

УДК 781.7

О ВНУТРЕННЕМ И ВНЕШНЕМ ПЛАНАХ МНОГОМЕРНОСТИ ВОСТОЧНОЙ МОНОДИИ

Ульмасов Фируз Абдушукурович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки, Таджикская национальная консерватория им. Т. Сатторова (г. Душанбе, Республика Таджикистан). E-mail: firuz_ul@mail.ru

Статья посвящена рассмотрению атрибутивных параметров структурирования музыкального процесса, важнейшим из которых представляется соотношение двух планов: внутреннего (ментального) и внешнего (собственно музыкального, реализующегося в музицировании). Внутренний план включает в себя формирование и координирование интонационно-логических связей при восприятии и воспроизведении музыкальных элементов и структур внешнего плана, представляющего музыкально-исполнительскую деятельность. Взаимодействие этих двух планов, их синхронное единство и взаимообусловленность лежат в основе особой бинарной структуры музыкального процесса. Подобное взаимодействие определяется как двухплановая функциональная оппозиционность, рассматриваемая в качестве универсального принципа многомерного структурирования, имеющего различные формы и виды реализации в системе восточной монодии. Смысловое определение воспринимаемых элементов и структур, представляющее собой внутренний план музыкального процесса, осуществляется при помощи механизма смыслового контекста, который формируется традицией той или иной музыкальной культуры. Некоторые формы реализации двухплановой функциональной оппозиционности многомерности в вертикальном и горизонтальном срезах рассмотрены на примере классической устно-профессиональной музыки таджиков и узбеков.

Ключевые слова: внешний и внутренний планы восприятия и мышления, восточная монодия, вертикаль, горизонталь, музыкальный процесс, контекст, двухплановая функциональная оппозиционность.

ON THE INNER AND OUTER PLANES
OF MULTIDIMENSIONALITY EASTERN MONODY

Ulmasov Firuz Abdushukurovich, PhD in Art History, Associate Professor of Department of Art History and Theory Music, Tajik National Conservatory named after T. Sattorov (Dushanbe, Republic of Tajikistan).
E-mail: firuz_ul@mail.ru

We develop a position that the attributive parameters structuring any musical process, including monodic, is the ratio of the two plans: the inner – mental – and external – making music. Internal plan refers to the activity of the brain, the main function of which lies in the development and coordination of intonation and logical connections in the perception and reproduction of musical elements and structures of the external plan, representing musical performance. The primary function of an external plan – the deployment of the musical process. Interaction of the two plans are always carried out in the simultaneity of their interdependence and unity is a type of binary structure, where the vertical and horizontal parameters do not exist separately from each other, but only in unity, are the basis for the birth of a meaningful musical processuality. Such interaction is defined as the functional duality of opposition (DFO), regarded as a universal principle of multi-dimensional structuring that has different forms and types of implementation in Eastern monody system justifies its presence in the vertical as the backbone of its original setting. The peculiarity of the internal activities of the plan is the semantic definition of perceived musical elements and structures. As an “artist” of this essential function of the internal mechanism of the plan appears semantic context, which is formed by the experience of tradition culture of a particular time, society people. We consider some form of implementation of the DFO multidimensionality in vertical and horizontal sections of the example of the classical tradition of oral professional Tajiks and Uzbeks.

Keywords: external and internal plans of perception and thought, Eastern monody, vertical, horizontal, musical process, context, functional duality opposition.

Как известно, музыкальный процесс представляет развертываемую во времени интонационную структуру, базирующуюся на определенном логико-смысловом соотношении элементов. В этом процессе необходимо различать два взаимосвязанных плана, изначально присутствующих в нем: с одной стороны, само акустическое звучание как таковое, а с другой – его логико-смысловое осмысление и внутреннее координирование.

Это утверждение опирается на объективное положение: все логико-интонационные связи при восприятии и воспроизведении музыки изначально осуществляются исключительно внутри мозга, «внутри» психических процессов и как бы вне реального восприятия, «наполненного» традицией и культурой слышания, музыкальные связи и смыслы отсутствуют как автономные и отдельно существующие. Таким образом, обнаруживается наличие и взаимодействие двух планов: внешнего, где исполняется и звучит музыка, и внутреннего, относящегося к деятельности мозга, где осуществляется смысловая связь между звуками, осознаётся их интонационное содержание, един-

ство и различия между ними. Основная функция внутреннего – ментального – плана заключается в установлении и осмыслении логической координации во взаимодействии элементов внешнего плана. Основная функция последнего – процессуальная развёртка музыкальных смыслов в ходе слушания и творческого созидания, то есть музицирования.

Предложенное понимание имеет основополагающее значение, которое особенно наглядно демонстрируется при восприятии любых звуковых явлений, разворачивающихся во времени: соединение прошедшего, настоящего и будущего в собственно музыкальном процессе изначально осуществляется только на базе мыслительного механизма – запечатлевается в памяти и координируется мышлением.

Внешний план не есть нечто отдельно существующее от внутреннего плана, как, например, явления природы. Он представляет творческую структуру, созданную самим человеком, которая в связи с этим существенным обстоятельством сформирована в соответствии с особенностями

ми восприятия и мышления. Эти особенности, в свою очередь, имеют глубокие взаимосвязи с культурой, традициями конкретного общества. В этом контексте структуры и принципы организации внешнего плана находятся в прямой взаимосвязи с деятельностью ментального внутреннего плана.

Известно, что музыка как вид искусства обнаруживает себя через музицирование, то есть музыкальную деятельность в исполнительской практике, которая и есть форма бытия внешнего плана 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 конфигурации внутренней структуры многомерности мышления. На этом взаимодействии разрабатываются соответствующие интонационные связи, формируется опыт осмысленной координации элементов внешнего плана. Иначе говоря, сама форма деятельности – музицирование, её структура и содержание играют определяющую роль в выработке своеобразия восприятия и мышления, и наоборот. Основными параметрами в ходе структурирования музыкального процесса являются вертикальные и горизонтальные соотношения элементов и построений. Различные формы их реализации отражают своеобразие различных музыкальных систем. Так, например, в теории музыки распространено положение, что в монодии тоны в ладофункциональном плане взаимодействуют только в последовательности – по горизонтали. По мнению Т. Бершадской, «для подлинной монодии, нетипично наличие каких бы то ни было, даже подразумеваемых вертикальных отношений» [2, с. 14]. Отметим также мысль С. Галицкой, которая считает, что специфическим свойством монодийной звуковысотной организации является «функциональная однослойность, когда музыкальное движение базируется на последовательном и только последовательном, а не на одновременном взаимодействии ладофункционально осмысленных звуковысотных элементов. Это означает, что монодийное развертывание исключает какое бы то ни было реальное

одновременное сочетание... автономных звуковысотных функций» [3, с. 45–46].

В тоже время С. Галицкая справедливо признает наличие подразумеваемых – виртуальных – одновременных соотношений тонов, которые образуются за счет следов от удержания звука в памяти при его восприятии. Иными словами «совмещения таких следов с реально звучащими тонами и создает виртуальную вертикаль» [3, с. 48–49]. Развивая далее эту мысль, ученый формулирует следующее положение: «Монодийная звуковысотная вертикаль, виртуальная или реальная, естественно, не абсолютно абстрагирована от функциональности. Точнее было бы говорить о несомненном господстве фонизма и о латентной, свернутой, потенциальной ладофункциональности в ее восприятии» [3, с. 50].

Необходимо дать некоторое пояснение: что именно есть «реальное» и чем оно отличается от «виртуального».

В смысловом содержании категории «виртуальное»¹ имеет место нечто, относящееся к «вымышленности», воображаемости. Это то, что можно себе представить мысленно. Такое понимание виртуальности наиболее приложимо для отражений явлений художественного содержания неких событий музыкального пространства-времени. Что касается понятия «реальное» – отметим две его формы: реальность внешнего плана и реальность плана внутреннего. Если реальность процессов внешнего плана как таковая не вызывает каких-либо сомнений или возражений (речь идет о реальности звучания и его структуры), то понимание реальности внутреннего плана требует уточнения. Для этого еще раз отметим сущность осмысленного восприятия развертываемого музыкального процесса, которая заключается в интеграции элементов прошедшего, настоящего и планируемого будущего.

Интеграция осуществляется постоянно в ходе восприятия каких-либо явлений на основе реальных действий мыслительного процесса, которые не есть нечто исключительно виртуальное, воображаемое, иначе мы вообще не смогли бы осмысленно воспринимать развертывание музыкальной мысли. Но реальность эта располагается «внутри нас», «в глубине» нашего восприятия,

¹ Виртуальный – несуществующий, но возможный, воображаемый [7].

сознания и мышления, отражает их функции по обработке поступающей информации. Данная реальность как бы не видима с внешней стороны. В этой связи отметим следующее. Наверное, никто не подвергнет сомнению реальность биения сердца, которое, в привычном понимании, также как бы является не видимым со стороны действием, но которое вполне является реальным, реальным существующим.

В контексте изложенного вычленим два вида вертикали – одновременных соотношений, имеющих разные исходные принципы «внутреннего» устройства. Если взять сугубо звуковысотные структуры, то можем отметить, что есть такие построения, где протяженность звучания одновременных сопряжений тонов (любое созвучие, аккорд) не формируется непосредственно взаимодействием элементов, различающихся по функциям. В этом виде вертикальных образований нет ладовых функциональных специализаций, обнаруживающих себя во временном развертывании. Отличия тонов здесь представлены только в высотно-регистровом аспекте. В одновременно образуется звучание, которое воспринимается и оценивается как таковое – единое и целостное, обладающее своей характерностью, то есть своими фоническими свойствами: плотностью, красочностью, рельефностью (тембро-динамический аспект). Такие вертикальные соотношения широко используются в музыкальной практике не только в европейской, но также и восточной художественной традиции.

В Центрально-Азиатском регионе подобный тип вертикали регулярно используется в традиционной инструментальной музыке. Одна из разновидностей здесь – так называемые двухголосные параллелизмы, возникающие в процессе музицирования на струнно-щипковых инструментах (*дутаре, домбре, комузе, думбраке* и др.). В подобных структурах используются интервалы кварты, квинты, октавы, перемежающиеся секстами, терциями и секундами. Специфическая особенность таких параллелизмов – ритмическая однородность вертикальных соотношений мелодических линий, одна из которых, в основном верхняя, является ведущей. В такой форме подобное звучание воспринимается как единая «утолщенная» мелодическая линия.

Обратимся теперь к другому виду вертикальных отношений. Рассмотрим его первоначально в обобщенном логико-структурном аспекте с целью выявления специфики одновременных сопряжений.

Рассматриваемый вид вертикали представляет взаимодействие двух функционально-оппозиционных планов, где каждый имеет свою специализацию в создании единого целого. Один (первый план) осуществляет развертывание музыкальной структуры, включая ритмические последовательности, тогда как другой план (второй) выполняет функции логической – смысловой – основы, на базе которой осуществляется объединение и координация элементов первого плана. Иными словами, налицо возможность процессуального развития, в ходе которого последовательно друг за другом следуют различные в высотном и ритмическом отношении элементы, раскрытие которых обеспечивается благодаря наличию другого плана, формирующего логическую связанность всех этих последований в нечто единое, целостное. Данный вид одновременного соотношения элементов представляет совершенно иной принцип вертикальных взаимодействий. Здесь нет отдельных – автономно существующих – вертикальных и горизонтальных сопряжений, но имеет место их бинарное единство, которое рождает последовательное изложение музыкальной мысли, осмысленную процессуальность музыкальной структуры.

Подобный вид вертикали, принцип ее организации можно рассматривать на двух масштабных уровнях. Первый уровень выполняет функцию исходного генератора такого взаимодействия. Его можно определить как принцип двухплановой функциональной оппозиционности (далее – ДФО), отражающий в логико-структурном аспекте сущность многомерного взаимодействия внутреннего (ментального) и внешнего (музицирование) планов. Второй уровень – различные виды и формы реализации данного принципа в музыкальном процессе.

Рассматриваемый принцип ДФО имеет основополагающее значение в формировании и развертывании исходной двухплановой многомерности музыкального процесса на уровне всеобщем. Он обуславливает наличие в любой музыкальной структуре, в том числе в одной мелодической

линии монодии, одновременного и всегда присутствующего в ней вертикального – смыслового – параллельного ряда, в исключительную компетенцию которого входит формирование интонационных взаимосвязей между элементами, управление ими в развертываемом внешнем плане – музифицировании.

О подобной двуплановости музыкального мышления в свое время писал Б. Асафьев: «В эволюции музыки как интонации главное – это процесс голосоведения и его цементирования разновидностями остинатных фигур или тонов, органных пунктов и т. д.» [1, с. 323]. Развивая эту мысль, ученый 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» [1, с. 323].

Голосоведение и педаль в понимании Б. Асафьева лишь на первый взгляд представляют сугубо технологические моменты музыкальной структуры. Если широко рассматривать названные моменты, то есть концептуально, то они выступают как соотношение двух взаимосвязанных, но различных по функциям планов музыкального процесса: неизменного – объединяющего (смысловая координация элементов) и изменчивого – процессуального (последовательное развертывание мысли).

Таким образом, можно констатировать наличие неизбежного параллельного смыслового ряда в воспринимаемом музыкальном процессе (независимо от того, какую звуковую структуру он развертывает), который как интонационная целостность неизбежно формируется, как уже отмечалось, двумя планами. Есть основания утверждать диалектическое единство одновременности и разновременности, вертикальных и горизонтальных параметров взаимодействия элементов и структур в формировании музыкального процесса: не существует отдельного горизонтального развертывания без его вертикально-смыслового координирования. Иными словами, одно без другого не существует.

Резюмируя этот аспект размышлений, можно констатировать, что вертикаль в монодии является неотъемлемым и основополагающим параметром структурирования, вне действий которого принципиально не возможно осмысленное развертывание какой-либо структуры независимо от типа ее музыкального строения (многоголосного или монодийного). И это не связано непосредственно с «простым» влиянием временных следов, оставляемых в памяти при восприятии звуков, но является самим принципом мышления – взаимодействием внутреннего и внешнего планов, представляющих атрибутивное свойство интонационно-смыслового развертывания музыки. Приведем пронизательную мысль Е. Назайкинского, проясняющую единство и функциональное различие двух основных координат интонационного процесса: «Проблема вертикали, упорядочивающей мелодическое движение, является здесь, очевидно, центральной. Она теснейшим образом связана и с теорией музыкального звуковысотного слуха» [5, с. 95].

В аспекте изложенного обратимся к одному из распространенных в научных исследованиях (равно как и в обычном общении) понятию «контекст», подразумевающему также взаимодействие двух планов – внутреннего и внешнего. Внутренний план представляет смысловое поле, понимаемое как объем, алгоритм возможных связей и решений, которые устанавливаются в зависимости от конкретной социальной и художественной ситуации. То есть контексты или смысловые связи и определения могут меняться. Подобный смысловой объем формируется в сознании музыканта, как известно, с раннего возраста. Это традиции музыкальной культуры, традиции различных жанров и стилей, которые образуют некое контекстуальное пространство смысловых решений.

Важно подчеркнуть – любое произнесение и восприятие формируется и осознается в смысловом поле данной этнической и художественной традиции. Фактически можно сказать, что музыкальное мышление осуществляется неизменно в контексте, и оно по-другому не может «быть». Всегда имеется параллельный ряд тому, что звучит. Его выявление и осознание есть одна из важнейших задач исследования музыки, в том числе монодической. Этот параллельный семантический ряд свидетельствует о многомерности музыкального процесса.

Отметим также определенное различие названной выше ДФО как единства внутреннего и внешнего планов от феномена контекста с его смысловым полем. ДФО реализует сам принцип динамического развертывания музыкального процесса в единстве его вертикальных и горизонтальных параметров, тогда как второе – контекст – отражает работу внутреннего плана по смысловой трактовке выражаемых во внешнем плане элементов и построений. В этом аспекте подчеркнем существенную значимость формирования семантического объема – алгоритма возможных творческих вариантов какой-либо структуры, который располагается во внутреннем плане памяти и мышления, где происходит выбор того или иного контекста, реализующегося во внешнем плане, то есть непосредственно в процессе музицирования.

В классических музыкальных традициях народов Востока, в частности в Центральной Азии у таджиков и узбеков, в классическом музыкальном искусстве *Шашмаком*, которое преимущественно реализуется в сольном вокально-инструментальном музицировании, у музыканта есть возможность осознанного конструирования формы в процессе самого исполнения на основе имеющихся вариантов – контекстов – формирования композиции. Существенным аспектом понимания специфики управления музыкантом-солистом своей презентацией является два взаимосвязанных ресурса решения творческой задачи: выбор конкретной исполнительской модели из существующего и сложившегося набора вариантов в своей индивидуальной интерпретации и необходимость предвидения и планирования того, что возможно будет в развертывании музыкального процесса для решения «здесь и сейчас» неожиданных и новых творческих решений. Объем и содержание необходимой информации для обеспечения полноценной деятельности музыканта-солиста определяются конкретными жанрами (фольклорными, устно-профессиональными), которые сформировались в национальных музыкальных традициях, а также общественными потребностями и историческими особенностями конкретной эпохи.

Что касается проблемы выбора музыкантом-солистом той или иной модели формирования композиционной структуры в процессе исполнения отметим известное и широко распростра-

ненное в таджикской и узбекской традиционной музыкальной классике *Шашмаком* такое явление как – *намуды*. Последние представляют сложившуюся в макамом музыкальном творчестве практику переноса мелодических построений из одного *шубба* (раздела) или *макома* в другие аналогичные построения, преимущественно в кульминационную часть композиции. При этом действии сохраняются определенные мелодико-ритмические особенности первоначального музыкального построения. В музыкальной практике сложился определенный алгоритм возможностей выборки вариантов использования того или иного *намуда* в том или ином *шубба* или *макоме*. Например, «Намуди Наво заимствован из начальных мелодических построений Сарахбор в макоме Наво и используется в *шубба* Наврузи Сабо макома Рост, в *шубба* Сарахбор, Талкин, Наср и их Уфаре в макоме Сегах» [6, с. 131].

Отметим также, что в среде распространения искусства макамата слушательская аудитория, как правило, хорошо разбирается в выборе исполнителем того или иного *намуда* и может справедливо оценивать уровень его мастерства: насколько гармонично встроены *намуд* в структуру конкретной музыкальной композиции, а также высоко оценивает моменты неожиданных – нестандартных – творческих решений. В этом аспекте можно привести в качестве примера деятельность выдающегося бухарского макаомиста Леви Бабаханова (1872–1926), мастера использования *намудов* в различных соотношениях в своей сольной презентации. Его «глубокое знание основ *Шашмакома* позволяло ему активно применять в исполнении творческую свободу – импровизацию» и «никто заранее не мог предположить, какая будет следующая кульминация» (см. [4, с. 173–174]).

Вертикальный аспект многомерного конструирования ДФО в музицировании представляет соотношение таких элементов восточной монодии, их различных соотношений, которые демонстрируют особенности пространственно-фактурной сферы, её различные виды контрастности: разнородную – мелодия/усуль (остинтная ритмоформула ударного инструмента), однородную – мелодия/бурдон, смешанную – мелодия/бурдон/усуль. Важным проявлением вертикального аспекта ДФО является тоникальность – распространённый феномен в музыке многих народов Востока.

Как известно, суть этого явления заключается в том, что в качестве сквозного ладового центра, относительно которого выстраивается вся ладомелодическая структура развёртываемой композиции, 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 вычлененность 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 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.

Отметим некоторые виды ДФО многомерности, которые реализуются в горизонтальном развёртывании. Здесь в качестве основных «участников» такого музыкального процесса используются соответствующие построения, имеющие функционально-опозиционную направленность: стабильные и мобильные компоненты. Представление подобных построений осуществляется в последовательном чередовании одного за другим, которое формирует определенный тип композиции: завершенность структуры определяется разными циклами таких чередований. Подобную последовательность можно рассматривать как особый принцип чередования функционально-опозиционными структурами.

В этом контексте отметим два вида мелодических построений, имеющие общие и различные стороны. К общим свойствам относится сам принцип взаимодействия (стабильность-мобильность) и последовательность чередования. К различиям можно отнести следующее. В одном случае соотношение между стабильными и мобильными построениями, их последовательное развёртывание формирует всю структуру произведения, как например, в инструментальных разделах *Мушкилот Шаимакома*, а в другом – подобное соотношение может формировать первичную композици-

онную единицу *хат* в структуре произведений вокального раздела *Наср Шаимакома*.

В инструментальных разделах используется известный принцип композиционного развёртывания *пешрав* (вперед идущий), включающий в себя соотношение двух основных последовательно чередующихся функционально-опозиционных построений *хона* и *бозгуй*². Данное соотношение демонстрирует в наиболее явном и полном виде действие принципа ДФО в его последовательной композиционной развёртке.

Аналогичное решение, но уже в иной форме реализуется в вокальных разделах *Наср Шаимакома*. Здесь первичное композиционное построение *хат*, формируемое опеванием двух поэтических строк (*мисра*), включает в себя в ладово-мелодическом контексте соотношение стабильного и мобильного компонентов, которые чередуются в определенной последовательности: в основном сначала подается стабильный компонент структуры, а потом уже мобильный, завершающий композицию *хат*. Эти мелодические структуры определяются как центрированная и распевная линия. Центрированная линия образуется за счет слогоритмической протяженности одного тона, с его возможными небольшими секундовыми опеваниями. Подобная протяженность создает интонационную вычлененность тона, выполняющего функции основной или временной ладовой опоры. В результате этого певческого действия образуется определенная стабильность ладового статуса высотного элемента в качестве центрального (опорного) в данной мелодической структуре. Распевные же линии не имеют центрированности одного тона, характеризуются определенной мобильностью высотных изменений, охватывая в своем движении достаточно широкий диапазон (в пределах октавы). Суть соотношения подобных мелодических линий, которые могут иметь разные структурные решения, заключается в последовательном их сопоставлении и чередовании, создающих целостность композиционного построения *хат*.

Взаимодействия внешнего (ментального) и внутреннего (музицирование) планов демон-

² *Бозгуй* (с тадж. – повтор) – повторяющееся оstinатное построение в композиции, *хона* (с тадж. – дом) – постоянно изменяющееся и расширяющееся построение.

стрирует на концептуальном уровне единство вертикальных и горизонтальных параметров музыкального процесса в его самых различных видах и формах, продуцирует в конкретных традициях, в частности, в системе восточной моно-

дии различные структуры, соотносящиеся между собой в одновременном и последовательном раз-
вертывании как двуплановые функционально-
оппозиционные построения, являющиеся осно-
вой многомерного структурирования.

Литература

1. Асафьев Б. В. Слух Глинки // Асафьев Б. В. Избр. тр. – М., 1952. – Т. 1. – С. 289–328.
2. Бершадская Т. Лекции по гармонии. – Л.: Музыка, 1978. – 200 с.
3. Галицкая С. П., Плахова А. Ю. Монодия: проблемы теории. – М.: Academia, 2013. – 237 с.
4. Матякубов О. Узбекская классическая музыка. – Ташкент: Янги аср авлоди, 2015. – Кн. 1: Истоки. – 228 с.
5. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972. – 384 с.
6. Раджабов И. Р. Макомы: дис. ... д-ра искусствоведения. – Ташкент; Ереван, 1970. – 215 с.
7. Словарь Ожегова [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.ozhegov.com/words/3410.shtml>.
8. Ульмасов Ф. А. О специфике сольного вокально-инструментального музицирования в восточной монодии // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2016. – № 37, т. 1. – С. 165–172.

References

1. Asafyev B.V. Slukh Glinki [Glinka's Ear]. *Asafyev B.V. Izbrannye trudy [Selected Works]*. Moscow, 1952, vol. 1, pp. 289-328. (In Russ.).
2. Bershadskaya T. *Leksii po garmonii [Lectures on Harmony]*. Leningrad, Music Publ., 1978. 200 p. (In Russ.).
3. Galitskaya S.P., Plakhova A.Yu. *Monodiya: problemy teorii [Monody. Issues of Theory]*. Moscow, Publishing Academia, 2013. 237 p. (In Russ.).
4. Matyakubov O. *Uzbekskaya klassicheskaya muzyka. Kniga 1: Istoki [Uzbek classical music. Book 1: The origins]*. Tashkent, Yangi asr avlodi Publ., 2015, 228 p. (In Russ.).
5. Nazaykinskiy E.V. *O psikhologii muzykal'nogo vospriyatiya [On the Psychology of Musical Perception]*. Moscow, Muzyka Publ., 1972. 384 p. (In Russ.).
6. Radzhabov I.R. *Makomy: dis. d-ra iskusstvovedeniya [Maqoms. Dis. Doctor of Art History]*. Tashkent; Yerevan, 1970. 215 p. (In Russ.).
7. *Slovar' Ozhegova [Dictionary Ozhegova]*. (In Russ.). Available at: <http://www.ozhegov.com/words/3410.shtml>.
8. Ulmasov F.A. O spetsifike sol'nogo vokal'no-instrumental'nogo muzitsirovaniya v vostochnoy monodii [About specific solo vocal and instrumental music in oriental monody]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2016, no. 37, vol. 1, pp. 165-172. (In Russ.).