

## Impact Factor:

ISRA (India) = 6.317  
ISI (Dubai, UAE) = 1.582  
GIF (Australia) = 0.564  
JIF = 1.500

SIS (USA) = 0.912  
ПИИЦ (Russia) = 3.939  
ESJI (KZ) = 8.771  
SJIF (Morocco) = 7.184

ICV (Poland) = 6.630  
PIF (India) = 1.940  
IBI (India) = 4.260  
OAJI (USA) = 0.350

SOI: [1.1/TAS](#) DOI: [10.15863/TAS](#)

## International Scientific Journal Theoretical & Applied Science

p-ISSN: 2308-4944 (print) e-ISSN: 2409-0085 (online)

Year: 2023 Issue: 04 Volume: 120

Published: 13.04.2023 <http://T-Science.org>

Issue

Article



R.A. Mamedova-Sarabskaya  
unemployed  
researcher

## ABOUT FUNCTIONAL PROCESSES IN AZERBAIJANI MUGHAM

**Abstract:** In this article, some aspects of variability of modal functions in Azerbaijani mugham are considered. It is emphasized that focusing attention on melodic cadences reveals the deep layer of mugham formation, the form-process of mugham - the interaction of variability and tonicity. When recognizing the tonicity of Azerbaijani modes, their peculiar variability, modal multi-significance, arising in the process of intonation is also noted. The music of Azerbaijani mughams differs in pronounced tonicity and clarity of functional modal relationships.

**Key words:** mugham, Azerbaijan, modal.

**Language:** Russian

**Citation:** Mamedova-Sarabskaya, R. A. (2023). About functional processes in Azerbaijani mugham. *ISJ Theoretical & Applied Science*, 04 (120), 170-175.

**Soi:** <http://s-o-i.org/1.1/TAS-04-120-32> **Doi:**  <https://dx.doi.org/10.15863/TAS.2023.04.120.32>

**Scopus ASCC:** 1200.

## О ФУНКЦИОНАЛЬНЫХ ПРОЦЕССАХ В АЗЕРБАЙДЖАНСКОМ МУГАМЕ

**Аннотация:** В данной статье рассматриваются некоторые аспекты переменности ладовых функций в азербайджанском мугаме. Подчеркивается, что заострение внимания на мелодических каденциях раскрывает глубинный пласт мугамного формообразования, форму-процесс мугама – взаимодействие переменности и тоничности. При признании тоничности азербайджанских ладов отмечается и их своеобразная переменность, ладовая многозначность, возникающая в процессе интонирования. Музыка азербайджанских мугамов отличается выраженной тоничностью и ясностью функциональных ладовых отношений.

**Ключевые слова:** мугам, Азербайджан, лады.

### Введение

В формировании профессиональной музыке устной традиции азербайджанских мугамов решающую роль сыграла ладофункциональность. Одним из важнейших «механизмов» формирования ладофункциональной драматургии в мугаме является переменность ладовых функций. Последняя неразрывно связана с определяющей тенденцией мугамного становления – активной централизацией ладовой структуры в мугаме. Ладовая переменность в мугаме обусловлена силой выразительности и логикой функционального ладостановления, его способностью вовлекать в драматургический процесс ладово-неустойчивые звуки. Мелодическая функциональность, мелодическое становление формы лежат в основании музыкальной логики мугама. Наиболее

концентрированно мелодические связи раскрываются в каденциях. Это – первичная форма мелодических связей мугама, костяк, стержень мелодического становления формы мугама порождающий целенаправленный характер развития [1]. Как полагают исследователи, мугамное развертывание – «текучая», бесцеурная музыка, полная импровизационных «неожиданностей». Но стоит обратить внимание на специфику кадансирования в мугаме, как мугам сразу же раскрывает свой рациональный «подтекст». Цепь кадансов, постепенно выстраиваемых в систему кадансов, раскрывает точность функциональных взаимосвязей, четкость членения, логически выверенную отчетливость становления музыкального материала в мугаме. Тогда возникает ощущение, будто мугам – музыка

## Impact Factor:

ISRA (India) = 6.317  
ISI (Dubai, UAE) = 1.582  
GIF (Australia) = 0.564  
JIF = 1.500

SIS (USA) = 0.912  
РИИЦ (Russia) = 3.939  
ESJI (KZ) = 8.771  
SJIF (Morocco) = 7.184

ICV (Poland) = 6.630  
PIF (India) = 1.940  
IBI (India) = 4.260  
OAJI (USA) = 0.350

кадансов, цепь непрерывно движущихся друг за другом ярких мотивов, воздвигающихся в мугамное «здание», подобно великолепным орнаментам – уникальным витражам мусульманской культуры средневекового Азербайджана.

Каденции как мелодический тип представляют собой опевание. В формульных тонических каденциях, укрепляющих функциональность азербайджанского лада, действует закон тонической индукции, то есть звуки, входящие в мелодический тонический комплекс, функционально состоятельны. Но, в то же время, здесь действуют и силы центробежные. Тоника в таких каденциях сопоставляется с опевающим комплексом, а опевающий комплекс, в свою очередь, включает в себя устой (или несколько устоев), который в контексте развития музыкального материала может временно принять на себя функцию тоники. Таким образом, тоника возникает в «многоголосии» внутрिलाдового конфликта разных устоев, обусловленного соподчиненностью функций внутри одной мелодической каденции. Поэтому опевающие звуки «резонируют» особо – они создают определенный запас, детектор конфликта. Иными словами, речь идет о потенциально заключенном в тонической каденции функциональном конфликте.

Действительно, значение опевания для азербайджанской музыки вряд ли можно переоценить. Опевание интонационной ячейки вырастает до логики структуры той или иной формы, будь то песня или мугам. Так, в условиях азербайджанской народной музыки И.В.Абезгауз определяла мелодическое опевание как логику «процесса, сосредоточившего в себе важнейшие закономерности азербайджанского мелоса, как конструктивные, так и эстетические выразительно-смысловые. Периодические отклонения от основной интонации-каденции, неизменное обратное возвращение к ней, чередование **одного** устойчивого **«остинатного»** оборота с разными «зачинами» (вариантами) в известном смысле напоминает сопряжение **одного** центрального мелодического устоя с **группой** подчиненных ему неустойчивых опевающих звуков [2, с.5].

Итак, опевание представляет собой мелодическую концентрацию ладовых устоев вокруг основного звука. Тоника в таких каденциях играет роль упора и линейного, и метрического, и ладового. Особая специфика заключается в том, что каденция представляет собой сложный комплекс опевания с внутренней дифференциацией:

1. либо контраст нескольких мелодических устоев;
2. либо «раздвоение» мелодического центра.

Если в первом случае опевающие нетонические звуки помещаются в определенные условия (чаще всего, метрические), которые с наибольшей степенью выявляют их неустойчивые свойства, то в другом случае тоническая «индукция», распространяясь на опевающий комплекс, создает своего рода магнитное поле притяжения, и, преодолевая силу переменных опор каденции, завершается.

Напомним также, что принцип опевания присущ не только азербайджанской музыке, он принадлежит и другим музыкальным культурам, составляя мелодическую основу их развития. Но между ними есть принципиальное различие. Если опевание для русской и западноевропейской музыки является одним из типов интонирования, которое составной частью входит в более сложные закономерности развития мелодической линии, то в азербайджанской народной музыке процесс опевания органически обогащается изнутри другими типами интонирования. Но еще более важно то, что всякое достижение ладовой опоры принимает в азербайджанской музыке мелодический вид опевания и становится **главным ладовым выражением, ладо-высказыванием**, поскольку именно опевание образует те нормативные каденционные попевки, которые определяют лад, являясь его «индикатором». В народной музыкальной практике эти ладовые каденционные формулы либо вуалируются, либо рассредотачиваются в общем движении, но в любом случае орнаментируются. Это явление можно наблюдать в любом произведении любого жанра. Это – аксиома интонационного развертывания. Порой орнамент настолько «вуалирует» ладовые отношения своих звуков, что опорные качества тоники едва улавливаются. Орнаментальность децентрализует: часто стержень, вокруг которого вьется орнамент, является неустойчивым звуком, требующим разрешения, а опевание вспомогательного звука занимает значительно больше времени, чем опевание центрального устоя. В целом, надо сказать, что орнаментальность является одним из интересных аспектов ладотонального процесса в темообразовании мугама. Орнаментальность, вьющийся мелодический рисунок, как частное выражение «жизни лада», является тем качеством, которое сообщает азербайджанской музыке особый профиль ее динамики и является нормативом мелодической линии.

Приведу еще одну выдержку из работ И.В.Абезгауз: «Постепенность, плавные секундовые шаги в одном направлении служат здесь (в азербайджанской музыке) лишь **интервальной основой**, контуром и даже схемой основной мелодии. Значение же **норматива** приобретает мелодия, отягченная опеванием и

## Impact Factor:

ISRA (India) = 6.317  
ISI (Dubai, UAE) = 1.582  
GIF (Australia) = 0.564  
JIF = 1.500

SIS (USA) = 0.912  
РИИЦ (Russia) = 3.939  
ESJI (KZ) = 8.771  
SJIF (Morocco) = 7.184

ICV (Poland) = 6.630  
PIF (India) = 1.940  
IBI (India) = 4.260  
OAJI (USA) = 0.350

движущаяся не прямолинейно-гаммообразно, а секвентно или просто уступчато: мелодия ветвистообъемная, немислимая без вспомогательных и как бы резонирующих звуков».

Речь идет об орнаментальности «узорности» азербайджанской мелодии и тоничности азербайджанской музыки. Как бы широко и пышно не «расцвела» орнаментальная мелодика, она завершается так или иначе на тонике. Примечательно, что тоника – всегда **центр** орнаментального мелодического рисунка. Расположение в разных фактурных плоскостях тоники и орнамента создает неповторимый эффект.

Такая интонационная насыщенность тематизма не раз отмечалась в исследованиях других авторов. Так, по наблюдению Н.Алиевой, в мугаме «зерно темы часто очень краткое, лаконичное, в нем словно сосредоточена вся «квинтэссенция» мелодического материала, тот импульс, который дает толчок дальнейшему тематическому развороту» [3, с. 12]. Эта особенность азербайджанского мелоса позволила исследователю констатировать элементы многоголосия в азербайджанской народной музыке: «Длительное вариантное опевание, естественно, оставляет в памяти активный звуковой след в виде «остинатных» интонаций, что рождает в известной мере и элементы «скрытой» полифонии» [3, с. 55].

Значение опевания для азербайджанской музыки вряд ли можно переоценить. Опевание здесь является не только типом интонирования, но и «грамматической» (синтаксической) составной частью музыкального языка азербайджанского фольклора, поскольку является первичной стереоосновой, из которой произрастает и к которой возвращается движение. Именно поэтому опевание интонационной ячейки приобретает значение структурной единицы в народной музыке. целом же опевание представляется нам первичной стереоосновой, в геометрии «круга», из которой произрастает материя народного искусства. В результате весь мугам оказывается особым монолитом, обрастаемым изнутри. Так создается важнейшее эстетико-выразительное свойство мугама – сосредоточенность формы на некоем центре.

Заострение исследовательского внимания на мелодических каденциях раскрывает глубинный пласт мугамного формообразования, форму-процесс мугама – взаимодействие переменности и тоникальности, поскольку переменность функций азербайджанской ладовой системы, как в зародыше, заключена в каденциях. И действительно, присутствие в исходной тонической каденции переменных, опор,

обладающих потенциальной силой динамики, открывает путь к переменности в мугаме.

Активное функционирование мелодических каденций происходит в условиях кристаллизации определенных принципов постепенного выявления, постепенного раскрытия главной ладотональности, поскольку **только функциональное взаимодействие фигур опевания (имею в виду «фигуры функциональной логики»)** рождает логику мелодической линии, которая, в свою очередь, диктует логику формообразующую.

Переменные устои мугамной мелодии тесно переплетаются с тоническими. Об этом говорится во многих работах. При признании удивительной тоничности азербайджанских ладов подчеркивается и их своеобразная переменность, ладовая многозначность, возникающая в процессе интонирования, живого звучания музыки. Исследуя интонационный мир мугама, мы постоянно сталкиваемся с явлением переменности. Это та тончайшая и в то же время основная составляющая «краска» в мугаме, которая передает особенный эмоциональный строй переживаний. Приведем цитату: «Ладотональность песенных мелодий, характеризующаяся удаленностью тоники, оттягиванием ее основной функциональной роли в заключение песенной формы, выявляется не сразу... Тоника часто «приберегается» для каденционных построений, приобретающих особо важную роль в определении ладотональности мелодии. Каденция в азербайджанских мелодиях ... является безупречным определителем лада, так как заключает в себе его особо характерное интонационное зерно. Она не только завершает музыкальную композицию, но и нередко впервые определяет ее ладовый строй» [4, с. 221].

В «Основах» У.Гаджибеги по этому поводу высказано много ценных мыслей, хотя термин «переменность» не употребляется. Приведу некоторые из них.

Уже в разделе «Способы соединения тетраордов» появляется утверждение тоникальности ступеней азербайджанских ладов: «Каждая ступень тетраорда, построенного по формуле  $1 - 1 - \frac{1}{2}$  (основной), а также по формуле  $1 - \frac{1}{2} - 1$  (побочный) пригодна для удовлетворительного окончания музыкальных фраз для каденции» [1, с. 24]. У.Гаджибеги так отмечает эту особенность: «Во всех ладах полная каденция обыкновенно оформляется остановкой мелодии на тонике лада. Из азербайджанских ладов «Шуштер» и «Хумаюн» в этом отношении составляют исключение. Так, например, в ладе «Шуштер» остановка мелодии на тонике производит впечатление половинной каденции, остановка же на нижней кварте тоники запечатлевается как удовлетворяющее окончание

## Impact Factor:

ISRA (India) = 6.317  
ISI (Dubai, UAE) = 1.582  
GIF (Australia) = 0.564  
JIF = 1.500

SIS (USA) = 0.912  
ПИИЦ (Russia) = 3.939  
ESJI (KZ) = 8.771  
SJIF (Morocco) = 7.184

ICV (Poland) = 6.630  
PIF (India) = 1.940  
IBI (India) = 4.260  
OAJI (USA) = 0.350

мелодии» [1, с. 25]. Приведу еще одно, казалось бы, парадоксальное положение: «Ввиду того, что в тональном отношении тоника лада «Чаргах» несет несколько функций (основного тона, кварты и терции), - нередки случаи, когда фраза, оканчиваясь на тонике, производит впечатление половинной каденции» [1, с. 57]. На наш взгляд, У.Гаджибейли вовсе не нивелирует центральное главенствующее значение тоники ни шуштер, ни хумаюн, ни чаргах. Речь, вероятно, идет о другом, а именно: о соотношении основного ладового центра с ладовой периферией, то есть о переменности ладовых функций.

Указанная особенность азербайджанских ладов объясняется, как правило, многоустойностью их, последнее же дает повод многим исследователям говорить об азербайджанских ладах как переменных ладах. Такое суждение представляется неверным, поскольку только констатация нескольких устоев еще не говорит о функциональной неопределенности лада. Подобный обобщенный подход вынуждает нас рассмотреть азербайджанскую ладофункциональную систему как самобытный феномен, требующий к себе более дифференцированного и глубокого подхода. В этом смысле трактовка азербайджанского лада как функционально стабильной централизованной системы дает ключ и к пониманию явления переменности в азербайджанской музыке.

На наш взгляд, азербайджанские лады, оказываясь на практике функционально устойчивыми, не являются переменными. Но в процессе развития формы в азербайджанской музыке устанавливается определенное соотношение ладового центра с ладовой периферией на основе переменности функций. В этом смысле особое значение приобретает переменность ладовых функций в мугаме. Азербайджанская ладовая система потенциально заключает в себе многоплановые ладовые сопряжения, что создает динамические предпосылки для развития ладотональной драматургии формы. Более того, ладовая переменность функций в мугаме выступает как ведущий фактор его формообразования. Именно возникновение в мугаме, по мере роста формы, переменности ладовых функций организует здесь единство двух противоположных тенденций: централизацию процесса формообразования и его разомкнутый характер. Ладоинтонационная стабильность мугамных разделов аналогична заданному тексту: разделы базируются на определенных ладовых устоях. Но при этом может возникнуть и иное. Ладоинтонационная стабильность, конструктивная уравновешенность часто нарушается переосмыслением ладового значения опорных звуков. Интонационный процесс тем самым усложняется, так как

смещение ладового центра и обнаружение переменной опоры влечет за собой прежде всего интонационно-драматургические сдвиги внутри раздела, проецируясь затем на форму в целом. Поэтому нельзя соглашаться с теми исследователями, которые в каждом разделе мугама видят только одну ладотональность, один интонационный тезис. Любой мугамный раздел – это полимотивная структура, потенциально содержащая в себе переменность, реализуемая либо нереализуемая!

Переменность исходит из разных предпосылок, которые заключаются в самой ладовой системе. Так, например, азербайджанские лады относятся к ладам с неоктавной периодичностью функций, то есть к таким ладам, где функциональная повторяемость ладовых структур опирается не на октаву, а на кварту или квинту, сексту. Поэтому одним из факторов «запрограммированности» мелодико-функциональной переменности в структуре лада – звукоряда является то, что один и тот же звук может выступать в качестве и устоя, и неустоя в процессе развития формы, ибо октавный дублер несет – противоположную функциональную нагрузку. Такую закономерность можно проследить во всех азербайджанских ладах.

Другой исток переменности азербайджанских ладов заключен в крайней слитности всей ладовой системы азербайджанской музыки, тесной соподчиненности азербайджанских ладов. Поэтому возникает встречный вопрос: каким же образом при колоссальной степени взаимодействия, взаимозаменяемости, слитности азербайджанских ладов каждый из них все-таки сохраняет свое ладовое «лицо»? Вероятно, главным фактором является то обстоятельство, что «не все тоника азербайджанских ладов одинаково обставлены теми ступенями, которые подчиняются тонике и обслуживают ее» [1, с. ]. Эти «неподчиняемые» ступени и создают ту интонационную «атмосферу» переменности, многозначности, которая и становится проявлением взаимозаменяемости, открывая тем самым путь к переменности азербайджанских ладов. Так, очень часто модуляции в азербайджанских мугамах происходят именно на тех ступенях, которые «не подчиняются» тонике.

Главное свойство азербайджанской народной музыки, как культуры монодической – в результате мелодического опевания получать ладовую устойчивость, - утвердилось в истории азербайджанской теоретической науки как единственно возможное. Между тем в мугаме буквально «ежеминутно» несовпадение мелодических и ладовых, ладотональных опор. Здесь идет беспрестанная «борьба» мелодических и ладовых устоев, что является выражением и

## Impact Factor:

ISRA (India) = 6.317  
ISI (Dubai, UAE) = 1.582  
GIF (Australia) = 0.564  
JIF = 1.500

SIS (USA) = 0.912  
ПИИЦ (Russia) = 3.939  
ESJI (KZ) = 8.771  
SJIF (Morocco) = 7.184

ICV (Poland) = 6.630  
PIF (India) = 1.940  
IBI (India) = 4.260  
OAJI (USA) = 0.350

глубинного драматизма азербайджанского мугама. Мугамная ткань постоянно чревата этим несовпадением, что в огромной степени воздействует на выразительный подтекст, создавая динамическое «подводное течение формам». Так, в азербайджанской музыке существует специфическая форма сопровождения, назовем ее системой остинатных басов. Во-первых, такой «органый пункт» в процессе развития выявляет дифференциацию ладовых и мелодических опор. И это играет немаловажную роль в определении ладотональности произведения, поскольку, если ладовая опора в азербайджанской музыке совпадает с мелодической, то мелодическая опора не всегда совпадает с ладовой. Как правило, мелодические опоры весьма подвижны и свободны. Буквально «расцветая» целыми гроздьями, они опираются на длительно выдерживаемые ладовые опоры в нижнем голосе. Таким образом, в развитии музыкального материала большой удельный вес приобретает то устойчивая тоничность (совпадение ладовых и мелодических опор), то отрицание ее (несовпадение, уход мелодии от своей тоники).

Таким образом, здесь мы сталкиваемся с тем принципом оттягивания появления тоники путем собирания неразрешающего напряжения, который музыкальной практикой каждой эпохи и музыкальной культуры решался по-своему. Напряженность этого принципа в азербайджанской музыке заключается в том, что лидирует мелодическая логика ладораскрытия, тоника утверждается мелодически. Но мелодическое развитие, мелодический «уход» от тоники должен обуславливать новые утверждения, новые тоники, однако этого не происходит, поскольку в момент ухода мелодии ярче высвечивается функция «органного пункта» как тонической опоры. В одних случаях мелодия действительно возвращается к своей исходной тонике, сказывается сила ее тяготения. Но в других оказывается сильнее логика мелодического ладораскрытия, напряженность мелодического развертывания. Закономерно в последнем случае возникновение модуляционной ситуации. Это еще раз говорит о том, что даже вертикальное соотношение голосов полностью

подчинено мелодической логике развертывания. Более того, напомним также, что басовая опора получает тонический статус только в результате ее мелодического опеования. Иными словами, только укрепившись мелодически, она «застывает» в виде органного пункта. Конечно, учитывая, что весь этот процесс происходит в пределах определенного масштабного отрезка формы.

Система остинатных басов – система динамическая, открывающая путь политональности. «Самые прочные позиции в восточной музыке занимает бурдон, имеющий глубокие исторические корни. Он выполняет здесь особые конструктивные и эстетические функции, усиливает выразительность мелодии, делает рельефным ее эмоциональный образ» [5, с. 208].

Таким образом, переменность ладовых функций следует предполагать в интенсивности ладомодуляционных процессов, получающих высшее напряжение в мугамной ладовой функциональной системе. Переменность функций создает в мугаме особое напряжение, особую, присущую только мугаму конфликтность: переменные тоники не легко переходят друг в друга, процесс перехода часто длителен.

Достижение тоники в азербайджанской музыке отмечено тщательной подготовкой ее, постепенным ее прорастанием. Разрешение в тонику идет путем многократного подхода и отхода от нее, сменой тоник, гибкой игрой отношений устойчивости и неустойчивости. Вместе с тем, видимая плавность, бесцезурность движения в мугаме отнюдь не означает аморфности формы. Музыка азербайджанских мугамов отличается выраженной тоничностью и ясностью функциональных ладовых отношений, что говорит о присутствии четкой организованности, устойчивости централизованной ладотональности. Разнообразные приемы оттягивания тоники, обилие половинных кадансов, подход к тонике как бы исподволь, постепенно, придает азербайджанской музыке в целом, и в частности мугаму, характер импровизационного прелюдирования. В то же время тоника в азербайджанской музыке действует наподобие магнита, ориентируя и направляя развитие.

## References:

1. Gadzhibejli, U. (1985). *Osnovy azerbajdzhanskoj narodnoj muzyki*. Baku, Jazychy.
2. Abezgaуз, I.V. (1973). Ob odnoj zakonomernosti azerbajdzhanskoj muzyki. *Uchenye zapiski Azgoskonservatorii*, serija XIII, № 1.

**Impact Factor:**

**ISRA** (India) = **6.317**  
**ISI** (Dubai, UAE) = **1.582**  
**GIF** (Australia) = **0.564**  
**JIF** = **1.500**

**SIS** (USA) = **0.912**  
**PIHII** (Russia) = **3.939**  
**ESJI** (KZ) = **8.771**  
**SJIF** (Morocco) = **7.184**

**ICV** (Poland) = **6.630**  
**PIF** (India) = **1.940**  
**IBI** (India) = **4.260**  
**OAJI** (USA) = **0.350**

---

3. Alieva, N. (1968). *K voprosu ob jelementah mnogogolosija v azerbajdzhanskoj narodnoj muzyke. Iskusstvo Azerbajdzhana. Izd-vo AN, 1968.*
4. Gusejnova, P. (1980). *Tonika v azerbajdzhanskoj narodnoj melodii. V kn.: O muzyke. M.: Kompozitor.*
5. Vinogradov, V. (1973). *Zametki o sredneaziatskom mnogogolosii muzyki narodov Azii i Afriki. Vyp. Vtoroj. M.: Kompozitor.*
6. Mazel', L.A. (1972). *Problemy klassicheskoj garmonii. M.: Muzyka.*
7. Milka, P. (1982). *Teoreticheskie osnovy funkcional'nosti v muzyke. L.: Muzyka.*
8. Holopov, Jy.N. (1971). *Simmetrichnye lady v teoreticheskikh sistemah Javorskogo i Messiana. Muzyka i sovremennost'. (pp.247-293). L.: Muzyka.*
9. Ul'masov, F.A. (2017). *Mnogomernost' vostochnoj monodii v kontekste sol'nogo vokal'no-instrumental'nogo muzicirovanija: na materiale tadzhikskoj i uzbekskoj tradicionnoj muzyki. Dushanbe, Istegdad.*
10. Jynusova, V.N. (1995). *Tvorcheskij process v klassicheskoj muzyke Vostochka. Avtoref. diss. ... dokt. isk. M..*
11. Wiora, W. (1970). *Methodik der Music wissenschaft. Enzyklopedie der geisteswissenschaftlichen Arbeits methoden. Methoden der Kunst - und Music wissenschaft. (p.153). Muenchen u. Wien: R Oldenbourg Verlag, cop..*