

УДК 781.7

О СПЕЦИФИКЕ СОЛЬНОГО ВОКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО МУЗИЦИРОВАНИЯ В ВОСТОЧНОЙ МОНОДИИ

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

Понимание специфики восточной монодии связано с широко распространенным в музыкальных традициях народов Востока феномене вокально-сольного музицирования с инструментальным сопровождением. В основе избранного подхода – особенности формы практической музыкальной деятельно-

сти человека, которую представляет музицирование. Специфика сольного вокально-инструментального музицирования «голос-инструмент» системы восточной монодии заключается в функциональном различии двух взаимодействующих музыкальных партий: голоса – носителя основного смыслового музыкального содержания, всегда выполняющего функцию ведущей партии в этой монодической структуре и инструмента, основная функция которого сопровождать пение солиста в унисонном дублировании его мелодической линии. Используются также элементы архаического многоголосия (бурдон, параллелизмы, гетерофония), которые в этой сольной форме музицирования так и не сформировали отдельное многоголосное направление развития, так как сопровождающая функция инструмента не дает возможность представлять нечто совершенно автономное и самостоятельное от партии певца. В подобном соотношении потенциально содержатся большие возможности индивидуального самовыражения музыканта-солиста. Они реализуются в доминировании его мелодической линии как инобытия центральности его творческого «я», имеющего сквозное действие во всем музыкальном процессе. Существенным свойством данной формы музицирования является неизбежность единоличного управления музыкантом-солистом всем ходом своей музыкальной презентации, умение совмещать и координировать процессуальное развертывание элементов «здесь и сейчас» с предвидением предстоящих планов в развитии композиции. Необходимость творческой реализации музыканта-солиста стимулирует его потребность в овладении соответствующими знаниями и навыками, постоянном расширении использования художественных ресурсов, развитии полифункциональности творческой деятельности музыканта. Все это является одним из значительных факторов естественного развития профессионализма в системе восточной монодии.

Ключевые слова: сольное музицирование, восточная монодия, структура «голос-инструмент», управление монодическим процессом, центральность творческого «я» музыканта.

ABOUT A SPECIFIC SOLO VOCAL AND INSTRUMENTAL MUSIC IN ORIENTAL 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

Understanding the specifics of the Oriental monody associated with widespread in the musical traditions of the Oriental people's phenomenon of vocal and solo playing music with instrumental accompaniment. The basis of the approach chosen, especially practical form of musical activity of man, who is playing music. Specificity of the solo vocal and instrumental music-making "voice-tool" Oriental monody system is functional distinction between two interacting musical parts: voices, a medium primary sense of music content, always performed the functions of the leading party in the monodic structure and tools, the main function of which is to accompany the singing soloist in unison doubling its melodic line. They are also used elements of archaic polyphony (bourdon, parallelisms, heterophony), which in the form of solo music making has never formed a separate polyphonic direction of development as an instrument accompanying the function does not allow to represent something completely autonomous and independent from the party of the singer. This relation contains potentially big opportunities for individual self-expression of a soloist musician. They are implemented in the dominance of its melodic line as the centrality of the otherness of his creative "I," available through the action around the musical process. An essential feature of this form of music-making is inevitable, sole control musician-soloist of the whole course of his musical presentations, the ability to combine and coordinate the deployment of the procedural elements of the "here and now" with foresight of the upcoming plans for the development of the composition. The need for creative implementation of the musician-singer stimulates his need to master the relevant knowledge and skills, a constant increase in the use of artistic

resources, development of multifunctional creative activity of a musician. This is one of the significant factors of the natural development of professionalism in the system of Oriental monody.

Keywords: solo music making, eastern monody, the structure of the “voice-tool,” monodic management process, the centrality of the creative “I” of a musician.

Для большинства жанров системы восточной монодии характерна структура, состоящая из соотношения голоса (вокала) и инструмента (мелодического или ударного). **Распространенной формой практического обнаружения** такой структуры является сольное выступление музыканта, поющего и аккомпанирующего себе на музыкальном инструменте. Используются в основном струнно-щипковые инструменты – *танбур, дутар, рубаб, тар, домбра, комуз* и др. В жанровом отношении такой тип музицирования широко представлен в самых различных видах. Например, в таджикской традиционной музыке – в эпическом творчестве (*Гуругли*), в песенной лирической сфере (*газалхони, рубоихони*), устно-профессиональной классике (*Шашимаком*).

Выделим два аспекта формирования специфики рассматриваемого вида музицирования: 1) доминирование сольного начала в жанрах восточной монодии; 2) особенности функционально-ролевых отношений между голосом и инструментом.

Специфика соотношения «голос-инструмент» состоит в четком разграничении функций: ведущий – голос (вокал) и сопровождающий – инструмент. Последний в структуре анализируемого ансамбля возможен только лишь как сопровождающий. Инструмент не имеет возможности самостоятельно и полностью автономизироваться, не является наравне с голосом носителем индивидуально-личностного начала, основного структурного и смыслового содержания музыки. Роль человеческого голоса – помимо интонационно-музыкальной – особенно велика как носителя словесно-поэтической информации, которая могла быть и религиозной. Основное развитие инструментального сопровождения шло по пути подстраивания под пение солиста. В партии инструмента развивались только те качества, которые «не перечили» вокалу, не выходили из рамок подчинения голосу, а также из рамок первичных – архаичных форм многоголосия, органично используемых в структуре «голос-инструмент» (*бурдон, параллелизмы, гетерофония*) [5, с. 12].

Не это ли обстоятельство – подчинение инструмента голосу певца – определило фактическую сохранность и неизменность названных форм многоголосия, так и не образовавших в лоне восточной монодии самостоятельное направление многоголосного развития? Но, вместе с тем, не эта ли специфика музицирования обеспечила поистине безграничные возможности обогащения горизонтально-мелодического начала в монодии? В качестве ответа, подтверждающего сказанное, приведем мысль знаменитого индийского музыканта Р. Шанкара: «...именно мелодия была развита и доведена до очень высокого уровня с бесконечным разнообразием и тонкостью деталей, которые абсолютно не известны в западной музыке» [11, с. 307].

В соотношении компонентов рассматриваемой сольной структуры образуется своеобразное психологическое различие между голосом – рельефом и инструментом – фоном. В этой структуре музицирования имеется возможность максимально свободного творческого самовыражения музыканта, когда его художественное самораскрытие способно обходиться без помощи других, сугубо автономно. Музыкант-солист потенциально способен здесь в каждой точке музыкального становления использовать все имеющиеся у него средства художественной выразительности, чтобы передавать малейшие нюансы «жизни» своей поэтической души.

В контексте изложенного выше обнаруживаются фундаментальные свойства традиционного монодического сольного музицирования – неизбежность единоличного управления музыкантом-солистом всем воспроизводимым им музыкальным процессом, его отдельными элементами и структурами, формой и содержанием произведения в целом; сохранение и обеспечение ведущей роли вокально-мелодической линии певца-солиста.

Поскольку реально другая воля не существует в этой форме единоличной реализации музыкально-художественного содержания, неизбежно детерминируется и активизируется мотивация музыканта на развитие у него особых по-

требностей: овладение необходимыми знаниями и наработка практических навыков, чтобы он мог полноценно выполнять сольную музыкальную презентацию. Формирование и использование этих знаний подразумевает также возможность проявления «здесь и сейчас» неожиданных и новых творческих решений. Процесс такого овладения начинается от «простого» повторения какого-либо напева до получения обширных знаний в процессе многолетнего обучения в контексте соответствующих традиционных школ «устод-шогирид» («учитель-ученик») с целью творческой самореализации музыканта в сложных и развитых устно-профессиональных жанрах.

Содержание и полнота получения необходимых знаний, их глубина, а также уровень необходимого мастерства солиста в реализации музыкального процесса определяются конкретным жанром, фольклорным или устно-профессиональным, сложившимися национальными музыкальными традициями, общественными потребностями и историческими особенностями конкретной эпохи. Вершину подобного процесса овладения знаниями и навыками демонстрирует этап развития традиционного музыканта, когда появляется возможность презентирования собственных научных и творческо-исполнительских концепций в соответствующих музыкальных научных трактатах. Примеров подобного решения в истории музыкальной культуры народов Востока предостаточно [9].

Рассматриваемая специфика сольного феномена существенно отличает его от коллективных многоголосных народных традиций, как на Востоке, так и на Западе, где каждый участник не является единоличным «управляющим» всем процессом и носителем всей музыкальной информации, а представляет только ее часть.

В несколько ином плане аналогичное положение наблюдается также и в ансамблевых формах монодического музицирования, например, в таджикской и узбекской традиционной музыке, но в которых, все же, основную функцию смысло-содержания музыкального процесса всегда несет солист.

Неизбежность единоличного управления исполнительским процессом создавала у традиционного музыканта необходимость овладения мастерством совмещать сочинительские и исполнительские аспекты в практической деятельно-

сти, поэтические (а также и религиозные) тексты с музыкой; продуманным выстраиванием всего музыкального процесса, включая осмысление всех его компонентов: мелодических, поэтических, ритмических, композиционных и т. д. Особо отметим существенное свойство управления ходом сольного музицирования, конструированием художественного целого, – сознательное и бессознательное предвидение всего того, что следует делать «здесь и сейчас» и что еще планируется реализовать в музыкальной презентации.

У разных музыкантов, в зависимости от масштаба их дарования и особенностей их жизненного и творческого пути, по-разному определяется уровень получения и использования необходимых знаний и навыков. Совместимость всех слагаемых в единоличном осуществлении управления музыкальным процессом обусловило формирование такого важного качества традиционного музыканта как полифункциональность проявления его творческого «я».

Резюмируя изложенное, можно определить, что управленческая функция творческого «я» музыканта-солиста проявилась в следующих действиях:

- в единоличном управлении всем музыкальным процессом на основе сложившихся норм и канонов музыкального развития, с возможностью осуществления поиска, рождения и реализации новых творческих решений;
- в объединении различных элементов в единое музыкальное структурирование на основе вычленения и подчеркивания определенных центров, выполняющих связующие функции в развертывании композиции, а также посредством выбора и сочетания элементов из потенциально возможного алгоритма принятия творческих решений;
- в многовариантном структурном и функциональном инобытии инварианта творческого «я» музыканта, понимаемого как проявление единства и цельности его индивидуальности в многообразных формах музыкального процесса.

Существенным проявлением специфики сольного музицирования является понимание центральности творческого «я» музыканта, которое, с одной стороны, базируется на общих смысловых определениях данного понятия, в корневой основе которого находится понятие центра.

С другой стороны, базируется на специфическом для музыкального искусства универсальном принципе центрирования, который в свое время обосновал известный исследователь проблем музыкального мышления М. Арановский. Он считал, что в понятии «центрированности» «универсальна сама идея центра, вокруг которого организуется звуковая среда или отдельная структура, поэтому данный принцип практически пронизывает все грамматики (лад, тональность, гармонию, метр), является основой морфологических единиц и синтагматических отношений, а также и музыкальной формы» [2, с. 75].

В предложенном понимании принципа центрированности М. Арановского для нас существенным выступают его качества, являющиеся универсальными и для организации системы восточной монодии: действие центра связано с формированием его периферии, находящейся с ним в субординационных отношениях, способствующих ее структурированию и развитию; множество структур и элементов самоорганизуются на основе единого начала; принцип центрированности порождает бинарно-оппозиционные отношения между центром и периферией, опорой и неопорой, устойчивым и неустойчивым, консонансом и диссонансом и т. п. Иными словами, центр выступает «единым логическим стержнем, на который оказались «нанизаны» все структуры музыкального языка, что сообщало ему гомогенность и замкнутость» [2, с. 74–76].

Центральность творческого «я» солиста понимается как его волевое сквозное действие, пронизывающее и объединяющее в единое структурное целое все элементы, принимающие участие в презентуемом им музыкальном процессе. В ходе реализации такого сквозного действия принимают участие, с одной стороны, идеи ментально-мировоззренческого плана, отражающие жизнебытие музыканта в конкретном времени, культуре, традиции, оказывающие на сознание и творческую волю музыканта определенное воздействие, а с другой – элементы музыкальной структуры.

У каждой стороны центральности творческого «я» сольного феномена своя сфера «ответственности». Очевидно, что ментально-мировоззренческий параметр определяет духовные и идеологические приоритеты музыканта, что,

естественно, отражается на конструировании музыкального процесса, на жанровых, стилевых и структурных предпочтениях. К этому аспекту можно отнести существующие в каждой национальной традиции доминирующие идеи и концепции, в качестве которых выступает религия, культово-обрядовая сфера жизни человека, сложившиеся национальные традиции, в том числе и в отношении конкретного эстетико-художественного направления. В качестве примера можно привести структурное отражение этапов суфийской концепции познания истины в формировании композиции макомных произведений [3; 7; 10].

Что касается сугубо структурно-музыкальной стороны реализации сквозного действия центральности творческого «я» музыканта-солиста, то он связан с формированием определенных элементов и структур, выполняющих функции неких опор, к которым можно отнести все, что связано с проявлениями стабильности, остинатности, повторяемости, обеспечивающих своеобразную устойчивость композиции, развертываемой во времени. В этом контексте отметим сквозное действие творческого «я» музыканта-солиста в ладовом отношении, проявляющееся наиболее ярко в феномене тоникальности, имеющем существенное структурно-содержательное значение в музыке народов Востока. Как известно суть этого явления заключается в том, что в качестве сквозного ладового центра, относительно которого выстраивается вся ладомелодическая структура в развертываемом музыкальном процессе, выступает основной тон – устой. Тоникальность такого центра реализуется в двух формах: явной и скрытой, латентной.

В явной форме тонический центр воспроизводится в качестве бурдона музыкальным инструментом, сопровождающим пение, а также мелодическую линию инструмента. В этой форме проявляется ясная осознанность и структурная вычлененность функции бурдона – носителя основного устоя лада [4; 8].

В скрытой форме сквозное действие основного устоя сохраняется во внутреннем – виртуальном – плане мыслительных и психических процессов, изнутри координирующих структурное развитие мелодической линии. Внешне это проявляется в различных видах мелодического воз-

врата и интонационного подчеркивания основного устоя, подтверждающих его функциональное значение именно как структурного и психологического центра.

Надо отметить, что скрытая форма реализации тоникальности является базовой, так как отражает внутренние многомерные процессы мышления и восприятия, являющиеся основой мелодического развертывания, осуществляемой в контексте системной логической взаимосвязанности всех элементов музыкального процесса.

В рассматриваемом сольном феномене потенциально и активно реализуется личностное начало, способное проявлять себя не только в качестве «исполнителя», «воспроизводителя» определенной «традиции-информации», но и в качестве непосредственного её создателя. Художественная система восточной монодии – «канон-импровизация» – в своих истоках формирования прямо связана именно с сольной монодией. Возможность импровизации в системе музыкальных культур народов Востока, в самом глубоком понимании этого явления, находится в компетенции именно отдельного самостоятельного индивидуума – музыканта, а не коллектива.

Именно через формы сольной монодии, сольных видов музицирования практически реализуются созидательные, жизнеотворяющие функции в системе восточной монодии, обеспечивают ее неограниченными возможностями самосовершенствования и развития, предоставляют музыканту максимальные возможности индивидуально творческого самовыражения. Сольность – как особый феномен в системе восточной монодии – представляет сферу активного саморазвития и смыслопорождения, где многообразно представлен процесс «переинтонирования» и создания новых идей.

Рассматриваемый феномен как никакой другой многообразен по своим социокультурным функциям, охватывает самые различные уровни системы: от народного музыкального творчества до высокой профессиональной традиции. Сольность как особая форма практического проявления индивидуальности человека в музицировании наиболее гибка и пластична, чутко реагирует на самые различные интонационные сдвиги в восточной монодии, обладает огромными возможностями передачи интимных, глубоко индивидуальных переживаний личности, а также наи-

более «интернациональна» по включенности её в интонационные процессы, поскольку не замкнута только на себе, а впитывает близкие ей по духу и типу интонации музыкальных культур других народов. **Взаимообмен интонациями, музыкальными художественными образами** и конкретными структурами осуществляется преимущественно в сольной форме музыкантами различных стран и народов Востока. **Значение сольности** проявляется также в том, что с ней связано инструментальное музицирование, в своей значительной части повторяющее смысловые приоритеты структуры «голос-инструмент». Иными словами, сольность, реализуемая в форме музицирования «голос-инструмент», обладает огромными потенциальными автономного и яркого практического проявления созидательных, креативных возможностей в системе восточной монодии, где взаимопересекаются и коррелируются основополагающие художественные процессы. В этом контексте сольность можно рассматривать как ее системообразующий фактор.

В сольном музицировании заключено внутреннее противоречие, обеспечивающее возможность саморазвития музыканта и всей системы в целом. **Это противоречие между безграничностью творческих устремлений художника и ограниченностью монодийно-сольной формы самовыражения** (включая её традиции и каноны). Естественная потребность выхода из этого противоречия является одной из важных первопричин структурного и семантического самосовершенствования восточной монодийной системы, что обусловило поиск в конечных, ограниченных внешних условиях элементах возможностей бесконечного разнообразия, **изменения, усложнения**. Это касается музыкальной формы, лада, ритма, жанрообразования.

Особо обратим внимание в этом плане на струнно-щипковый инструмент, органичный компонент структуры «голос-инструмент». Гриф инструмента, его пространственно-звуковая сфера отражает «борьбу» бесконечности и конечности художественных средств монодии, регулирует характер и направленность создания множественности интонационных решений, выполняет не только сугубо исполнительские, но и мыслительно-научные и мнемонические функции. Каждый высотный уровень пространства грифа инструмента, в том числе и «парда» (надвязанный

ладок) – высотный уровень – осознается и интонационно осваивается многовариантно, проходит определенные этапы структурирования. Четкое расчленение пространства на различные звуковые уровни и **осознание каждого высотного элемента** как особой самостоятельной структурной единицы содействовали превращению «высотной парда» из простой отметки определенного уровня звукового пространства в сложное интеллектуально развитое явление, систему, послужившую основой образования оригинальных музыкально-циклических произведений и научных теорий. Идея о влиянии конструктивных особенностей инструмента на структуру исполняемой на нем музыки получило активную поддержку и разработку со стороны исследователей [1].

Важной сферой проявления специфики восточно-монодического мышления в свете феномена сольности является многомерное полифункциональное проявление музыканта. Здесь обнаруживается много аспектов. Выделим такой: особую соединенность различного в одном, ее нерасчлененность, внутреннюю противоречивость, амбивалентность, когда в одно и то же время музыкантом выполняются различные функции, когда «я» и «не-я» взаимопересечены и составляют основу целостности. Музыкант может одновременно являться сочинителем, исполнителем, а также ученым, философом, поэтом. При этом музыкант сохраняет целостность своего творческого «я», единство составляющих его сторон. Это качество, то есть объединение полифункциональности проявлений и сохранение целостности, идентичности творческого «я» музыканта, его центральности во всем художественном процессе-становлении, имеет также системообразующий характер. Так, относительно, например, особенностей ладовой организации оно проявляется в особом сочетании ладовой переменности и централизованности.

Констатируем некоторые наиболее важные качества восточной монодии, обусловленные сольностью, рассматриваемой широко, концепту-

ально. Сольность в её базовой структуре вокально-инструментального музицирования «голос-инструмент» как **родовой типологический признак** восточной монодии определяет специфику последней с двух глубоко взаимосвязанных сторон: тип деятельности – когда музыкант один выполняет одновременно несколько различных функций (сочинение музыки, её исполнение и **научное осмысление**) и **тип мышления** – субстанциональность мелодического начала, его самодовлеющее значение и самодостаточность. **Первое связано с формированием многообразного явления полифункциональности, амбивалентности обнаружения одного элемента (высотной, композиционной структуры и т. д.). Второе связано с самодовлеющим значением и самодостаточностью творческого «я» музыканта, его мелодической линии, обуславливает характер использования различных элементов и структур, их количество, качество, функции, ориентированные на сохранение статуса самодовления и самодостаточности мелодической линии творческого «я» художника, его полное, завершенное и многомерное самораскрытие.**

Современное положение традиционных музыкальных культур народов центрально-азиатского региона свидетельствует, что сольное монодическое музицирование, наряду с новыми европейскими формами многоголосной профессиональной музыки, продолжает полноценно функционировать и не предполагает каких-либо принципиальных изменений своей исходной природы в обозримом будущем. В этом контексте приведем суждение известного исследователя проблем многоголосия грузинского ученого И. Жордания: «Даже беглого обзора достаточно, чтобы убедиться в том, что в обозримом историческом прошлом ни одна одноголосная традиционная музыкальная культура не стала многоголосной, то есть ни в одной традиционной культуре мы не наблюдаем перерождения монодической песенной системы в полифоническую» [6, с. 69].

Литература

1. Абдурашидов А. Танбур и его функции в изучении ладовой системы Шашмакома: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Ташкент, 1991. – 26 с.
2. Арановский М. Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания. – М.: Гос. ин-т искусствознания, 2012. – 440 с.
3. Галицкая С. Еще раз о макамае как явлении мусульманской музыкальной культуры // Сибир. музык. альм. – Новосибирск, 2001. – С. 101–114.

4. Джани-заде Т. Мугам – импровизация на лад // Современ. методы исслед. в музыковедении. – М., 1977. – С. 56–82.
5. Евдокимова Ю. История полифонии. – М.: Музыка, 1983. – Вып. 1: Многоголосие Средневековья. X–XIV века. – 454 с.
6. Жордания И. Исчезновение традиционного многоголосного песнопения как проблема культурной антропологии // Юж.-Рос. музык. альм. – 2011. – Вып. 2. – С. 67–75.
7. Ибрагимов О. Семантика макомов: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. – Ташкент, 1998. – 31 с.
8. Кушнарев Х. Вопросы истории и теории армянской монодической музыки. – Л.: Гос. музык. изд-во, 1958. – 627 с.
9. Низамов А. Суфизм в контексте музыкальной культуры народов Центральной Азии. – Душанбе: Ирфон. – 2000. – 296 с.
10. Шанкар Р. Унаследованное мною // Музыка народов Азии и Африки. – М.: Совет. композитор, 1984. – Вып. 4. – С. 302–327.

References

1. Abdurashidov A. *Tanbur i ego funktsii v izuchenii ladovoy sistemy Shashmakoma. Avtoreferat diss. kandidata iskusstvovedeniya [Tanbur and its function in the study of the modal systems Shashmaqom. Author's abstract of diss. PhD in history of art]*. Tashkent, 1991. 26 p. (In Russ.).
2. Aranovskiy M. *Muzyka. Myshlenie. Zhizn'. Stat'i, interv'yu, vospominaniya [Music. Thinking. A life. Articles, interviews, memoirs]*. Moscow, State Institute of Art Publ., 2012. 440 p. (In Russ.).
3. Galitskaya S. Eshche raz o makamate kak yavlenii musul'manskoy muzykal'noy kul'tury [Once again on maqamat as a phenomenon of the Muslim musical culture]. *Sibirskiy muzykal'nyy al'manakh [Siberian musical Almanac]*. Novosibirsk, 2001, pp. 101-114. (In Russ.).
4. Dzhani-zade T. Mugam - improvizatsiya na lad [Mugam - improvisation on the modal]. *Sovremennye metody issledovaniya v muzykovedenii [Modern methods of research in musicology]*. Moscow, 1977, pp. 56-82. (In Russ.).
5. Evdokimova Yu. Istoriya polifonii. Vypusk 1. Mnogogolosie Srednevekov'ya. X–XIV veka [The history of polyphony. Issue 1. Medieval Polyphony. X–XIV centuries]. Moscow, Music Publ., 1983. 454 p. (In Russ.).
6. Zhordaniya I. Ischeznovenie traditsionnogo mnogogolosnogo pesnopeniya kak problema kul'turnoy antropologii [The disappearance of the traditional polyphonic singing as a problem of cultural anthropology]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh [South Russian music Almanac]*, 2011, iss. 2, pp. 67-75. (In Russ.).
7. Ibragimov O. Semantika makomov. Avtoreferat diss. doktora iskusstvovedeniya [Semantics of mmaqams. Author's abstract of diss. Dr of art criticism]. Tashkent, 1998. 31 p. (In Russ.).
8. Kushnarev Kh. *Voprosy istorii i teorii armyanskoy monodicheskoy muzyki [Questions of History and Theory of Armenian monodic music]*. Leningrad, State Musical Publ., 1958. 627 p. (In Russ.).
9. Nizamov A. *Sufizm v kontekste muzykal'noy kul'tury narodov Tsentral'noy Azii [Sufism in the context of the musical culture of the Central Asian nations]*. Dushanbe, Irfon Publ., 2000. 296 p. (In Russ.).
10. Shankar R. Unasledovannoe mnoyu [Inherited me]. *Muzyka narodov Azii i Afriki [Music of Asia and Africa]*. Moscow, Soviet composer Publ., 1984, iss. 4, pp. 302-327. (In Russ.).