ONLINE JOURNAL
E-ISSN:3060-5490

INSTITUTE OF UZBEK NATIONAL
MUSICAL ART NAMED AFTER YUNUS RAJABI

Milliy Madaniyat Jurnali - Журнал Национальной Культуры

# Journal of national CULTURE

Received: 03.04.2026 · Accepted: 07.06.2026 · Published: 30.06.2026
DOI: https://doi.org/10.64681/3t7pp558

ilmiy uslubiy jurnali – научно-методический журнал – research and methodological journal

# Мухаммас в классической поэзии и музыке Шашмакома
(Mukhammās in Classical Poetry and the Music of Shashmaqom)

Iskandar Abdurashidov

Department of Traditional Instrumental Performance,
The Institute of Uzbek national musical art named after Yunus Rajabiy,
100001, Mustaqillik, 1.
Uzbekistan/Tashkent
E-mail: abdurashidov.music@gmail.com

**Аннотация**

В настоящей статье *мухаммас* рассматривается в сфере классической поэзии как пятистишная строфическая форма, что позволяет провести междисциплинарные параллели между поэтической и музыкальной организациями. Выявлено сходство принципов построения – цикличность, повторность и вариативность, – проявляющееся как в метроритмике усуля, так и в композиционной структуре поэтического текста. Особое внимание уделено комплексному изучению ритмоформулы *мухаммас* в системе макомных усулей на примере инструментального цикла «Мушкилот» Шашмакома. Проведён детальный анализ её метроритмической организации: установлено, что ритм базируется на 16-тактовом цикле и может быть интерпретирован как пятичастная модель с внутренней симметрией, иерархией акцентов и элементами вариативного развития. Рассмотрена система условных слоговых обозначений («бак», «бум», «ба-ка», «ист»), применяемая для устной передачи ритмических формул в практике игры на дойре; раскрыты её дидактические, мнемонические и коммуникативные функции. Особое внимание уделено соотношению слоговой формулы и её звуковой реализации, что позволяет выявить механизмы сохранения и трансляции традиции. Полученные результаты способствуют более глубокому пониманию закономерностей построения, функционирования и исполнения макомной музыки и расширяют представления о специфике устно-профессиональной музыкальной культуры.

**Ключевые слова:** *мухаммас*, пятистишная строфическая форма, пятичастная ритмическая структура, *усул*, Шашмаком, инструментальный цикл «Мушкилот», дойра.

**Abstract**

This article examines *mukhammās* within the sphere of classical poetry as a five-line strophic form, enabling interdisciplinary parallels between poetic and musical organization. Similar principles of construction—cyclicity, repetition, and variation—are identified, manifesting both in the metro-rhythmic structure of the

*usul* and in the compositional structure of poetic text. Special attention is given to a comprehensive study of the rhythmic formula of *mukhammās* in the system of maqom *usuls*, based on the instrumental cycle "Mushkilot" of Shashmaqom. A detailed analysis of its metro-rhythmic organization shows that the rhythm is based on a 16-beat cycle and can be interpreted as a five-part model with internal symmetry, hierarchical accents, and elements of variation. The system of conventional syllabic patterns ("bak," "bum," "ba-ka," "ist"), used for the oral transmission of rhythmic formulas in doyra performance practice, is examined, and its didactic, mnemonic, and communicative functions are revealed. Particular attention is paid to the relationship between syllabic formulas and their sonic realization, allowing for the identification of mechanisms of preservation and transmission of tradition. The results contribute to a deeper understanding of the structural and performance principles of maqom music and broaden perspectives on the specificity of oral-professional musical culture.

**Keywords:** mukhammās, five-line strophic form, five-part rhythmic structure, usul, Shashmaqom, instrumental cycle "Mushkilot", doyra.

**Annotatsiya**

Mazkur maqolada muxammas klassik she'riyatda besh misrali strofik shakl sifatida ko'rib chiqilib, she'riy va musiqiy tuzilmalar o'rtasida fanlararo parallelalarni aniqlash imkonini beradi. Tuzilish tamoyillarining o'xshashligi – sikllilik, takroriylik va variativlik – ham usulning metr-ritmik tuzilishida, ham she'riy matn kompozitsiyasida namoyon bo'lishi aniqlangan. Shuningdek, Shashmaqomning "Mushkilot" cholg'u turkumi misolida maqom usullari tizimida muxammas ritm formulasi kompleks tarzda o'rganilgan. Uning metr-ritmik tashkil etilishi batafsil tahlil qilinib, ritm 16 zarbli siklga asoslanishi va ichki simmetriya, urg'ular ierarxiyasi hamda variativ rivojlanish elementlariga ega bo'lgan besh qismli model sifatida talqin qilinishi aniqlangan. Doyra ijrochilik amaliyotida ritmik formulalarni og'zaki uzatishda qo'llaniladigan shartli bo'g'inlar tizimi ("bak", "bum", "ba-ka", "ist") ko'rib chiqilib, uning didaktik, mnemonik va kommunikativ funksiyalari yoritilgan. Bo'g'in formulasi va uning tovushdagi ifodasi o'rtasidagi bog'liqlikka alohida e'tibor qaratilib, an'anani saqlash va uzatish mexanizmlari ochib berilgan. Olingan natijalar maqom musiqasining tuzilishi, faoliyati va ijro xususiyatlarini chuqurroq anglashga xizmat qiladi hamda og'zaki-professional musiqa madaniyatining o'ziga xos jihatlarini kengroq yoritadi.

**Kalit so'zlar:** muxammas, besh misrali strofik shakl, besh qismli ritmik tuzilma, usul, Shashmaqom, "Mushkilot" cholg'u turkumi, doira.

**Актуальность**

В статье рассматривается «мухаммас» в классической поэзии и музыке Шашмакома. Анализируются теоретические аспекты понятия «мухаммас» в поэтической и музыкальной традиции народов Востока (Узбекистан, Таджикистан), а также его значение и функции в структуре инструментального цикла «Мушкилот» Шашмакома. Раздел мухаммас в этом цикле представляет собой 16-тактовый ритмический цикл, характеризующийся сложной структурой, обеспечивающей разнообразие ритмических фигур и вариативность исполнения. Вопросы его организации и устной передачи с использованием слоговых формул («бак», «бум», «ба-ка» и др.) остаются недостаточно изученными. Исследование ритмоформулы *мухаммас* важно для более глубокого понимания метроритмической системы макомной музыки.

Основной целью исследования является анализ формы *мухаммас* в поэтической и музыкальной сферах, в частности в инструментальном цикле «Мушкилот» Шашмакома, а также выявление принципов её исполнительской интерпретации в традиции устной передачи макомной музыки.

Для достижения поставленной цели в работе решаются следующие задачи:

1) Рассмотреть *мухаммас* в классической поэзии как пятистишную строфическую форму;
2) Проанализировать место и значение пятичастной формы раздела *мухаммас* в структуре инструментального цикла «Мушкилот» Шашмакома.
3) Определить метроритмику *мухаммас* и слоговую систему макомных усулей.
4) Выявить структурные компоненты ритмического цикла *мухаммас* и их функциональную роль;

5) Охарактеризовать особенности исполнительской интерпретации данного ритма в практике игры на дойре.

Научная новизна исследования заключается в комплексном рассмотрении ритмоформулы *мухаммас* как целостной структурной модели в системе макомных усулей. В работе предпринята попытка уточнения принципов слоговой ритмической нотации, основанной на данных, приведённых Абдурауфом Фитратом, а также предложена структурная интерпретация ритма *мухаммас* как пятичастной ритмической модели. Проведённый анализ позволяет более полно раскрыть особенности метроритмической организации данного раздела и его роль в формировании ритмической структуры инструментального цикла «Мушкилот» Шашмакома.

В исследовании применён комплекс музыковедческих методов. Теоретический метод позволил рассмотреть особенности формирования ритмических формул (*усул*) в макомной традиции на основе научных источников. С помощью аналитического метода проведён анализ ритмоформулы *мухаммас* и выявлена её пятичастная структура. Сравнительно-аналитический метод использован для сопоставления различных способов слогового обозначения ритма в устной традиции. Также применён исполнительский анализ, позволяющий рассмотреть особенности передачи ритмической структуры мухаммас в практике игры на дойре.

1. Термин «мухаммас» (араб. مُخَمَّس, *mukhammās*, от слова خَمْسَة – «пять»), то есть «упятерённый», «состоящий из пяти») – стихотворение, состоящее из пятистрочных строф с одинаковой рифмой [5, с. 482], широко используется в поэзии и музыкально-поэтической традиции народов Востока, включая Узбекистан и Таджикистан. В поэтической практике *мухаммас* представляет собой строфическую форму, состоящую из пяти стихотворных строк. Стихи

первой строфы объединены общей рифмой – *кофия*[1], либо завершаются повторяющимся словом или фразой, следующей за рифмой; такой повторяющийся элемент называется *радиф*[2].

Во второй и последующих строфах первые четыре строки имеют собственную рифму или *радиф*, а заключительная строка каждой строфы повторяет рифму или *радиф* первой строфы. В некоторых случаях последняя строка строфы полностью повторяет заключительный стих первой строфы. Структурно это может выглядеть таким образом (см. табл. 1):

**Табл. 1.** Принцип рифмования строфы *мухаммас*

| Поэтическая строфа *Мухаммас* | Рифма (*кофия*) | | | |
|---|---|---|---|---|
| | 1-я строфа | 2-я строфа | 3-я строфа | 4-я строфа |
| Первая строка (*мисраъ*) | а | б | в | г |
| Вторая строка (*мисраъ*) | а | б | в | г |
| Третья строка (*мисраъ*) | а | б | в | г |
| Четвёртая строка (*мисраъ*) | а | б | в | г |
| Пятая строка (*мисраъ*) | а | а | а | а |

То есть первая строфа полностью монорифмична – все строки рифмуются между собой. В каждой последующей строфе первые четыре строки получают новую рифму. Пятая строка каждой строфы остаётся неизменной: она рифмуется с пятой строкой первой строфы или полностью повторяет её. Подобная схема создаёт ощущение композиционного единства всего произведения, несмотря на смену рифм в отдельных строфах. Такая форма стиха широко распространена в классической поэзии на персидском и тюркских языках.

[1] *Кофия* (букв. араб. «كافية» — «достаточная, полная») — общая рифма, объединяющая строки строфы одним и тем же звуком или сочетанием звуков.

[2] *Радиф* (букв. араб. «رَدِف» — «следующий, повторяющийся») — повторяющееся слово или фраза, стоящее после рифмы (*кофия*) и усиливающее музыкальность и структурную целостность стихотворения.

Между тем ***мухаммас*** как поэтическая композиция может проявляться в двух видах:

1. **Свободный, самостоятельный *мухаммас*** состоит из пяти строк и полностью принадлежит одному поэту – автору стихотворения.

2. **Сложный *мухаммас*** представляет собой форму, составленную на основе чужого или уже написанного текста (обычно бейта газеля), с сохранением его рифмы и размера. Иными словами, эта форма создаётся двумя поэтами, построена в соавторстве.

В данном случае *мухаммас* строится по схеме **3+2**: первая часть стихотворения включает три строки, а вторая – две. Именно вторая часть является **смысловой и композиционной основой** строфы. Она представляет собой ***бейт*** – двустишие, состоящее из двух *мисраъ* (полустиший). В данном случае *мухаммас* формируется на основе бейта конкретного поэта, в котором выражена завершённая поэтическая мысль. Другой поэт, обращаясь к этому бейту, создаёт к нему дополнение, добавляя **три собственные строки** в начале строфы. Иными слова, он выражает согласие с исходной мыслью и одновременно стремится развить её, внося собственное поэтическое осмысление. *Мухаммас*, созданный в подобной форме, широко распространён в классической персидско-таджикской и тюркской поэтической традиции и представляет собой своеобразную форму творческого диалога между поэтами.

Таким образом, *мухаммас* формируется как своеобразное **расширение классического газеля**: он добавляет новые смысловые оттенки, но при этом сохраняет ритмико-метрическую и рифмическую основу исходного текста. Художественная функция данного вида стиха и используемые в нём поэтические приёмы создают эффект развития темы: исходный бейт задаёт основную мысль или образ, а три добавленные строки уточняют, усиливают или комментируют её. В данном случае сохраняется **музыкальность и ритмическая организация газеля** – единый стихотворный размер (метр) и

система рифмовки. В некоторых случаях *мухаммас* выполнял функцию поэтического диалога или литературного состязания: один поэт создавал бейт, а другой продолжал его, добавляя три собственные строки.

В качестве примера приведём *мухаммас* Накибхона Туғрала (1865–1919) на газель Камола Худжанди (1430–1500), используемый для исполнения раздела «Фурӯғи шикастаи Наво» из макома *Наво* Шашмакома [8, с. 406].

*Чанд теғи зулмро аз куштанам хунин кунӣ?*
*Дам баройи қатлам ойиву даме тамкин кунӣ.*
*Аз чи мурғи дил ба доми туррайи мушкин кунӣ?*
*«То кай, эй дилбар, дилам бе муҷибе ғамгин кунӣ?*
*Гиряҳои талхи ман биниву лаб ширин кунӣ».*

*Сколько ещё ты будешь окрашивать мою жизнь в кровь своими ударами?*
*На мгновение прояви милость и оставь мою жизнь в покое.*
*Зачем ты заманиваешь сердце в сети своей тёмной страсти?*
*«До каких пор, о возлюбленная, будешь без причины огорчать мою душу?*
*Взгляни на мои горькие слёзы и сделай уста сладкими своим утешением».*

В данном случае исходный бейт Камола помещён в конце поэтической строфы и выполняет функцию смыслового и художественного ядра, а три строки, добавленные Туғралом в начале, развивают и дополняют основную мысль, создавая эффект творческого диалога между поэтами. Такая структура соответствует схеме 3+2, характерной для данной поэтической строфы: первая часть (три строки) является дополнением нового поэта, а вторая часть (две строки, бейт) представляет собой цитату и смысловую основу, заимствованную из оригинального газеля.

Поэтическая структура *мухаммас* оказала значительное влияние на музыкальную практику региона. В частности, организация вида стиха из пяти строк послужила основой для формирования ритмических моделей в системе Шашмакома, где поэтическая пятистрочная структура была

трансформирована в 16-тактовые ритмоформулы. Это позволило музыкантам сохранять метроритмическую организацию при устной интерпретации, включая традиционную игру на дойре, где используются ритмические слоги – *бум, бак, ба-ка, ист*, обозначающие ритмические доли и паузы.

Таким образом, систематическое сопоставление письменной поэтической формы *мухаммас* с её музыкальной реализацией позволяет выявить закономерности перехода от текста к музыкальной интерпретации и имеет важное значение для сохранения и изучения исполнительской традиции Шашмакома. Впервые проведенный анализ структуры и метроритмических особенностей ритмоформулы *мухаммас* демонстрирует прямую связь между поэтической формой и музыкальной практикой, что открывает новые возможности для музыковедческих исследований и интерпретации традиционного репертуара.

2. В системе классической музыки Шашмакома термин «мухаммас» обозначает один из разделов цикла «Мушкилот» инструментальной части, характеризующийся определённой метроритмической организацией. Ритмическая структура данного раздела основана на особой ритмоформуле, представляющей собой 16-тактовый цикл.

Известно, что цикл «Мушкилот» инструментальной части Шашмакома включает пять основных разделов: *тасниф, тарджеъ, гардун, мухаммас* и *сакил* [4, с. 116]. Четвёртым основным разделом данного цикла является именно *мухаммас*. Этот термин одновременно обозначает как название раздела, так и особую метроритмическую систему – ритмоформулу (*усул*), состоящую из 16-тактового ритмического цикла. По сравнению с предыдущими разделами – *тасниф, тарджеъ* и *гардун* – ритмическая структура *мухаммас* отличается большей сложностью и развитостью. Как правило, в цикле «Мушкилот» Шашмакома представлено от двух до четырёх разделов *мухаммас*.

В системе Шашмакома наименование разделов инструментального цикла «Мушкилот» определяется на основе ритмоформулы и ладовых разновидностей, включающих как основные (*маком*), так и производные (*шуъба*) [1, с. 392; 131]. Так, например, в макоме Рост на основе основного лада *Рост* и двух производных ладов – *Ушшок* и *Панджгох* – формируются три раздела *мухаммас* в цикле «Мушкилот»: *Мухаммаси Рост, Мухаммаси Ушшок* и *Мухаммаси Панджгох* [1, с. 147]. Вместе с тем некоторые из этих разделов носят имена бастакоров (авторов), например *Насруллохи, Хусайни, Ходжи Худжа, Мирза Хаким* [4, с. 124]. Таким образом, названия разделов *мухаммас* непосредственно связаны либо с наименованиями ладовых разновидностей, либо с именами их создателей.

Одной из важнейших функций раздела *мухаммас* в цикле «Мушкилот» является создание ритмического контраста внутри инструментального цикла, что способствует разнообразию метроритмической организации и усиливает выразительность музыкального развития. В исполнительской традиции Шашмакома ритм *мухаммас* закрепляется и передаётся прежде всего через игру на дойре – традиционном ударном инструменте. В теории макомной музыки подобный ритмический цикл обозначается термином «усул». В условиях устной традиции его ритмические доли передаются с помощью специальных условных слоговых формул – «бум», «бак», «ба-ка», «ист» [2, 3, 6, 7] и др.

Абдурауф Фитрат сообщает, что вплоть до эпохи Абдурахмана Джами (1414–1492) и Алишера Навои (1441–1501), то есть до XV века, ритмические стопы ритмоформул *усул* обозначались посредством слоговых формул, основанных на ритмических долях *никра*, например: «тан-тана-танан». Позднее, уже в более близкий к нашему времени период, они стали передаваться иными звукоподражательными формулами – не «тан-тана-танан», а «бак-бака-бака-бум». Вместе с тем Фитрат отмечает, что в Хиве, в

рамках хорезмской макомной традиции, используется иная звукоподражательная формула – «гуп так» [7, с. 12–13].

Фитрат также приводит специальные условные слоговые обозначения, сопровождая их пояснениями: «бак» – сильный удар по дойре; «бум» – мягкий удар; «ба-ка» – используется при сближении двух ударов «бак бак»; для обозначения паузы применяется знак «ж» [7, с. 12–13]. Кроме того, он фиксирует один из основных типов ритмоформулы *мухаммас*, бытовавших в его время и исполнявшихся певцами следующим образом:

*бакка бакка бум бака бакка бум$^{ж}$ бак$^{ж}$ бум бак бум бум бак$^{ж}$ бака бака бум$^{ж}$ бак$^{ж}$ бака бака бум бум бак$^{ж}$ бум$^{ж}$* [7, с. 14].

В условиях устной традиции принцип чтения мнемонической системы макомных усулей широко применяется и в настоящее время – как в современной музыкально-исполнительской практике, так и в рамках настоящего исследования.

На основе специальных условных слоговых формул, приводимых А. Фитратом, представляется возможным внести некоторые уточнения, отражающие принципы понимания ритмической структуры исполнителями на дойре:

1. **бум** – сильный удар (низкий звук в центре мембраны дойры);
2. **бак** – лёгкий удар (звонкий звук по краю мембраны дойры);
3. **ба-ка** – комбинированный удар;
4. ***ж*** или **ист** – пауза.

Подобная система обозначений применяется и в современной музыкально-исполнительской практике [1, с. 145]. С использованием данных условных обозначений основная структура ритмоформулы *мухаммас* может быть условно представлена в виде пяти ритмических частей.

Следует отметить, что в условиях устной исполнительской традиции данная ритмическая организация передаётся не столько посредством строгой

метрической записи, сколько через систему условных слоговых формул, используемых исполнителями на дойре. Эти формулы («бак», «бум», «ба-ка») выполняют функцию своеобразных мнемонических средств, позволяющих точно воспроизводить характер ударов, их силу, длительность и взаимное расположение в рамках ритмического цикла. Благодаря этому ритмоформула (*усул*) воспринимается исполнителями не только как абстрактная схема, но и как живая звуковая модель, закреплённая в практике устной передачи традиции.

Проведённый анализ ритмоформулы *мухаммас* показывает, что данный ритм состоит из пяти частей и структурно подразделяется следующим образом:

1. **бак – ка – бак – ка**
2. **бум – ба-ка – бак – ка – бум – ист – бак – ист**
3. **бум – бак – бум – бум – бак – ист**
4. **ба-ка – ба-ка – бум – ист – бак – ист**
5. **ба-ка – ба-ка – бум – бум – бак – ист – бум – ист**

Каждая из указанных частей обладает определённой метроритмической функцией и выполняет свою роль в общей организации усуля. В совокупности они образуют устойчивый ритмический цикл, служащий основой для исполнения соответствующих разделов макомного произведения.

Ритмоформула *мухаммас* представляет собой целостную структурную модель, в которой каждая из пяти частей выполняет определённую функциональную роль. Подобная организация ритма отражает характерные особенности макомной музыкальной традиции, где ритмический цикл *усул* выступает одним из ключевых элементов композиционной и исполнительской структуры.

Первая часть, как правило, выполняет функцию начального импульса и характеризуется акцентированным ударом, задающим опорную точку

ритмического движения. Вторая и третья части формируют развитие ритмического рисунка, создавая внутреннюю динамику и ощущение поступательного движения. Четвёртая часть может выполнять функцию кратковременной разгрузки или перехода, иногда сопровождаясь ослаблением акцента либо паузой, обозначаемой в условной слоговой системе. Наконец, пятая часть завершает ритмический цикл, подготавливая возвращение к исходной акцентной позиции и тем самым обеспечивая повторяемость и замкнутость всей ритмической структуры. Функции пяти частей ритмоформулы *мухаммас* и обобщённая группировка долей, представленных в таблице слоговыми обозначениями, выглядит следующим образом:

**Табл. 1.** Функции пяти частей и обобщённая группировка долей ритмоформулы *мухаммас* с указанием специальных ритмических слогов

| Части | Функции фразы | Группировка долей ритмоформулы *мухаммас* с указанием специальных ритмических слогов | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| I | Вступительная | бак ка | бак ка | — | — |
| II | Развитие ритмического импульса | бум ба-ка | бак ка | бум ист | бак ист |
| III | Вариационная ритмическая фраза | бум бак | бум бум | бак ист | — |
| IV | Кульминационная | ба-ка ба-ка | бум ист | бак ист | — |
| V | Каденционная | ба-ка ба-ка | бум бум | бак ист | бум ист |

Таблица наглядно демонстрирует функции пятичастной структуры ритмоформулы *мухаммас*, показывая распределение ритмических долей и соответствие каждой доли традиционным слоговым обозначениям, что облегчает восприятие и передачу ритмической модели при исполнении на дойре.

**Заключение**

В статье показано, что *мухаммас* является значимой формой как в классической поэзии, так и в музыке Шашмакома, позволяя проводить междисциплинарные параллели между поэтическими и музыкальными структурами. Анализ выявил общие принципы построения – цикличность,

повторность и вариативность, проявляющиеся в метроритмике усуля и композиции поэтического текста. На примере инструментального цикла «Мушкилот» продемонстрировано, что ритмоформула *мухаммас* организована в 16-тактовый цикл и может быть интерпретирована как пятичастная модель с внутренней симметрией, иерархией акцентов и элементами вариативного развития.

Рассмотрение системы слоговых обозначений («бак», «бум», «ба-ка», «ист») показало её важность для устной передачи ритмических формул, а также для дидактических, мнемонических и коммуникативных функций в исполнительской практике. Анализ соотношения слоговой формулы и её звуковой реализации позволил выявить механизмы сохранения и передачи традиции. Полученные результаты способствуют более глубокому пониманию структуры, функционирования и исполнения макомной музыки, расширяя представления о специфике устно-профессиональной музыкальной культуры.

**Использованная литература**

1. Абдурашидов А. А. Фарханги тафсирии истилохоти Шашмаком: толковый словарь терминов Шашмакома / А. А. Абдурашидов. – Душанбе: Адиб, 2016. – 400 с.
2. Беляев В. М. Музыкальные инструменты Узбекистана / В. М. Беляев. – М.: Госмузиздат, 1933. – 132 с.
3. Ковбас М., Елена Романовская / М. Ковбас. – Ташкент: Изд-во литературы и искусства, 1982. – 144 с. – (Композиторы, музыканты, исполнители).
4. Раджабов И. Р. Макомы: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / И. Р. Раджабов. – Ташкент; Ереван: Институт искусствознания АН Армянской ССР, 1970. – 216 с.
5. Рубинчик Ю. А. Персидско-русский словарь: в 2 т. Т. 2 / Ю. А. Рубинчик; Институт востоковедения АН СССР. – М.: Советская энциклопедия, 1970. – 790 с.
6. Романовская Е. Е. Статьи и доклады. Записи музыкального фольклора / Е. Е. Романовская. – Ташкент: Госизд. худ. лит., 1957. – 286 с.
7. Фитрат А. Узбек классик мусиқаси ва унинг тарихи: узбекская классическая музыка и её история / А. Фитрат. – Тошкент: Фан, 1993. – 56 с.
8. Шашмаком: в 6 т. Т. 2: Маком Наво: ноты / авт.-сост. А. А. Абдурашидов. – Душанбе: Адиб, 2016. – 508 с.

**References**

1. Abdurashidov, A. A. *Farhangi tafsirii istilohoti Shashmaqom* [Explanatory Dictionary of Shashmaqom Terms]. Dushanbe: Adib, 2016. (in Tajik)
2. Belyayev, V. M. *Muzykal’nyye instrumenty Uzbekistana* [Musical Instruments of Uzbekistan]. Moscow: Gosmuzizdat, 1933. (in Russian)
3. Kovbas, M. *Yelena Romanovskaya* [Elena Romanovskaya]. Tashkent: Izd-vo literatury i iskusstva, 1982. (in Russian)

4. Rajabov, I. R. *Makomy* [Maqoms]: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya. Tashkent–Yerevan: Institut iskusstvoznaniya AN Armyanskoy SSR, 1970. (in Russian)
5. Rubinchik, Yu. A. *Persidsko-russkiy slovar': v 2 t. T. 2* [Persian-Russian Dictionary: In 2 Volumes. Vol. 2]. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya; Institut vostokovedeniya AN SSSR, 1970. (in Russian)
6. Romanovskaya, Ye. Ye. *Stat'i i doklady. Zapisi muzykal'nogo fol'klora* [Articles and Reports. Musical Folklore Recordings]. Tashkent: Gosizd. khud. lit., 1957. (in Russian)
7. Fitrat, A. *O'zbek klassik musiqasi va uning tarixi* [Uzbek Classical Music and Its History]. Toshkent: Fan, 1993. (in Uzbek)
8. Abdurashidov, A. A., comp. *Shashmaqom: v 6 t. T. 2: Maqom Navo: noty* [Shashmaqom: In 6 Volumes. Vol. 2: Maqom Navo: Scores]. Dushanbe: Adib, 2016. (in Tajik)