любые сольные песни Древней Греции, а также песни, предназначенные для пения партии в древнегреческой и римской комедии. См.: URL: <https://www.belcanto.ru/monodia.html> (14.11.2020).

¹⁴ Таковы «Монодия на падение Константинополя» Иоанна Евгеника и «Монодия на павших в Фессалонике» Димитрия Кидониса. В исследовании М. Л. Гаспарова «Древнегреческая хоровая лирика» (2000) упоминается о двух разновидностях древнегреческой лирики: монодической и хоровой. Первую воплощал Анакреонт, хоровую – Пиндар. См.: Гаспаров М. Л. Древнегреческая хоровая лирика // Гаспаров М. Л. Об античной поэзии. сб. статей. СПб.: Азбука, 2000. С. 9.

¹⁵ См.: URL: <http://www.music-dic.ru/html-music-keld/m/4510.html>; URL: <https://www.belcanto.ru/monodia.html>. Заметим в связи с этим, что в издании А. Д. Михельсона (1865) монодия представлена как одноголосное пение и рифмованный монолог. См.: Объяснение 25000 иностранных слов, вошедших в употребление в русский язык, с означением их корней. М.: А. И. Манухин, 1865.

¹⁶ См.: URL: <https://www.belcanto.ru/monodia.html> (14.11.2020).

¹⁷ См.: URL: <http://music-dic.ru/html-music-keld/m/4510.html> (14.11.2020).



¹⁸ См.: URL: <https://www.belcanto.ru/monodia.html> (14.11.2020).

¹⁹ См.: Монодия // Большая российская энциклопедия. URL: <https://www.bigenc.ru/music/text/3819273> (12.11.2020).

²⁰ См.: URL: <https://www.belcanto.ru/monodia.html> (14.11.2020).

²¹ Закономерности звуковысотной структуры монодии с позиций модальности: опора на звукоряды, что предполагает сугубо «горизонтальное измерение» и наличие одной функциональной опоры. См.: URL: <http://www.moozon.ru/node/3913> (12.11.2020).

²² Термин выработан С. П. Галицкой совместно с Е. В. Назайкинским [2, с. 84]. *Однолинейность*, согласно Галицкой, как системообразующий фактор монодии является в ней «ведущим принципом актуализации звуковысотной функциональности» [3, с. 43]. Данное специфическое свойство монодийной звуковысотной организации характеризуется функциональной однослойностью. Музыкальное движение при этом основано на последовательном, а не на одновременном взаимодействии ладофункционально осмысленных звуковысотных элементов [3, с. 45–46].

²³ Термин С. П. Галицкой. *Мономелодийность* является фундаментальным принципом монодийного мышления, прямо вытекающим из однолинейности. В основе принципа – понимание того, что все звуковысотные партии в процессе исполнения ориентированы на одну и ту же единую мелодию [3, с. 52].

²⁴ Как указывают авторы исследования, неоценимую помощь в изучении некоторых вопросов теории монодии оказало обращение к востоковедческим материалам. Их критическое осмысление и широкое привлечение, в том числе и источников – трактатов о музыке восточных учёных прошлого, содержащих богатейшие сведения по эстетике, истории и теории монодийного искусства позволило наиболее полно осветить проблематику монодийного мышления [3, с. 21–22].

²⁵ Представляющего собой «сложный знак, который выражает комплекс знаний носителя традиции об окружающей его действительности, реализованных в традиционных произведениях в виде индивидуальной звуковой картины мира» [6, с. 76–77]. Понятие *звуковая картина мира* введено А. С. Алпатовой. См.: Алпатова А. С. Звуковая картина мира как информационная модель архаической и традиционной культуры // Проблемы музыкальной науки. 2007. № 1. С. 125–140.

²⁶ «Полифонические формы» Земцовский относит к «формам музыкального общения, по природе коллективного, семантически реализуемого полифункциональным многоголосием», «монодические формы» (индивидуальные или ансамблевые) представлены как «формы музыкально-речевого общения, которое даже при функциональной дифференциации фактуры, по своей природе требует семантического превалирования линии. Последнее отнюдь не тождественно однолинейности и тем более одноголосию» [4, с. 193].

²⁷ *Интонационное поле* – термин И. И. Земцовского (1975).

²⁸ Данный термин инспирирован термином И. И. Земцовского «интонационное поле» (см.: [1, с. 202]).

²⁹ Данный метод впервые апробирован в диссертационном исследовании автора статьи. См. подробнее: [9].

³⁰ Кроме звуковысотного аспекта, важное значение приобретает описание артикуляции темброфоном, уникальных для конкретных этномузыкальных систем [6; 10].

³¹ Вокальные гетерофоны в вятской монодийной традиции реализуются на двух уровнях: как «зона, звучащая в одновременности» (см.: Н. А. Гарбузов – музыкант, исследователь, педагог: сб. ст. / сост. О. Сахалтуева, О. Соколова; ред. Ю. Рагс. М.: Музыка, 1980. С. 112), то есть ансамблевые унисоны – финальные унисонные гетерофоны, и как созвучие, рамки которого шире унисонных – кластерные гетерофоны [9, с. 11].

³² Подробнее о взаимодействии вокального и инструментального начал в этнической музыке финно-угорских народов см.: [8].

³³ На диаграммах наблюдаются постоянные флюктуации частоты, которые определяют живость вокальной речи.

³⁴ Исследование звучащей музыкальной ткани в контексте проблем фиксации звуковысотности, которая подчас не соответствует градации полутоновой шкалы европейской равномерно-темперированной системы, и звуковысотного сегментирования должно быть сопряжено с выявлением звуковысотного строя, специфики темброинтонирования, артикуляции (в том числе инструментальной) и в целом – градаций музыкального вещества во всей своей морфологии. О «музыкальном веществе» см.: Земцовский И. И. Апология «музыкального вещества» // Музыкальная академия. 2005. № 2. С. 181–191.

ЛИТЕРАТУРА

1. Альмеева Н. Ю. Гетерофонная фактура (опыт анализа архаического многоголосного пения татар-кряшен) // Судьбы традиционной культуры: сб. статей и материалов памяти Л. Ивлевой / РИИИ. СПб., 1998. С. 195–220.
2. Галицкая С. П. Монодийная фактура как актуальная теоретическая проблема // Музыкальная культура как национальное и мировое явление: матер. междунар. науч. конф. Новосибирск, 2002. С. 84–87.
3. Галицкая С. П. Плахова А. Ю. Монодия: проблемы теории. М.: Academia, 2013. 320 с.
4. Земцовский И. И. Проблема многоголосия в теории монодии // Из мира устных традиций: заметки впрок: сб. статей / сост. И. И. Земцовский. СПб.: РИИИ, 2006. С. 190–195.
5. Земцовский И.И. Специфика многоголосного артикулирования: фактура и тембр // Из мира устных традиций: заметки впрок: сб. статей / сост. И. И. Земцовский. СПб.: РИИИ, 2006. С. 184–189.
6. Косырева С. В. Вепская певческая традиция в аспекте когнитивного этномузыкознания // Музыка. Искусство, наука, практика. 2019. № 4. С. 75–82.
7. Косырева С. В. К проблеме изучения специфики интонирования в финно-угорской монодии импровизационного склада // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 33–49. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.033-049.
8. Косырева С. В. Об изучении проблемы взаимодействия вокального и инструментального начал в этнической музыке финно-угорских народов // Музыковедение. 2020. № 4. С. 13–25.
9. Косырева С. В. Стилиевые основы этнической музыки вятских мари: темброинтонирование и инструментальная артикуляция: дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2011. 253 с.
10. Косырева С. В. Этническая музыка вятских мари. Основы стиля: монография. Петрозаводск: VPPrint, 2016. 162 с.
11. Кушнарёв Х. С. Вопросы истории и теории армянской монодийской музыки. Л.: Музгиз, 1958. 630 с.

Об авторе:

Косырева Светлана Витальевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры музыки финно-угорских народов, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия),
ORCID: 0000-0002-4818-1643, svetlana.kosyreva@glazunovcons.ru



REFERENCES

1. Al'meeva N. Yu. Geterofonnaya faktura (opyt analiza arkhaiskogo mnogogolosnogo peniya tatar-kryashen) [Heterophonic Texture (An Attempt to Analyze Archaic Polyphonic Singing of the Kryashen Tatars)]. *Sud'by traditsionnoy kul'tury: sb. statey i materialov pamyati L. Ivlevoy* [The Destinies of Traditional Culture: Collection of Articles and Materials in Memory of L. Ivleva]. Russian Institute of Art History. St. Petersburg, 1998, pp. 195–220.
2. Galitskaya S. P. Monodiynaya faktura kak aktual'naya teoreticheskaya problema [Monophonic Texture as a Relevant Theoretical Problem]. *Muzykal'naya kul'tura kak natsional'noe i mirovoe yavlenie: mater. mezhdunar. nauch. konf.* [Musical Culture as a National and International Phenomenon: Proceedings of the International Scholarly Conference]. Novosibirsk, 2002, pp. 84–87.
3. Galitskaya S. P., Plakhova A. Yu. *Monodiya: problemy teorii* [Monody: Issues of Theory]. Moscow: Academia, 2013. 320 p.
4. Zemtsovskiy I. I. Problema mnogogolosiya v teorii monodii [The Issue of Polyphony in the Theory of Monody]. *Iz mira ustnykh traditsiy: zametki vprok: sb. statey* [From the World of Oral Traditions: Notes for Future Use: Collection of Articles]. Comp. by I. Zemtsovsky. St. Petersburg: Russian Institute of Art History, 2006, pp. 190–195.
5. Zemtsovskiy I. I. Specifika mnogogolosnogo artikulirovaniya: faktura i tembr [The Specificity of Polyphonic Articulation: Texture and Tone]. *Iz mira ustnykh traditsiy: zametki vprok: sb. statey* [From the World of Oral Traditions: Notes for Future Use: Collection of Articles]. Comp. by I. Zemtsovsky. St. Petersburg: Russian Institute of Art History, 2006, pp. 184–189.
6. Kosyreva S. V. Vepsskaya pevcheskaya traditsiya v aspekte kognitivnogo etnomuzykoznaneya [The Vepsian Singing Tradition from the Aspect of Cognitive Ethnomusicology]. *Muzyka. Iskusstvo, nauka, praktika* [Music. Art, Scholarship, Practice]. 2019. No. 4, pp. 75–82.
7. Kosyreva S. V. K probleme izucheniya specifiki intonirovaniya v finno-ugorskoj monodii improvizatsionnogo sklada [Concerning the Issue of Studying the Specific Features of Intonating in the Finnish-Ugric Monody of the Improvisational Kind]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2020. No. 4, pp. 33–49. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.033-049.
8. Kosyreva S. V. Ob izuchenii problemy vzaimodeystviya vokal'nogo i instrumental'nogo nachal v etnicheskoy muzyke finno-ugorskiy narodov [Concerning the Study of the Issue of Interaction of the Vocal and Instrumental Foundations in Ethnic Music of the Finno-Ugric Peoples]. *Muzykovedenie* [Musicology]. 2020. No. 4, pp. 13–25.
9. Kosyreva S. V. *Stilevye osnovy etnicheskoy muzyki vyatskiy mari: tembrintonirovanie i instrumental'naya artikulyatsiya: dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Stylistic Foundations of the Vyatka Mari Ethnic Music: Timbre-Intonation and Instrumental Articulation: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. St. Petersburg, 2011. 253 p.
10. Kosyreva S. V. *Etnicheskaya muzyka vyatskiy mari. Osnovy stilya: monografiya* [Ethnic Music of the Vyatka Mari. Fundamentals of Style: Monograph]. Petrozavodsk: VPPrint, 2016. 162 p.
11. Kushnarev Kh. S. *Voprosy istorii i teorii armyanskoy monodicheskoy muzyki* [Questions of the History and Theory of Armenian Monodic Music]. Leningrad: Muzgiz, 1958. 630 p.

About the author:

Svetlana V. Kosyreva, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Music of the Finno-Ugric Peoples Department, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-4818-1643**, svetlana.kosyreva@glazunovcons.ru

