

## О МНОГОМЕРНОСТИ ВОСТОЧНОЙ МОНОДИИ

известно, что в осмыслении специфики того или иного феномена важно выбрать позицию – точку отсчёта, относительно которой будет восприниматься изучаемое явление. От верности избранной методологии во многом зависит достоверность получаемых результатов. В данной статье предлагается рассмотреть некоторые особенности восточной монодии с той точки зрения, что многомерность является атрибутивным свойством восприятия и мышления. Восточная же монодия представляет собой одну из специфических форм их реализации.

Что касается понимания многомерности как сущностного параметра психических и мыслительных процессов вообще, то в целом оно нашло широкое обоснование в различных сферах гуманитарной науки. Отметим мысль исследователя проблем музыкального мышления М. Арановского: «Поскольку музыка – явление многомерное, важно определить источник её многомерности. Это Человек. Рождённая Человеком и сопровождающая его с древнейших времён музыка является одним из проявлений человеческой сущности» [1, с. 50].

Продолжая рассуждения в этом направлении, можно утверждать, что многомерность музыки есть отражение многомерной сущности человека, которая, в свою очередь, есть некий результат освоения многомерности мира.

Современные научные данные, связанные с изучением вопросов нейропсихологии и функциональной асимметрии человеческого мозга, сферы семиотики, диалогии мышления, философии, внутренней речи демонстрируют различные аспекты многомерности восприятия и мышления. Отметим, в частности, работы В. Петренко и А. Тороповой [8; 10], где глубоко разрабатываются вопросы психосемантической многомерности сознания.

Многомерность музыкального мышления и восприятия представляет собой процесс, в котором происходит одновременное соотнесение и развёртывание различных планов, элементов и

функций, системно взаимодействующих друг с другом, где анализ и синтез осуществляются всегда в логической и ассоциативной координации<sup>1</sup>.

Исходным объектом многомерного восприятия в музыкальном искусстве является музыкальный звук. Вычленим три его параметра, где существенную роль в становлении многомерности звука играют механизмы восприятия и мышления.

Первый. Многомерность внутренней структуры звука представляет, как известно, сложное акустическое явление, формируемое входящими в него элементами: различными спектрами гармоник с их высотой и тембром, которые слух синтезирует в единое целое.

Второй. Многомерность реализуется в акустическом контексте, когда конкретный звук всегда сознательно или бессознательно воспринимается в сопоставлении с общим звуковым фоном, реально существующим в акустической среде. Любое вычленение конкретного звука всегда происходит одновременно с его соотношением со звуковым фоном, который мы можем реально и не осознавать.

Третий. Многомерность реализуется в культурно-семантическом контексте. Здесь, с одной стороны, происходит взаимодействие между уже наработанным опытом восприятия и переработки информации, сложившимися логическими и ассоциативными связями, смысловой ёмкостью культуры, традиций, этническим звуковым идеалом (Ф. Бозе<sup>2</sup>), а с другой – воспринимаемым звуковым объектом. При данных условиях каждый звук, также и музыкальный, воспринимается всегда в общем контексте, и только на этой основе образуются смыслы.

Изложенное выше имеет самое непосредственное отношение к пониманию основ многомерности монодии. Напомним, что монодическую музыку часто воспринимают несколько упрощённо – одна линия, где тоны в ладофункциональном отношении могут между собой соотноситься только в последовательности. При-

ведённые параметры реализации многомерности звука дают совершенно иное понимание: каждый единичный звук при его восприятии является многомерным и многоструктурным явлением. Его восприятие всегда осуществляется в контексте, что само по себе свидетельствует о том, что звук, в том числе музыкальный, не может восприниматься и осмысливаться как нечто единичное и отдельное, но всегда в комплексе прямых и ассоциативных, внутренних и внешних связей. В этом аспекте необходимо различать умозрительное вычленение какого-либо явления для анализа и его реальное многомерное контекстуальное бытие в восприятии и мышлении.

Таким образом, можно констатировать, что звуковая многомерность – применительно к монодии – явление атрибутивное. Проблема заключается в другом: какова специфика этой многомерности, какими условиями она формируется и реализуется?

Отметим следующее положение. Все логико-интонационные связи при восприятии и воспроизведении музыки осуществляются исключительно внутри мозга, внутри психических процессов и вне восприятия, «наполненного» традицией и культурой слышания, отсутствуют как автономные и отдельно существующие музыкальные связи и смыслы. Обнаруживается наличие и взаимодействие двух планов: внешнего, где исполняется и звучит музыка, и внутреннего, относящегося к деятельности мозга, где осуществляется связь между звуками; осознаётся их смысловое содержание, единство и различие. Суть действий, происходящих во внутреннем плане, заключается в установлении и осмыслении логической координации взаимодействия элементов внешнего плана. Основная функция последнего – процессуальная развёртка музыкальных смыслов для слушания и творческого созидания. Но такое развёртывание может быть реализовано только на основе логической и смысловой координации её элементов, осуществляемой во внутреннем плане, что подтверждает объективность уже ранее сказанного: звуки сами по себе – вне восприятия – не образуют самостоятельно между собой каких-либо интонационно-логических связей.

Предложенное утверждение имеет основополагающее значение, которое особенно наглядно демонстрируется при восприятии звуковых явлений, разворачивающихся во времени: соединение прошедшего, настоящего и будущего в музыкальном процессе изначально осуществляется внутри

мыслительного механизма – запечатлевается в памяти и координируется мышлением.

Выделим *внешний план проявления внутренней многомерности*. Не требует доказательства, что музыка как вид искусства обнаруживает себя через музицирование, которое и есть внешний план реализации внутренней многомерной сущности музыкальной мысли. Отметим также, что особенности музицирования, его виды и формы, в свою очередь, оказывают существенное влияние на развитие соответствующих качеств внутреннего плана. Например, культивирование тех или иных традиций музицирования, в частности, монодических, неизбежно отражается на формировании определённой конфигурации внутренней структуры многомерности мышления. Разрабатываются соответствующие связи, опыт осмысленной координации элементов внешнего плана. Таким образом, сама форма деятельности – музицирование – её структура и содержание играют существенную роль в выработке своеобразия восприятия и мышления, и наоборот. Этот вывод является чрезвычайно плодотворным, поскольку способен вскрыть процесс формирования специфики монодии как особого типа музыкального мышления. Об этом будет сказано ниже.

Отметим далее следующее. Соотношение внутреннего и внешнего планов, которые в обобщённом контексте рассматриваются как носители определённых логических спецификаций, всегда реализуется одновременно (вертикаль) с процессуальной развёрткой (горизонталь). Одновременность взаимодействия образует саму возможность формирования логической связи и смысловой наполненности элементов во внешней форме выражения, тогда как процессуальная разновременность – развёртывание – есть необходимое условие раскрытия и развития интонационных смыслов. Данный контекст позволяет выявить диалектическое единство одновременности и разновременности, вертикальных и горизонтальных параметров взаимодействия элементов и структур в формировании музыкального процесса. Причём единство это реализуется только в динамическом соотношении и является основой создания целостности – одно без другого не существует.

Предложенный вывод, на наш взгляд, перспективен. Он во многом обосновывает реальность наличия вертикали в монодийной мелодической линии, как неотъемлемого параметра её смыслового структурирования и восприятия.

В теории монодии до сих пор доминирует положение, что звуковысотно-функциональное развитие осуществляется только по одному – горизонтальному вектору. В этом понимании отражается нотно-зрительное – плоскостное – видение монодического процесса, без учёта многомерной специфики его восприятия и осмысления во внутреннем плане деятельности мозга. Однако представляется чрезвычайно существенным при рассмотрении монодических явлений принимать во внимание реальность структурно-организующего действия в них вертикального параметра, выполняющего логико-координирующие функции внутреннего плана многомерного мышления и начать разрабатывать соответствующую методику анализа. То есть, выводить эту внутреннюю многомерную логическую структуру координации элементов монодии во внешнюю аналитическую сферу её осмысления.

Единство и различие вертикально-горизонтальных взаимодействий внутреннего и внешнего планов можно обобщить и определить как особый принцип многомерного структурирования – двуплановую функциональную оппозиционность (ДФО), продуцирующую взаимообусловленность и нерасчленимость своих противоположных в структурном и функциональном отношении компонентов.

ДФО многомерность представляет одну из универсальных форм проявления феномена бинарности, функции которого, как известно, обнаруживаются в самых различных иерархических срезах восприятия и мышления. Это и двуполушарная структура мозга, где каждая имеет свою специализацию по обработке информации; это единство сукцессивного и симультанного синтеза психических процессов, синтагматических и парадигматических отношений. Последние, применительно к музыкальным явлениям обнаруживаются как неотъемлемые вертикальные и горизонтальные аспекты музыкального становления. Приведём пронизательную мысль Е. Назайкинского, проясняющую единство и функциональное различие двух основных координат формирования интонационных структур: «Проблема вертикали, упорядочивающей мелодическое движение, является здесь, очевидно, центральной. Она теснейшим образом связана и с теорией музыкального звуковысотного слуха» [7, с. 95].

Что касается музыкального мышления, глу-

боее постижение принципов его действий было в своё время предложено Б. Асафьевым: «В эволюции музыки как интонации главное – это процесс голосоведения и его цементирования разновидностями оstinатных фигур или тонов, органных пунктов и т. д.» [2, с. 323]. Развивая эту мысль, учёный отмечал, что «музыка наконец-то логически представляется в своей исконной двуплановости: мысль, как удлинить, продолжить движение интонируемой ткани, переплетается всегда и неизбежно с мыслью, как цементировать эту ткань, чтобы помочь восприятию архитектоники тонов, расплывающихся в памяти. Иначе говоря: голосоведение и педаль! <...> В народной музыке испокон веков так и обстоит дело» [2, с. 323].

Голосоведение и педаль, в понимании Б. Асафьева, лишь на первый взгляд представляют сугубо технологические моменты музыкальной структуры. Если рассматривать названные моменты широко, концептуально, то они выступают как соотношение двух взаимосвязанных, но различных по функциям планов музыкального процесса: неизменного – объединяющего (смысловая координация элементов) и изменчивого – процессуального (последовательное развёртывание мысли). Предложенное Б. Асафьевым понимание существа музыкального мышления фактически представляет рассматриваемый в данной статье принцип ДФО многомерности.

Разные структурные виды музицирования способны отражать различные формы реализации внутренней многомерности мышления и восприятия. Выделим две формы ДФО в музицировании. Первая осуществляет формирование и координирование всех процессуальных изменений – интонационно-логических, ладовых, ритмических, композиционных. Подобная смысловая координация реализуется и сохраняется во внутреннем плане многомерного мышления. Во второй форме сама структура музицирования включает одновременное взаимодействие звуковысотных элементов и мелодических линий, выполняющих между собой функции различения и соотнесения. Координация связями и элементами здесь как бы «выносятся» из внутреннего во внешний план музицирования, сохраняя при этом её исходный базисный исток во внутреннем плане мышления.

Первый случай – это виды музицирования, в основе которых находится продуцирование одной мелодической линии, реализующей развёр-

тывание всего формообразовательного процесса. Во втором случае музыкальное становление формируется одновременным взаимодействием разных в высотном и ритмическом отношении мелодических структур.

Виды музицирования, продуцирующие только одну мелодическую линию и представленные более всего традиционной сольной (певческой и мелодико-инструментальной) и коллективной унисонной (вокальной) презентацией музыкального процесса, в своей практической деятельности формируют и развивают специфический монодический тип структуры. Данный контекст позволяет представить монодию как особую форму воплощения многомерной природы музыкального мышления, которая образуется и реализуется такими видами музицирования, где количество и качество взаимодействия элементов, используемых в музыкальном процессе, определяются и ограничиваются субстанциональным положением только одной мелодической линии, когда многомерная звуковысотно-функциональная координация элементов не выносится во внешний план, но осуществляется и сохраняется во внутреннем плане мышления и восприятия. Субстанциональность такой мелодической линии понимается как основополагающее и системообразующее качество монодии, которое в структурно-пространственном аспекте может иметь различные виды воплощения: от «чистейшего одноголосия» (Т. Ливанова<sup>3</sup>) до разных в пространственно-фактурном плане многомерных соотношений.

О мелодической сущности феномена монодии как её основополагающем качестве, формирующем специфику, размышляли многие учёные, внёсшие вклад в развитие этой концепции: Х. Кушнарёв – о самодовлеющей мелодии [6, с. 3], С. Галицкая – о явлении мономелодийности [3, с. 52], И. Земцовский – о семантическом превалировании линии [5, с. 394]. Автор статьи также в своё время отмечал субстанциональность мелодического начала монодии [11, с. 195–196].

Что касается восточной монодии – это тип монодической системы, отличительным признаком которого является сольное музицирование в различных его вариантах – особенно в структуре «голос–инструмент», представляющей сольное выступление певца с собственным или ансамблевым инструментальным сопровождением.

Существует давняя традиция понимания монодии как сольного вида музицирования, восходящая ещё к античным временам [4, с. 433; 12; 13]. Сольная традиция широко распространена в музыкальных культурах народов Востока [14], Центральной Азии. Она продолжает активную жизнедеятельность вплоть до настоящего времени, образуя смысловое ядро предлагаемого понятия «восточная монодия». Её репрезентативная структура «голос–инструмент» имеет чётко определенные функции в реализации музыкального процесса. Партия голоса всегда является ведущей, исполняет основную мелодическую линию и связана с передачей смыслового содержания монодического произведения. Инструмент же, его мелодическая линия выполняет функцию унисонного сопровождения ведущей партии. Сопровождение может быть разной степени строгости, включая также использование первичных элементов многоголосия (бурдонирование, параллелизмы, гетерофония).

Специфика данной формы сольного монодического музицирования заключается также в том, что в ней реализованы два основных вида ДФО многомерности, отразивших особенности строения внутреннего плана в системе восточной монодии.

Это *контрастный вид ДФО*, понимаемый как расчленимое – разнесённое по разным планам звукового пространства – соотношение функционально разных элементов и планов, взаимодействующих в одновременности и последовательности как остинатные и вариативные, стабильные и мобильные компоненты музыкального процесса. Вертикальный аспект контрастности ДФО представляет соотнесение таких элементов восточной монодии, их различных соотношений, которые демонстрируют особенности пространственно-фактурной сферы, её различные виды контрастности: разнородную – мелодия/усуль (остинтаная ритмоформула ударного инструмента), однородную – мелодия/бурдон, смешанную – мелодия/бурдон/усуль.

Важным проявлением вертикального аспекта контрастного вида ДФО является феномен тоникальности, распространённой в музыке многих народов Востока. Как известно, суть этого явления заключается в том, что в качестве сквозного ладового центра, относительно которого выстраивается вся ладо-мелодическая структура развёртываемого музыкального процесса, выступает основной тон – устой. Тоникальность

такого центра реализуется в двух формах: явной и скрытой, латентной. Тонический центр в явной форме воспроизводится как бурдон музыкальным инструментом, который сопровождает пение, а также мелодическую линию инструмента. Эта форма обнаруживает ясную осознанность и структурную вычленённость функции бурдона – носителя основной опоры лада.

В скрытой форме, являющейся базовой, сквозное действие основного ладового центра сохраняется во внутреннем плане мыслительных и психических процессов, изнутри координирующих структурное развитие мелодической линии. Внешне это проявляется через различные виды мелодического возврата к основному устою и его интонационное подчёркивание, подтверждающее его функциональное значение именно как структурного и ладового центра.

Контрастный вид ДФО многомерности реализуется также в горизонтальном развёртывании, где в качестве основных «участников» музыкального процесса используются соответствующие построения, имеющие функционально-оппозиционную направленность. Представление подобных построений осуществляется в последовательном чередовании одного за другим, которое формирует определённый тип композиции: завершённость структуры обуславливается разными циклами таких чередований. Так, например, инструментальные разделы традиционной музыкальной классики таджиков *Шашмаком* показывают известный принцип композиционного развёртывания – *пеширав* (вперед идущий) [9, с. 121], включающий в себя соотношение двух основных последовательно чередующихся оппозиционных по своей структуре и функции построений *хона* и *бозгуй*<sup>4</sup>. Данное соотношение демонстрирует в наиболее явном и полном виде действие принципа контрастной ДФО многомерности в его последовательной композиционной развёртке.

Следующим видом ДФО многомерности является диффузный, понимаемый как соотношение разнофункциональных элементов, которые одновременно могут выполнять противоположные функции. Понятие диффузности, предложенное С. П. Галицкой, означает относительно монодии «специфическую гомеоморфную взаимоотнождённость, взаимозаменяемость различных сторон, уровней, элементов» [3, с. 237]. Автор статьи данное понятие использует только для обозначения взаимопересечённости таких

элементов бинарных соотношений, как неизменность-изменчивость, инвариант-вариант.

Диффузный вид многомерности ДФО также, как и контрастный, реализуется в одновременности и последовательности. В одновременности диффузная многомерность представлена взаимодействием унисонных мелодических линий (голоса и инструмента), взаимодействующих как инвариант – голос (пение) и его вариант – линия инструмента, формирующие явление многопланового унисона, где каждый мелодический план сохраняет своё интонационное своеобразие. Динамику таких соотношений можно ясно представить в аспекте взаимодействия их интонационных спектров, в контексте всех слагаемых интонации.

Многоплановый унисон восточной монодии – вокально-инструментальный и инструментальный – существенно отличается от принципа организации вокального унисона европейской культовой монодической традиции, например, григорианского хорала [15; 16]. Если для структуры вокального унисона характерно специфическое «единодушие» мелодических линий, функциональное неразличение унисонных голосов как ведущих и сопровождающих, то в вокально-инструментальном унисоне восточной традиции, напротив, налицо различие интонаций мелодических линий, сохранение за ними их индивидуального тембрового, ритмического, динамического и отчасти звуковысотного своеобразие. Многоплановый унисон широко представлен в музыкальных традициях восточной монодии, имеет разные структурные решения за счёт увеличения количества инструментальных мелодических линий в структуре «голос–инструмент».

Диффузный вид ДФО многомерности помимо вертикального взаимодействия структур реализуется также и в горизонтальном развёртывании монодического процесса. Как известно, в структурировании музыкальной композиции вокальных разделов таджикской традиционной классики *Шашмаком* широко используется такое явление, как *намуды*, представляющее сложившуюся в макомном музыкальном творчестве практику использования мелодических построений из одного *шуъба* (раздела) или *макома* в других аналогичных построениях, преимущественно в кульминационных частях композиции. При этом «переносе» сохраняются определённые мелодико-ритмические особенности первоначального музыкального построения, что закрепилось в на-

звании намудов, указывающих, из какого *шуьба* и *макома* взято построение. Например, «Намуди Наво заимствован из начальных мелодических построений Сарахбор в макоме Наво и используется в шуьба Наврузи Сабо макома Рост, в шуьба Сарахбор, Талкин, Наср и их Уфаре в макоме Сегах» (см.: [9, с. 131]).

Рассматриваемый вид диффузного ДФО сохраняет свой отличительный признак – диффузию инварианта и варианта. Здесь на стороне инварианта выступает мелодическое построение из одного *шуьба* или *макома*, которое уже в своей вариантной форме используется в другом *шуьба* или *макоме*. В этой вариантной форме диффузно взаимопересечены исходный инвариант и его вариантное воплощение. Данный принцип развития музыкальной композиции широко

используется в исполнительской практике и является одним из существенных художественных ресурсов творческих инноваций канонической *макомной* традиции.

Рассмотрение первичных основ формирования многомерности восточной монодии, предпринятое в данной статье, выявило определённую закономерность реализации многомерности музыкального мышления, его некоторых структурных и функциональных особенностей. Они репрезентированы универсальной бинарной структурой – двуплановой функциональной оппозиционностью – в строении ведущего типа сольного музицирования «голос–инструмент», в формировании вертикальных и горизонтальных параметров монодического процесса, его контрастных и диффузных форм.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Эта проблема с разных сторон и на различных уровнях, как известно, рассматривается в трудах отечественных учёных М. Г. Арановского, М. Ш. Бонфельда, Е. В. Назайкинского, В. В. Медушевского и др. См.: Арановский М. Г. Музыка и мышление // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. М., 2009. С. 10–43; Медушевский В. В. Интонационная форма музыки: исследование. М.: Композитор, 1993; Бонфельд М. Ш. Музыка: Язык. Речь. Мышление: Опыт системного исследова-

ния музыкального искусства. СПб.: Композитор–Санкт-Петербург, 2006.

<sup>2</sup> См.: Bose Fr. Musikalische Völkerkunde. Freiburg im Breisgau: Atlantis, 1953.

<sup>3</sup> См.: Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. М.: Музыка, 1983. Т. 1.

<sup>4</sup> Бозгуй (с тадж. «повтор») – повторяющееся оstinatное построение в композиции.

Хона (с тадж. «дом») – постоянно изменяющееся и расширяющееся построение.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания / ред.-сост. Н. А. Рыжкова. М.: Гос. ин-т искусствознания, 2012. 440 с.
2. Асафьев Б. В. Слух Глинки // Асафьев Б. В. Избранные труды. М., 1952. Т. 1. С. 289–328.
3. Галицкая С. П., Плахова А. Ю. Монодия: проблемы теории. М.: Academia, 2013. 237 с.
4. Герцман Е. В. Энциклопедия древнеэллинской и византийской музыки. СПб.: Изд-во Н. И. Новикова, 2013. 812 с.
5. Земцовский И. И. Проблема многоголосия в теории монодии // Борбад и художественные традиции народов Центральной и Передней Азии: история и современность / ред.-сост. А. Р. Раджабов. Душанбе: Дониш, 1990. С. 391–395.
6. Кушнарёв Х. С. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. Л.: Музгиз, 1958. 626 с.
7. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 384 с.

8. Петренко В. Ф. Многомерное сознание: психосемантическая парадигма. М.: Новый хронограф, 2009. 400 с.

9. Раджабов И. Р. Макомы: дис. ... д-ра искусствоведения. Ташкент; Ереван, 1970. 215 с.

10. Торопова А. В. Феномен интонирования в генезисе музыкально-языкового сознания: автореф. дис. ... д-ра психологич. наук. М., 2015. 43 с.

11. Ульмасов Ф. А. О некоторых современных аспектах теории таджикской традиционной музыки // Борбад, эпоха и традиции культуры / отв. ред. Н. Н. Негматов. Душанбе: Дониш, 1989. С. 177–204.

12. Campbell, David A. Monody // The Cambridge History of Classical Literature. Volume 1: Greek Literature. Edited by P. E. Easterling and Bernard M. W. Knox. Publisher: Cambridge University Press, 1985, pp. 202–221.

13. Cattin, Giulio. Liturgico-Musical Innovations of the Ninth and Tenth centuries and their Development;

Secular Monody in Latin // Giulio Cattin. Music of the Middle Ages. Volume 1. Translated by Steven Botterill. Publisher: Cambridge University Press, 1984, pp. 101–131.

14. Davis, Ruth. Arab-Andalusian Music in Tunisia // *Early Music*. 1996. XXIV (3), pp. 423–438. Doi:10.1093/earlyj/XXIV.3.423.

15. Hiley, David. The Beginnings of Gregorian Chant; other Rites and other Sorts of Chant // *Gregorian*

Chant. Publisher: Cambridge University Press. Print Publication Year, 2009, pp. 83–120.

16. Mc-Gee Timothy J. Vocal performance in the Renaissance // *The Cambridge History of Musical Performance*. Edited by Colin Lawson, Robin Stowell. Publisher: Cambridge University Press, 2012, pp. 318–334.

## REFERENCES

1. Aranovskiy M. G. *Muzyka. Myshlenie. Zhizn'. Stat'i, interv'y, vospominaniya* [Music. Thinking. Life. Articles, Interviews, Memoirs]. Edited and compiled by N. A. Ryzhkova. Moscow: State Institute of Art, 2012. 440 p.

2. Asaf'ev B. V. Slukh Glinki [Glinka's Ear]. Asafiev B. V. *Izbrannye trudy* [Selected Works]. Volume 1. Moscow, 1952, pp. 289–328.

3. Galitskaya S. P., Plakhova A. Yu. *Monodiya: problemy teorii* [Monody. Issues of Theory]. Moscow: Publishing Academia, 2013. 237 p.

4. Gertsman E. V. *Entsiklopediya drevneellinskoy i vizantiyskoy muzyki* [Encyclopedia of Ancient Hellenic and Byzantine Music]. St. Petersburg: N. I. Novikov Publishing House, 2013. 812 p.

5. Zemtsovskiy I. I. Problema mnogogolosiya v teorii monodii [The Issues of Polyphony in the Theory of Monody]. *Borbad i khudozhestvennye traditsii narodov Tsentral'noy i Peredney Azii: istoriya i sovremennost'* [Borbad and the Artistic Traditions of the Peoples of Central and Southwest Asia: Past and Present]. Edited by A. P. Radzhabov. Dushanbe: Donish, 1990, pp. 391–395.

6. Kushnarev Kh. S. *Voprosy istorii i teorii armyanskoy monodicheskoy muzyki* [Questions of the History and Theory of Armenian Monodic Music]. Leningrad: Muzgiz, 1958. 626 p.

7. Nazaykinskiy E. V. *O psikhologii muzykal'nogo vospriyatiya* [On the Psychology of Musical Perception]. Moscow: Muzyka, 1972. 384 p.

8. Petrenko V. F. *Mnogomernoe soznanie: psikhosemanticheskaya paradigma* [Multidimensional Consciousness: A Psycho-Semantic Paradigm]. Moscow: Novyy khronograf, 2009. 400 p.

9. Radzhabov I. R. *Makomy: dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [Maqoms. Abstract of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Tashkent; Yerevan, 1970. 215 p.

10. Toropova A. V. *Fenomen intonirovaniya v genezise muzykal'no-yazykovogo soznaniya: avtoref. dis. ... d-ra psikhologich. nauk* [The Phenomenon of Intonation in the Genesis of Musical and Linguistic Consciousness: Abstract of Dissertation for the Degree of Doctor of Psychological Sciences]. Moscow, 2015. 43 p.

11. Ulmasov F. A. O nekotorykh sovremennykh aspektakh teorii tadjikskoy traditsionnoy muzyki [About Certain Present-Day Aspects of the Theory of Tajik Traditional Music]. *Borbad, epokha i traditsii kul'tury* [Borbad, the Era of Culture and Traditions]. Executive Editor N. Negmatov. Dushanbe: Donish, 1989, pp. 177–204.

12. Campbell, David A. Monody. *The Cambridge History of Classical Literature. Volume 1: Greek Literature*. Edited by P. E. Easterling and Bernard M. W. Knox. Publisher: Cambridge University Press, 1985, pp. 202–221.

13. Cattin, Giulio. Liturgico-Musical Innovations of the Ninth and Tenth centuries and their Development; Secular Monody in Latin. Giulio Cattin. *Music of the Middle Ages. Volume 1*. Translated by Steven Botterill. Publisher: Cambridge University Press, 1984, pp. 101–131.

14. Davis, Ruth. Arab-Andalusian Music in Tunisia. *Early Music*. 1996. XXIV (3), pp. 423–438. Doi:10.1093/earlyj/XXIV.3.423.

15. Hiley, David. The Beginnings of Gregorian Chant; other Rites and other Sorts of Chant. *Gregorian Chant*. Publisher: Cambridge University Press. Print Publication Year, 2009, pp. 83–120.

16. Mc-Gee Timothy J. Vocal performance in the Renaissance. *The Cambridge History of Musical Performance*. Edited by Colin Lawson, Robin Stowell. Publisher: Cambridge University Press, 2012, pp. 318–334.

## О многомерности восточной монодии

Статья посвящена рассмотрению многомерности восточной монодии. За основу берётся понимание, что многомерность есть внутреннее атрибутивное свойство мышления и восприятия, а восточная монодия – специфический тип их реализации. Многомерность определяется как одновременное соотношение и развёртывание различных планов, элементов и функций, единство симультанных и сукцессивных процессов.

Концептуальную основу составляет положение о том, что все логико-интонационные связи при восприятии и воспроизведении музыки осуществляются исключительно внутри психических процессов мышления и вне восприятия, наполненного традицией и культурой слышания, эти связи не существуют как нечто автономное и самостоятельное. На основании данного положения вычленяются два плана: внешний, где исполняется и звучит музыка, и внутренний, относящийся к деятельности мозга, где осуществляется связь между звуками. Основная функция внутреннего плана – осуществлять логическую координацию взаимодействия элементов внешнего плана. Его основное предназначение – процессуальная развёртка музыкальных смыслов для слушания и творческого созидания. Структура соотношения внутреннего и внешнего планов представляется особым принципом многомерности, который определяется как двухплановая функциональная оппозиционность (ДФО) – одна из универсальных форм феномена бинарности.

Исходной формой практического обнаружения музыки является музицирование, выполняющее функцию реализации внешнего плана. Музицирование как вид человеческой деятельности во многом обуславливает специфику музыкального восприятия и мышления. В основе реализации специфики ДФО многомерности восточной монодии находится тип музицирования, образованный сольным пением с инструментальным сопровождением. Его структура «голос–инструмент» реализует два основных вида многомерности ДФО – контрастный и диффузный, охватывающие различные стороны монодического процесса в вертикальном и горизонтальном его срезам.

**Ключевые слова:** многомерность мелодии, восточная монодия, музыкальное мышление, бинарность в музыке.

### **About the Multidimensionality of Eastern Monody**

The article is aimed at examining the multidimensionality of Eastern monody. At its core lies the understanding that multidimensionality is an inner attributive trait of thinking and perception, while Eastern monody presents a specific type of its realization. Multidimensionality is defined as the simultaneous correlation and unfolding of various plans, elements and functions, a unity of conjoined and successive processes.

The conceptual foundation is constituted by the position that all logical-intonational connections upon perception and replication of music are carried out within psychical processes of thought and beyond a perception filled with the tradition and culture of hearing. On the basis of this concept two planes are singled out: the outward – where the music is performed and sounded out, and the inward one – where the connection between the sounds is carried out. The primary function of the inward plane is to carry out a logical coordination of interaction of elements in the outward plane. The main function of the outward plane is the procedural development of musical meanings for hearing and artistic creativity. The structure and principles of correlation of the inward and outward planes are perceived as a special principle of multidimensionality which is defined as a two-plane functional opposition (TFO), examined as one of the universal forms of the phenomenon of binarity.

The initial form of practical discovery of music is music making which carries out the function of realization of the outward plan – the procedural development of musical thought. Music making as a brand of human activity stipulates in many ways the specificity of musical perception and thought. At the basis of implementation of the TFO of the multidimensionality of Eastern monody lies the type of music making formed by solo singing with instrumental accompaniment. In its structure of “voice-instrument,” two main types of the multidimensionality of the TFO are actualized – the contrasting and the diffuse, encompassing the various sides of the monadic process in their vertical and horizontal strata.

**Keywords:** multidimensionality of melody, Eastern monody, musical thinking, binarity in music.

**Ульмасов Фируз Абдушукурович**  
ORCID: 0000-0002-6422-1481  
кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры истории и теории музыки  
*E-mail: firuz\_ul@mail.ru*  
Таджикская национальная консерватория  
им. Т. Сатторова  
Душанбе, 734000 Таджикистан

**Firuz A. Ulmasov**  
ORCID: 0000-0002-6422-1481  
PhD (Arts),  
Associate Professor at the Music History and Music  
Theory Department  
*E-mail: firuz\_ul@mail.ru*  
Tadzhikskaya natsional'naya konservatoriya  
im. T. Sattorova  
Tajik National T. Sattorov Conservatory  
Dushanbe, 734000 Tajikistan