



**Э.Г. НУРЫЕВА**

*Туркменская национальная консерватория  
имени Маи Кулиевой, г. Ашхабад, Туркменистан  
ORCID: 0000-0002-5912-8530*

## **Вариантно-вариационный метод развития в туркменской музыке устной классической традиции**

В статье определяется закономерность приоритета в туркменской классической музыке устной традиции вариантно-вариационного типа развития. Он обусловлен художественно-эстетическими принципами восточной музыки. Филигранность вариантного развития связана с каноничностью различных сторон монодической профессиональной музыки. В народно-профессиональной музыке туркмен на протяжении веков сформировался богатый арсенал методов варьирования. Вариантным развитием пронизаны все композиционно-масштабные уровни народных инструментальных произведений-сазов. Анализы дутарных сазов из цикла “Kuyklar”, “Garry Jelil”, тьюдуковой пьесы “Bady saba” дают возможность проследить действие этого типа развития на уровне целого произведения, внутри основных разделов пьес – в пределах более мелких построений. Вариационность, импровизационность развития не спонтанны, они строго регулируются одним из важнейших принципов формообразования туркменской традиционной классической музыки – взаимодействием мобильных и стабильных элементов формы.

**Ключевые слова:** туркменская традиционная музыка, вариантно-вариационный тип развития, дутар, тьюдук, народно-профессиональные инструментальные пьесы-сазы, мобильные и стабильные элементы форм (акымы и дурумы), канонизированные ладоинтонационные попевки, тема-импульс, микроварианты.

*Для цитирования / For citation:* Нурыева Э.Г. Вариантно-вариационный метод развития в туркменской музыке устной классической традиции // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 1. С. 144–153. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.1.144-153

**ENEJAN G. NURIYEVA**

*Turkmen National Maya Kulieva Conservatory, Ashgabat, Turkmenistan  
ORCID: 0000-0002-5912-8530*

## **Variant-Variational Method of Developing the Oral Classical Tradition in Turkmen Music**

The article defines the regularity of the oral tradition priority of variant-variation type of development in Turkmen classical music. It is conditioned by the artistic and aesthetic principles of oriental music. Variant development filigree is associated with the canonicity of monodic professional music various aspects. A rich arsenal of methods of variation has been formed in the folk and professional music of the Turkmens over the centuries. Variant development permeates all compositional-scale levels of



folk instrumental works-saz. The analyzes of dutar saz from the cycle “Kyrklar”, “Garry Jelil”, the tuyduk piece “Bady saba” make possible to trace the action of this type of developing at the level of the whole work, within the main sections of the pieces – within the limits of smaller pieces.

Variation, improvisation of developing are not spontaneous, they are strictly regulated by one of the most important principles of forming Turkmen traditional classical music – mobile and stable elements of the form interaction.

**Keywords:** Turkmen traditional music, variant-variation type of developing, dutar, tuyduk, folk-professional instrumental works-saz, mobile and stable elements of forms (akyms and durums), canonized ladointonal chants, theme-impulse, microvariants.

**В** богатом музыкальном наследии туркмен прослеживаются два пласта: творчество широких народных масс – собственно фольклор (песни и песни-танцы, связанные с обрядами и бытом) и профессиональное искусство устной традиции (высокого уровня инструментальная культура и развитое профессиональное мастерство народных певцов). К первому пласту относятся разнообразные жанры обрядового и бытового фольклора, несущие прикладное назначение: песни свадебного обряда (яр-яр, оленг), похоронные плачи (агы), трудовые песни, колыбельные (хувди), девичьи песни (ляле), песни, связанные с древними обрядами и ритуалами (монджук атды, яремезан, суйт газан, чемче-гельды, разновидности куштдепди и др.). Ко второму – музыка, предназначенная только для слушания и несущая в связи с этим эстетическое предназначение: эпосы и дестаны, инструментальные пьесы-сазы, песни-айдымы народно-профессиональных певцов-бахши. Песни и песни-танцы первой группы представляют собой небольшие по размерам, несложные структурно и интонационно мелодические построения, в ряде случаев – речитативного характера. В организации музыкального ритма в фольклорных песнях особое значение имеют ритмы телодвижения, связанные с определёнными

действиями. Преобладают строфические формы. Для второй группы, объединяющей в себе сазы и песни бахши, характерны развитость формы, сложная ладовая организация, орнаментальность мелодики, ритмическое богатство, особые приёмы инструментального исполнительства и вокализации.

Выявление глубинных закономерностей, принципов развития интонационного материала и структурного оформления в музыке устной классической традиции является одной из наиболее актуальных и в настоящее время пока ещё недостаточно изученных проблем туркменского музыкознания. В числе учёных, обращавшихся в разные годы к изучению творчества сазанда<sup>1</sup> и бахши, отметим русских советских исследователей В. Беляева [11], В. Успенского [11], туркменских музыковедов Ш. Гуллыева [3], Е. Осипову [8], Дж. Курбанову [12], З. Джумакулиеву [13; 14], С. Туйлиева [15], Ч. Джумаева [4] и др.

Целью данной статьи является обоснование вариантно-вариационного типа развития в качестве одного из ведущих структурообразующих начал и одновременно одного из важнейших в развитии тематизма в туркменской изустно-профессиональной музыке.

В свете проблематики настоящей статьи особый интерес представляют

<sup>1</sup> Сазанда – народно-профессиональный исполнитель-инструменталист, музыкант, мастерски владеющий игрой на народных туркменских инструментах – дутаре, гиджаке, тойдуке.

результаты изысканий в области музыкальных традиций региона Центральной Азии и Казахстана, народы которого на протяжении многих веков были неразрывно связаны с туркменами общими историческими судьбами. В этом плане полезен опыт исследования принципов формообразования в музыке устной классической традиции, накопленный учёными России, Узбекистана, Казахстана, Азербайджана, такими как В. Виноградов [1], Т. Гафурбеков [2], И. Еолян [5], А. Мухамбетова [5], Е. Орлова [7], Ю. Плахов [9; 10].

В народно-классической музыке туркмен вариант-вариационный тип развития является основным. Приоритет его закономерен. Он обусловлен художественно-эстетическими принципами восточной музыки, среди которых: монообразность – сосредоточенность на одной мысли, погружённость в одно эмоциональное состояние, тончайшая разработанность монодии в эмоциональных нюансах, отсутствие ярко выраженных контрастов, свобода импровизации, при которой огромную роль играет талант, изобретательность, знание традиций исполнителем. Филигранность, изящность вариантного развития связаны с каноничностью различных сторон монодической профессиональной музыки – ладовой, ритмической, синтаксической, композиционной, содержательной. Устойчивость жанров, каноничность содержания и формы, ограниченность традиционными ладоинтонационными формулами приводили к тому, что весь интерес сосредотачивался на тончайших нюансах, миниатюрных вариациях: отклонениях или полных приближениях ко всеми известному образцу, источнику.

В туркменской народно-профессиональной музыке на протяжении веков сформировался богатый арсенал методов варьиро-

вания. Остановимся на приёмах варьирования, сложившихся в инструментальной музыке туркмен. Они разнообразны: изменение (расширение или сокращение) объёмов музыкальных построений; смещение структурных границ внутри построения; ритмическое варьирование; метрическая переменность (иногда со смещением метрических акцентов); интонационное обнуление; орнаментально-мелизматическое варьирование. По нашим наблюдениям, туркменскими музыкантами чаще всего варьируются чрезвычайно прихотливая ритмика и мелизматика сазов.

Вариантным развитием пронизаны все композиционно-масштабные уровни народных инструментальных произведений-сазов<sup>2</sup>. К примеру, пьеса “Men dag kyrk” даёт возможность проследить действие этого типа развития на уровне целого произведения.

Композицию “Men dag kyrk” составляют пять разделов. Исходя из особенностей формообразования, репрезентирующих туркменскую монодию, форму данного произведения можно определить как вариантную:

Схема 1

А	В	А <sub>1</sub>	В <sub>1</sub>	А <sub>2</sub>
48	17	31	16	21

Раздел **А** – экспозиционный; народными исполнителями он обозначается как *heñ bölümi* (с туркменского: «*heñ*» – мелодия, «*bölüm*» – часть, раздел). Далее следует первая кульминация (**В**) – ширван («*şirwan*»)<sup>3</sup>. При повторении эти разделы (**А<sub>1</sub>** **В<sub>1</sub>**) варьируются. Изменениям в большей степени подвергается ширван. В последнем разделе (**А<sub>2</sub>**) ещё раз проводится материал *heñ bölümi* и снова – в вариантном обновлённом виде.

<sup>2</sup> Исполнителями туркменской народной музыки-сазанда инструментальные произведения обозначаются термином «саз».

<sup>3</sup> Ширван («*şirwan*»): 1) в буквальном переводе с персидского означает «крыша», ещё точнее – этим словом обозначается самая высокая часть крыши, 2) название одного из туркменских племён – раздел, представляющий собой особую, как правило, развёрнутую кульминационную зону в туркменских сазах и айдымах.



Для туркменских инструментальных пьес типичным является подразделение основных, больших разделов композиции на мобильные (*акым*) и стабильные (*дурум*) участки<sup>4</sup>. В акыме – в зоне так называемого «запланированного варьирования»<sup>5</sup>, сосредоточены динамическое начало, моменты развития, тогда как дурум реализует тормозящие, статические тенденции. В различных частях пьес их пропорциональные соотношения варьируются. Так выглядят они, к примеру, в сазе “*Ýandym gyrk*”:

Схема 2

раздел	акым	дурум
I	23	32
II	29	31
III	22	28
IV	68	24
V	15	28

Или в пьесе “*Saltyk III*”:

Схема 3

раздел	акым	дурум
I	25	12
II	13	11
III	15	12
IV	16	23

Принцип соотношения мобильных и стабильных элементов (акымов и дурумов) действует также внутри основных разделов композиции – в пределах более мелких построений.

Обычно наиболее значительному варьированию подвергаются начальные час-

Пример 1.

“*Dilim kyrk*”

а) начальная попевка



б) 1-й вариант начальной попевки



в) 2-й вариант начальной попевки



ти музыкальных построений (любых структурных уровней). Видоизменения происходят:

1. За счёт «внутренних» ресурсов. Это – орнаментально-мелизматическое варьирование, варьирование ритмики, объёма, диапазона (пример 1).

2. За счёт «внешних» ресурсов – путём введения «извне» так называемых мигрирующих канонизированных интонационных формул-клише, реализующих регистрово-зонные сдвиги, ладовую модуляцию. Приведём примеры формул подобных попевок<sup>6</sup>:

– ширван-попевка, знаменующая собой начало кульминационного раздел – ширван (пример 2);

– одна из модулирующих попевок, осуществляющих переход в предкульминационный раздел (пример 3).

Встречаются сазы с заметным варьированием не только акымов, но и дурумов. Дурумы варьируются только за счёт внутренних ресурсов, на уровне мелких построений. Активная вариантная разработка рефренообразных отрезков, то есть дурумов, встречается реже.

<sup>4</sup> В работе используются обозначения данных композиционных участков, закрепившиеся в исследованиях туркменских учёных З. Джумакулиевой [13; 14], С. Туйлиева [15], Е. Осиповой [8]. В переводе с туркменского “акым” означает “течение”, “поток”; “*durum*” – «прочность», «выдержанность».

<sup>5</sup> Этим определением Ю. Плахов воспользовался при характеристике мобильных элементов (так называемых «хона») форм произведений узбекской народно-профессиональной музыки [10, с. 37].

<sup>6</sup> Здесь надо учитывать, что в нотной записи народных пьес принят настрой струн дутара на  $e^1-a^1$ , а также то, что большая часть сазов начинается с индивидуализированного тематического материала, концентрирующегося обычно в диапазоне  $a^1-e^2$  ( $f^2$ ).

Пример 2.

a) “Aşyk oglan”



b) “Owadan gelin”



c) “Saltyk I”

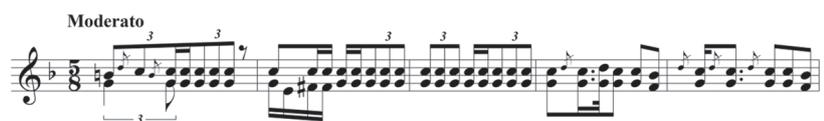


Пример 3.

a) “Galan bar”



c) “Saltyk I”



Один из таких примеров – дутарный саз «Гарры Джелил» (“Garry Jelil”). Это произведение связано с религиозной тематикой. В названии его упоминается одно из имён Аллаха<sup>7</sup>. В нём фактически отсутствуют ярко выраженная динамика, поступательность развития, ступенчатый рост, накопление напряжения. Саз можно сравнить с длительно протяжённой медитацией, молитвой, настолько глубоки в нём погружение в образ, сосредоточенность на одной мысли. Достигается это не путем развития подвижных начальных участков разделов – акымов, а неоднократным, порой, кажется, бесконечным варьированием дурумного (рефренообразного) отрезка композиции – кружением-возвратом к одной и той же мысли.

Семь сазов из дутарного цикла «Кырклар» (“Kyrklar”) представляют собой замечательные образцы, в которых определя-

ются типичные для туркменского инструментального исполнительства приёмы варьирования. Обратимся к экспозиционному разделу пьес-кырклар.

В каждой из пьес цикла начальная тема, излагаемая в первом разделе формы (*heň bölümi*), оригинальна. Но при этом имеются существенные признаки, общие для тем всех пьес-кырк, а именно: характер структурного оформления; ладовая основа; тип мелодического контура. Нас интересует первый из них. Он позволяет подробно проследить действие принципа соотношения динамики (варьирования, видоизменения) и статики как одного из ведущих принципов развития композиций туркменских сазов.

Импульс к длительному развёртыванию композиции даёт небольшое тематическое образование. Объём его колеблется от 2-х до 6-7 тактов. В наиболее концентрированном виде эта попевка действует в сазе “Döwletýar kyrk” (пример 4).

В других пьесах цикла (“Dilim kyrk”, “Men dag kyrk”, “Garry kyrk”) тема-импульс более развёрнута. Однако и в них сравнительно большие объёмы начального тематического образования фактически являются результатом варьирования, обыгрывания, развёртывания краткого интонационного ядра-мотива.

Пример 4.

“Döwletýar kyrk”



<sup>7</sup> В советское время исполнение этой пьесы было запрещено.



Во всех пьесах-кырклар (за исключением “Döwletýar kyrk”) тема-импульс (или субтема) выделяется цезурно, отграничиваясь от всего дальнейшего движения 2–3-тактной каденцией. Такое отчленение подчёркивает её особое функционально-смысловое значение в композиции произведения в целом. Вслед за первым изложением главной мелодической константы пьес идёт её повторение – буквальное или с минимальными вариантными изменениями. Это ещё раз указывает на информационную важность начального тематического образования. Сразу после повторного звучания основной мысли произведения начинается её вариантно-вариационное развитие. Оно обычно не отделяется от повтора темы-импульса длительной каденцией и представляет собой слитную последовательность нескольких вариантов темы-импульса, но уже с внесением более значительных изменений – мелодических, ритмических, масштабных. Накопление видоизменений субэлементов тематической основы пьес подчинено строгой логике. Она выражается в тщательно выверенной драматургии выстраивания вариантов (своего рода «кирпичиков» формы). Здесь присутствуют мелодический импульс («тема вариаций»), его развитие, кульминация и заключение, то есть каждое из звеньев, составляющих последовательность, имеет определённое функциональное назначение. Мелодическое построение, включающее в себя повторение субтемы и её развёртывание в виде цепочки вариантов, завершается каденцией. Далее следуют одно или два вариантно видоизменённых повторения уже большего построения, объединяющего в себе начальное тематическое образование и его развёртывание. В выстраивании вариантов построения данного структурного уровня соблюдается та же

логика: первоначальный показ, небольшая «разработка», достижение кульминации и свёртывание-заключение.

Таким образом, экспозиционный раздел пьес-кырк представляет собой композицию, в основе которой – иерархия трёх тематических образований разного порядка:

1) начальное тематическое образование (а) в виде небольшой попевки – это субтема (тема-импульс), информационный сгусток всего произведения;

2) второй тематический уровень – собственно тема. В ней музыкальная мысль получает достаточную оформленность и индивидуализированность. Тема включает в себя субтему и её повторение с примыкающим к нему вариантно-вариационным развёртыванием;

3) третий уровень – тема плюс следующие затем её вариантно-вариационные изменения. Вместе они образуют сквозную двух- или трёхчастную композицию вариантного типа ( $A A_1$ ;  $A A_1 A_2$ ).

Экспонирование сразу приобретает текучие формы. Иными словами, первый раздел пьес содержит в себе материал как экспозиционного, так и развивающего – вариантно-вариационного – типа, но при преобладании первого.

Принцип мобильного и стабильного действует и на уровне небольших структурных единиц. Замечательный образец в этом плане представляет саз “Dilim kyrk” из дутарного цикла “Кырклар”. Рассмотрим подробно его первый раздел.

Композиция “Dilim kyrk” несложная и вместе с тем весьма изящная. Форму пьесы можно определить как трёхчастную репризную. Пропорциональные соотношения частей выглядят следующим образом:

Схема 4

вст.	A	B	A	кода	закл.
6	32	32	17	5	4

Первая часть – экспозиционная. Вторая – ширван. Третья – точная реприза первой. Интонационное зерно, из которого вырастает вся пьеса, складывается из двух трёхтактных фраз-ячеек (пример 5).

Пример 5.



“Dilim kyrk”, субтема

Пример 6.

“Dilim kyrk”, каденция



Их соотношение аналогично соотношениям предложений в периоде вопросо-ответного характера. Завершение первого интонационного оборота ячейки «скользящей» тоникой – ладовой опорой на слабой доле недостаточно устойчиво. Каденция второго оборота более убедительна, что связано с неоднократным повторением в мелодии звука нижнего устоя ( $a^1$ ). Подобное соотношение «серединной» и «заключительной» каденций, степень устойчивости которых зависит от метроритмических условий, является типичной для тематических образований в туркменской монодии.

Как и во многих других туркменских дутарных пьесах, первое изложение основного интонационного зерна в “Dilim kyrk” отделяется от последующего развития чётко выраженной цезурой – в виде каденции, утверждающей два основных устоя пьесы (пример 6).

Данная каденционная формула, впервые определившись во вступительном построении, остаётся без изменений до конца произведения. В анализируемом сазе её функция состоит в завершении основных разделов, а также отдельных построений внутри экспозиции.

В отличие от многих туркменских пьес, в том числе и других пьес цикла «Кырклар», ни в центральном, ни в крайних разделах пьесы “Dilim kyrk” дурум не образует развёрнутого построения. Функцию дурума выполняет здесь небольшая фраза, завершающая разделы. Интонационно она идентична второй фразе темы-тезиса.

Весь первый раздел выстраивается как последовательность шести вариантов тематического зерна:  $a$   $a^{вар}$   $a_1$   $a_2$   $a_2^{вар}$   $a_3$ .

Из примера видно, что изменениям подвергается начальная фраза темы-тезиса (акым), вторая же (дурум) остаётся неизменной (пример 7).

Мелодия, заключённая в квинтовый диапазон (его расширение до сексты происходит лишь в последнем варианте), плетёт тонкие узоры – мельчайшие, почти неуловимые ритмические и интонационные вариации. Происходит последовательное нанизывание звеньев-микровариантов первоначального зерна – попевки в ладу кырклар.

Не менее интересна в плане варьирования монодии тюйдуковая пьеса “Vady-saba”. Форма произведения в целом – вариантнo-строфическая. Начальный раздел пьесы можно обозначить как тема вариаций. Следующие за *heň bölümi* разделы представляют собой последовательность вариантов-вариаций:

Схема 5

вст.	A	A <sub>1</sub>	A <sub>2</sub>	A <sub>3</sub>	A <sub>2</sub> <sup>вар.</sup>
11	21	17	20	10	18

От строфы к строфе, от вариации к вариации, от начала и до самого конца саза идёт непрерывный процесс обновления – накопление всё новых и новых субэлементов. При этом принцип повторности сохраняет своё значение.



Пример 7.

Экспозиционный раздел  
“Dilim kyrk”

The image shows a musical score for the piece "Dilim kyrk". It consists of eight staves of music, each containing a different rhythmic pattern. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The score is written in a single system, with each staff representing a different rhythmic variation. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 8/8. The piece is marked with a tempo of "Allegretto".

Как видим, вариантно-вариационным развитием пронизаны все структурные уровни туркменских сазов. Подчеркнём: вариационность, импровизационность развития не спонтанны, они строго регулируются рядом принципов формообразования туркменской традиционной классической музыки, в числе кото-

рых – чередование мобильных и стабильных элементов формы, непрерывное взаимодействие в ходе развёртывания монодии повторности и обновления, динамики и статики.

Продуманная до мельчайших деталей архитектура, безукоризненная стройность и изящество конструкций туркменских профессионально-монодийных произведений свидетельствуют о том, что старинные мастера владели не только интуитивным ощущением формы, они опирались и на знание совершенно определённых, канонизированных структурно-композиционных закономерностей, принципов развития, продуцированных многовековой традицией. Без-

условно, дальнейшие исследования туркменской народно-профессиональной инструментальной музыки позволят выявить и другие действующие в ней каноны формообразования. На сегодняшний же день разработка этой проблемы по-прежнему остаётся актуальной.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Виноградов В. Классические традиции иранской музыки. М.: Советский композитор, 1982. 184 с.
2. Гафурбеков Т. Творческие ресурсы национальной монодии и их преломление в узбекской советской музыке. Ташкент: Фан, 1987. 108 с.
3. Гуллыев Ш. Туркменская музыка (наследие). Алматы: Сорос, 2003. 207 с.
4. Джумаев Ч. Традиционная туркменская инструментальная музыка: автореф. дисс... канд. иск. Ташкент, 1993. 19 с.
5. Еолян И. Некоторые универсальные принципы музыки Ближнего и Среднего Востока // Традиционная музыкальная культура народов Ближнего и Среднего Востока и современность. Ташкент, 1981. С. 53–65.
6. Мухамбетова А. Аспекты сравнительного изучения Западноказахстанского кюя и Среднеазиатского макома // Музыка Востока и Запада. Взаимодействие культур. Алма-Ата, 1991. С. 53–92.

7. Орлова Е. Об одном из традиционных типов музыкальных композиций (на примере концерта-диалога для виолончели с камерным оркестром М. Кулиева) // Теоретические проблемы внеевропейских музыкальных культур. М.: Музыка, 1983. С. 101–109.
8. Осипова Е. Система композиционных моделей в туркменской народной музыке и их претворение в творчестве композиторов Туркменистана: дисс... док. иск. Ашхабад, 2023. 234 с.
9. Плахов Ю. О рациональном в восточной профессиональной монодии устной традиции // Макомы, мугамы и современное композиторское творчество. Ташкент: Фан, 1978. С. 94–110.
10. Плахов Ю. Художественный канон в системе профессиональной восточной монодии. Ташкент: Фан. 1988. 159 с.
11. Успенский В., Беляев В. Туркменская музыка. Т. 1. Ашхабад: Туркменистан, 1979. 382 с.
12. Gurbanowa J. Türkmen dutar sazларыnyň gurluş aýratynlyklary // XXI asyr – ylym asyrydyr. Aşgabat, 2003. S. 67–76.
13. Jumagulyýewa Z., Annaglyjowa Ş. Türkmen dutar sazларыnyň kompozision terminologiyasy // Türkmenistanda ylym we tehnika. 2006. № 6. S. 18–23.
14. Jumagulyýewa Z. Türkmen halk sazларыna mahsus käbir formalar // Beýik Galkynyş eýýamynyň batly gadamlary. 1-nji goýb. Aşgabat: Ylym, 2011. S. 362–376.
15. Tüýliýew S. Türkmen sazynyň teoriýasy. Aşgabat: TDNG, 2014. 248 s.

*Об авторе:*

**Нурыева Энеджан Гадамовна**, аспирант, Туркменская национальная консерватория имени Маи Кулиевой (744000, Ашхабад, Туркменистан), **ORCID: 0000-0002-5912-8530**, [enejan-gj@mail.ru](mailto:enejan-gj@mail.ru)

## REFERENCES

1. Vinogradov V. *Klassicheskie traditsii iranskoj muzyki* [Classical Traditions of Iranian Music]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1982. 184 p.
2. Gafurbekov T. *Tvorcheskie resursy natsional'noy monodii i ikh prelomlenie v uzbeksoj sovetskoy muzyke* [Creative Resources of National Monody and Their Refraction in Uzbek Soviet Music]. Tashkent: Fan, 1987. 108 p.
3. Gullyev Sh. *Turkmenskaya muzyka (nasledie)* [Turkmen Music (heritage)]. Almaty: Soros, 2003. 207 p.
4. Dzhumaev Ch. *Traditsionnaya turkmenskaya instrumental'naya muzyka: avtoreferat dissertatsii... kandidata iskusstvovedniya* [Traditional Turkmen Instrumental Music: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Tashkent, 1993. 19 p.
5. Eolyan I. Nekotorye universal'nye printsipy muzyki Blizhnego i Srednego Vostoka [Some Universal Principles of the Music of the Middle East]. *Traditsionnaya muzykal'naya kul'tura narodov Blizhnego i Srednego Vostoka i sovremennost'* [Traditional Music Culture of the Middle East and the Modern]. Tashkent, 1981, pp. 53–65.
6. Mukhambetova A. Aspekty sravnitel'nogo izucheniya Zapadnokazakhstanskogo kyuya i Sredneaziatskogo makoma [Aspects of Comparative Study of the West-Kazakhstan kyü and the Central Asian Maqom]. *Muzyka Vostoka i Zapada. Vzaimodeystvie kul'tur* [Music of East and West. Culture Interaction]. Alma-Ata, 1991, pp. 53–92.
7. Orlova E. Ob odnom iz traditsionnykh tipov muzykal'nykh kompozitsiy (na primere kontserta-dialoga dlya violoncheli s kamernym orkestrom M. Kulieva) [About One of Traditional Types of Musical Compositions (on an example of concerto-dialogue for cello and orchestra by M. Kuliev)]. *Teoreticheskie problemy vneevropeyskikh muzykal'nykh kul'tur* [Theoretical Problems of Non-European musical cultures]. Moscow: Muzyka, 1983, pp. 101–109.



8. Osipova E. *TSistema kompozitsionnykh modeley v turkmenskoy narodnoy muzyke i ikh pretvorenje v tvorcestve kompozitorov Turkmenistana: dissertatsiya... doktora iskusstvovedeniya* [The System of Compositional Models in Turkmen Music and Their Application in the Work of Composers of Turkmenistan: Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Ashgabat, 2023. 234 c.
9. Plakhov Yu. O ratsional'nom v vostochnoy professional'noy monodii ustnoy traditsii [On the Rational in the Eastern Professional Monody of Oral Tradition]. *Makomy, mugamy i sovremennoe kompozitorskoe tvorcestvo* [Makoms, Mugams and Modern Composer's Art]. Tashkent: Fan, 1978, pp. 94–110.
10. Plakhov Yu. *Khudozhestvennyy kanon v sisteme professional'noy vostochnoy monodii* [Artistic Canon in the System of Professional Eastern Monody]. Tashkent: Fan. 1988. 159 p.
11. Uspenskiy V., Belyaev V. *Turkmenskaya muzyka. Tom I* [Turkmen Music. Vol. 1]. Ashkhabad: Turkmenistan, 1979. 382 p.
12. Gurbanowa J. Türkmen dutar sazларыnyň gurluş aýratynlyklar [Turkmen Dutar Sazлары's specialities]. *XXI asyr – ylym asyrydyr* [XXI century – the century of the century]. Ashgabat, 2003. S. 67–76.
13. Jumagulyýewa Z., Annaglyjowa Ş. Türkmen dutar sazларыnyň kompozision terminologiýasy [Compositional terminology of Turkmen dutar sazлары]. *Türkmenistanda ylym we tehnika* [Turkmenistan and Technology]. 2006. No. 6. S. 18–23.
14. Jumagulyýewa Z. Türkmen halk sazларыna mahsus käbir formalar [Forms Peculiar to Turkmen Folk Instruments]. *Beýik Galkynyş eýýamynyň batly gadamlary* [Western Genres of the Beiyik Galkynysh economy]. 1st ed. Ashgabat: Ylym, 2011. S. 362–376.
15. Tüýliýew S. *Türkmen sazynyň teoriýasy* [Theory of Turkmen music]. Ashgabat: TDNG, 2014. 248 s.

*About the author:*

**Enejan G. Nuriyeva**, Post-graduate student, Turkmen National Maya Kuliyeveva Conservatory (744000, Ashgabat, Turkmenistan), **ORCID: 0000-0002-5912-8530**, enejan-gj@mail.ru.

