

**ДО ПИТАННЯ ПРО ГХАРАНИ В ТРАДИЦІЙНІЙ
ПРОФЕСІЙНІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ
ПІВНІЧНОЇ ІНДІЇ: ЗАРОДЖЕННЯ,
РОЗВИТОК, ТРАНСФОРМАЦІЯ ЯВИЩА
(на прикладі школи Кірана)**

Одним із знакових явищ у традиційній професійній музиці¹ Гіндустані², репрезентанта високої класики орієнтальної культури, є гхарана³. Низка досліджень фахівців різних країн [9; 10; 8; 11; 14; 16; 18], обговорення на сторінках періодичних видань та розмови на цю тему в середовищі носіїв традиції підтверджують актуальність явища. Однак, як засвідчують вищевказані джерела, а також проведені теренові дослідження⁴, поняття гхарани позбавлене однозначності трактування, що стосується як терміна, зокрема, його обсягу та походження, так й історії явища.

Дефініція

Слово “гхарана”, за однією з версій, походить від слова “гхар” (*gindī*) і в самих індійських джерелах інтерпретується щонайменше двома значеннями з великою часткою спорідненості, однак акценти в них розставлені по-різному: одне з них ширше – “дім, господар” [13, 82] (англійською мовою, якою часто послуговуються індійські дослідники, це слово “house”, яке може перекладатись, окрім зазначених, також як “рід”, “династія”, “родина” [2, 256]) та дещо вужче – “сім’я” [24, 62] (англійською “family” [2, 199]). Інший варіант етимології терміна зазначений в одному із гінді-англійських словників [17, 286]. Згідно з цим джерелом, термін “гхарана” сформувався від скороченої форми слова “гхараятана” (“gharayatana”), що можна було б пояснити як “зустріч у домі” або “передача традиції в домі”. Таке пояснення, як видно, є конкретнішим і, окрім того, проливає світло на сутність явища, зокрема, одну з найфундаментальніших його рис.

Саме цю ознаку трансмісії традиції або школи в широкому розумінні слова, дослідники кладуть в основу визначення поняття, при тому щоразу по-різному інтерпретуючи її: “школа, обмежена певною територією” [21, 219] (територіальний аспект), або “сімейна традиція” [24, 62], “угруповання музикантів за родом занять та

рівнем в суспільстві” [12, 89] (соціальний аспект) та “метод або школа імпровізації класичних пісень” [23, 186], “музичний стиль, який передається через навчання гуру певного роду” [25, 91], “музичний сімейний родовід певного вчителя, і звідси стиль певної сім’ї” [26, 345], “поняття гхарани стосується групи музикантів, які дотримуються приблизно того самого стилю...” [13, 82] (музично-стилістичний аспект). Крім того, порівняння цих свідчень, висловлених як індійськими, так і європейськими індологами, розкриває дві дещо відмінні тенденції “надбання стилю”: приналежність до певного роду, сім’ї та відсутність або необов’язковість такої потреби. Обмірковуючи вищезазначене, видається, що той чи інший автор загострював одну із граней поняття згідно з особистими науковими зацікавленнями або з найсуттєвішою, на його погляд, рисою явища. При тому, позірним є те, що явище гхарани є складне, багаторівневе, і так чи інакше пов’язане з різними елементами.

Одне з найповніших тлумачень, яке висвітлює багатогранність поняття “гхарана”, подано, зокрема, в праці “Музичне життя в Північній Індії” Деніела Ноймана [20, 11–12]. У п’ятому розділі його праці зазначається, що “...концепція зводиться до такого значення: родовід спадкових⁵ музикантів, їхні учні, послідовники, та певний музичний стиль, який вони репрезентують” [20, 146]. Подібне “багаторусне” визначення подає також Роберт Оллікала у енциклопедичному виданні Гарланда, а саме у статті про соціальну організацію музики та музикантів у північній частині Індії: 1. Династія, що налічує щонайменше три покоління; 2. Видатний засновник у минулому і, принаймні, один нині діючий і шанований член роду; 3. Впізнаваний музичний стиль [22, 377]. Підтвердження думки європейських індологів знаходимо, зрештою, і в праці індійського вченого Р. Мети про традицію гхаран в індійській класичній музиці: «У підтекст слова гхарана входять сімейний (спадковий), соціологічний, суспільний та професіональний чинники... Сучасне ж трактування слова підкреслює, більш ніж будь-що інше, головню два аспекти: 1. Традиція (її стабільність та безперервність...)»⁶ та 2. Стиль (характерний спосіб вираження митця) [18, 104]. Власне, одну із цих складових “формули” гхарани, які виводить Р. Мета, покладено в основу аналізу одного з таких виявів професійної музичної культури Північної Індії, його виникненню, розвитку та певним видозмінам.

Традиція: зародження чи відродження?

Гхарана Кірана – одна з непересічних традицій у контексті професійної музичної творчості Гіндустані. Вибір для детальнішого огляду явища на прикладі саме цієї гхарани був зроблений з огляду на декілька обставин. Передусім, вона належить до найшанованіших нині традицій музики Гіндустані. Свідченням того є якнайкращі характеристики стилю Кірана у різного типу джерелах: енциклопедіях [28, 177–178] та монографічних дослідженнях [4, III; 14, 109]. При тому, що ця традиція представляє сьогодні насамперед вокальний напрямок, її представники започаткували та розвинули різні спеціалізації традиційного професійного музикування, будучи в минулому як інструменталістами (гра на сольних та акомпануючих інструментах), так і співцями [29, 3]. І, врешті, одним з найважливіших аргументів для зосередження саме на цій традиції були особисті зустрічі автора та інтерв'ю із представниками гхарани Кірана різних поколінь та пізнання її впродовж практичних занять з гуру Академії традиційної музики (ITC Sangeet Research Academy) в Колкаті Кхансагебом Машкуром Алі Кханом, одним із провідних представників традиції⁷.

Гхарана Кірана, що зараз пов'язується, передусім, із вокальною традицією [23, 185–186; 19, 257], була сформована завдяки музичній діяльності двох династійних музикантів – Абдула Каріма Кхана (1872–1937) та його племінника Абдула Вагіда Кхана (приблизно 1886–1948), предки та родичі яких музикували при дворах різних правителів Індії. Останній з названих музикантів був близьким родичем Устада Машкура Алі Кхана, що, як уже мовилось, є основним інформантом та джерелом цього дослідження. Музична кар'єра двох старших музикантів збіглася зі складним періодом функціонування професійної музики усної традиції на території північної частини Індії. Цей час, властиво, і був пов'язаний із формуванням явища гхаран у культурі Гіндустані. Після падіння імперії Моголів у 1857 р., при дворах правителів якої професійні музиканти мали належне та стабільне забезпечення [12, 88; 28, 6], Північна Індія була поділена на ряд князівств зі своїми вже менш могутніми правителями. Багато їх опинилося в складних політичних та економічних умовах. Традиція наймати професійних музикантів не зникла, але ослабла. Відтак, частина музикантів, що були пов'язані з певною територією правління,

наймалися на службу у місцевих правителів, інша ж частина була змушена шукати забезпечення деінде. Прикметно, що музикантів “ідентифікували” згідно з місцем їхнього походження, навіть якщо воно розташовувалось на значній віддалі [16, 3]. Так народжувались гхарани. Традиція Кірана не була винятком.

Розміщення населеного пункту під назвою Каірана⁸, звідки й походять родоначальники гхарани, відносно близьке до столичного міста Делі⁹, що зумовило приналежність ряду музикантів цієї традиції до Делійського дарбару¹⁰ аж до середини XIX ст. Інші ж наймалися до правителів Гваліору, Індору, Джайпуру та інших осередків [15, 6]. У другій половині XIX ст. ситуація ще більше ускладнилася. Умови музикування при дворах ставали все менш сприятливі, а традиція наймання музикантів на довготривалій термін відходила в минуле. Відтак, значна частина музикантів Кірана мандрувала від двору до двору у пошуках праці та покровителя. Мандрівне життя спіткало батька й першого вчителя засновника вокальної традиції Кірана Абдула Каріма, Кале Кхана. Згодом йому довелося “влаштувати” своїх трьох синів (окрім Абдула Каріма ще й Абдула Латіфа Кхана та Абдула Хаке Кхана), ще зовсім молодих (Абдул Карім мав трохи більше двадцяти років), але вже доволі зрілих музикантів, при правлячих домах у різних містах Індії: Абдула Каріма та Абдула Хаке у Бароді, а Абдула Латіфа у Джайпурі. Незабаром ім’я Абдула Каріма Кхана, а разом із ним і Кірана, назва місцевості, звідки походив музикант, поширилися в різних регіонах Індії. Абдул Карім швидко знаходив собі покровителів, головню, у Мізорі, правитель якого сприяв його музичному зростанню та фінансував приватні й публічні виступи, що ставали дедалі популярнішою формою музикування і способом існування традиційних професіоналів на початку XX ст. Музикуючи та пропагуючи, можливо й несвідомо¹¹, традицію Кірана, Абдул Карім Кхан мандрував різними містами країни. Він зупинявся часто в Мізорі, а згодом в Бароді, але так ніколи більше і не повернувся до свого рідного міста. Абдул Карім мав дуже багато учнів, які стали його сім’єю і витворили наступне покоління музичного роду Кірана.

З Мізором пов’язана також музична кар’єра другого основоположника гхарани Кірана Абдула Вагіда Кхана. Подібно до свого славетного родича, Абдул Вагід брав участь у різних музичних

вечорах¹² як для камерної вибраної аудиторії, так і в більших концертних приміщеннях. Однак він, на протигагу своєму дядькові, Абдулу Каріму, неодноразово повертався на батьківщину і всіляко підтримував родину та дім у Каїрані [15, 8]. Цим двом музикантам судилося створити “одну з найплідніших традицій в сучасному музичному житті Індії” [15, 5].

Сам Машкур Алі Кхан успадкував свою професію від свого батька Шакура Кхана. Завдяки цьому традиція, яка не переривалася в їхньому родинному колі, набула “легітимності”¹³ і продовжує розвиватись у творчості послідовників¹⁴.

Однак, рід спадкових музикантів, які спричинилися до створення традиції Кірана, як зазначає Машкур Алі Кхан, налічує не одну сотню років. Його витоки криються ще у музичній практиці великого співця з касті брахманів Наяка Гопала, котрий музикував при дворі Моголів за правління Аллодіна Кхільджі (1296–1316 рр.)¹⁵. Головний інформант, Машкур Алі, свідчить, що його далекий прародич-брахман прийняв іслам і згодом осів у селищі неподалік Кірани. У цьому випадку традиція Кірана пройшла чималий шлях розвитку до формування основних вимірів сучасного її стилю. Така траєкторія розвитку не могла бути позбавлена різних точок дотику. Це, правдоподібно, було відповідне формування неперервності родоvodu завдяки кровним зв'язкам (добір відповідних шлюбів) [15, 5–6] (див. Схему 1¹⁶), правонаступництву традиції, яку переймали учні-спадкоємці, а також можливому синтезу музичних компонентів інших традицій. Як переконують джерела [20, 246] і підтверджують родинні оповіді, перейняті інформантом Машкуром Алі Кханом, однією з найвпливовіших була традиція, що утвердилася при дворах короля Мансінгха (1486–1516) і, пізніше, імператора Акбара (1556–1605) у столичному тоді місті Гваліор. Її творцем був придворний музикант обидвох правителів – Міян Тансен з родини брахманів, що згодом прийняв іслам. Його онук (син дочки Сарасваті), придворний музикант правителя XVIII ст. Мухамеда Шаха, Садаранг відомий як новатор традиційної професійної культури співців. Учні та послідовники традиції славетного Садаранга, Хадду Кхан та Хассу Кхан, розвинули інновації свого вчителя і саме один із них мав неабиякий вплив на родоначальників гхарани Кірана: Абдула Каріма Кхана та Абдула Вагіда Кхана, особливо на першого з

Схема 1. Поєднання музичних родів шляхом шлюбів та учнівства.

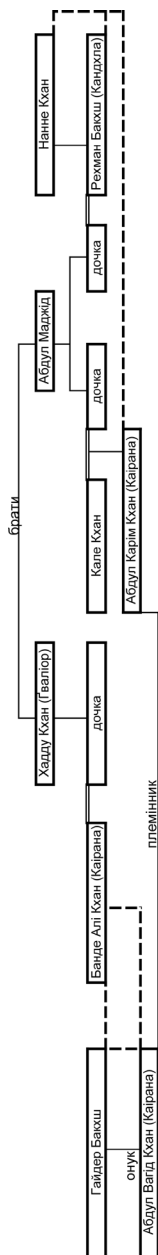
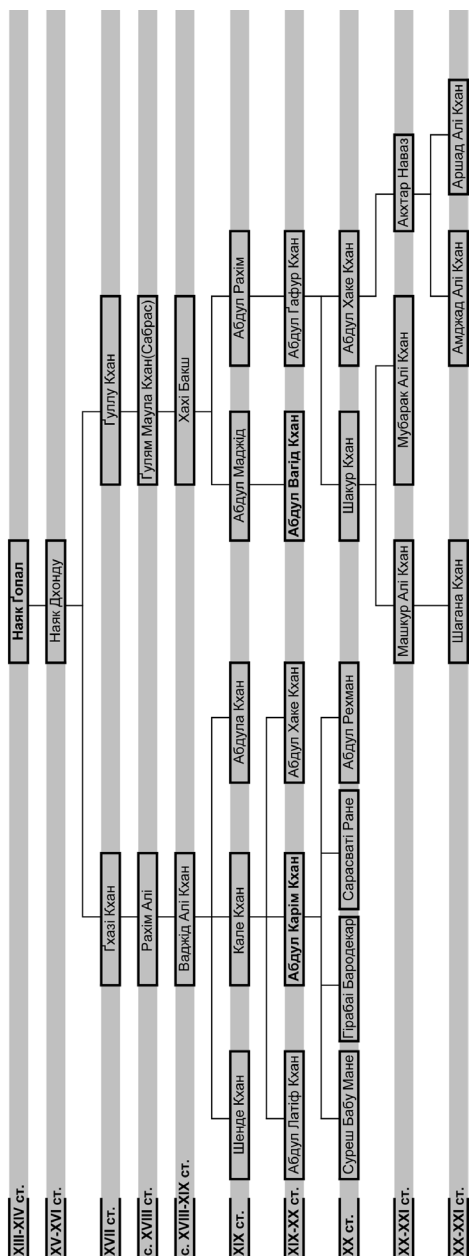


Схема 2. Генеалогічне дерево музичного роду Кірана.



них. Отже, якщо прослідкувати родовід, започаткований ще середньовічним співцем Наяком Гопалом, то гхарана Кірана матиме не лише необхідних для визнання три покоління, а становитиме неперервну традицію, що триває ось уже понад сім століть (див. Схему 2¹⁷).

Нині традиція Кірана, як й інші гхарани Гіндустані, стоїть на порозі певних трансформаційних процесів. Нова доба спричинила значні переосмислення як у суспільному, політичному, економічному, так і духовному житті Індії. Причини, які можуть суттєво вплинути на видозміни давніх традицій-гхаран, полягають у наступному: а) наявність як свідомих, так і несвідомих запозичень, чому, у значній мірі, сприяє більший доступ музикантів до різних джерел інформації завдяки електронним засобам та зростаючій фізичній мобільності виконавців; б) розпад кастових бар'єрів у професіях та покликаннях впродовж останніх кількох десятиліть (звідси доступність високого музичного мистецтва ширшій аудиторії) та відкриття закладів освіти, у яких часто практикуються неавтентичні системи засвоєння музичного матеріалу, що уподібнюються європейським. Такі методології часто передбачають групове виконання музичного матеріалу під час навчання і не виховують співця-імпровізатора, що може докорінно змінити сутність традиційного професійного виконавства Індії. Засвідчує ці зміни Р. Мета: "Впродовж останніх років характеристика традиції суттєво видозмінилась" [18, 104]. Трансформаційні процеси помічає і гуру "школи" Кірана Устад Машкур Алі Кхан: "стіни гхаран стали більш пористі, немонолітні, аніж вони були..."¹⁸ Найновіші тенденції стали своєрідним лакмусовим папірцем у виявленні сталого та змінного у різних виявах традиційної культури Південної Азії, і, зокрема, музичної.

Зберегти "статус-кво" гхарани Кірана в цьому невпинному трансформаційному потоці дає можливість незмінна практика трансмісії традиції знакових членів цього музичного роду. Виявляється вона, передусім, у комплексному пізнанні спадкоємцем традиції "тексту" та контексту гхарани за допомогою тривалого скрупульозного навчання в системі "гуру-шиш'я парампара", що і сформувало засадничу характеристику музичного роду Кірана, яка полягає в його довготривалості. З одного боку вона означає втілення в цій традиції найістотніших засад давнього локального

музичного мистецтва Індії, з іншого – полікультурних нашарувань, чим властиво ця гхарана відображає одну з найістотніших рис, що вирізняє означену територію Індійського субконтиненту. Не менш важливою є безперервність музичної династії Кірана, найкращі надбання якої, успадковані від знакових членів роду, розвивають сучасні її представники двох поколінь. Це і дає підставу дослідникам північно-індійської музичної культури віднести її до “чотирьох найзначніших вокальних гхаран: Гваліор, Агра, Джайпур та Кірана” [4, 110].

¹ Дане поняття стосується однієї з сфер музичної системи, що розвинулась у культурах, які досягли найвищого духовного рівня і одним із репрезентантів якої є музична культура Індійського субконтиненту. У музично-культурній системі Індії виділяється декілька пластів: музика племінна, народна, що пов’язана з аматорським музикуванням, та музика професійна, яка ділиться на народну та придворну (класичну, високу, а з позиції найновішої доби – міську, клубну). При значних відмінностях цих груп, їх об’єднує усне побутування та спадковість традиції. Запропоноване тут формулювання з одного боку підкреслить цю суттєву рису індійської музичної культури, бо, як зазначав індійський дослідник Ч. Дева, “...індійська музика, як класична, так і народна, завжди традиційна за своєю суттю...” [4, 131]. Цю ж думку щодо арабської музики обстоє й І. Еолян у праці “Традиційна музика Арабського Сходу”: «...термін “традиційна музика” Арабського Сходу» охоплює всі пласти музичного спадку арабських народів: фольклор, професійну і культову музику (за винятком найновіших форм творчості, що виникли як результат засвоєння європейської композиторської техніки)» [5, 6]. З іншого боку, це формулювання допоможе уникнути звуження професійної сфери музикування виключно до елітарної чи, навпаки, народної, оскільки ці дві траєкторії на даному національному ґрунті могли перетинатись, а точками перетину були як репертуар, так і засади музикування. Подібна риса перетинання двох розгалужень професійної музичної традиції зустрічалась і в перській музиці, зокрема давній [3, 17], з якою індійська музика контактувала чи не найплідніше [3, 25].

² У класичній музичній культурі Індії вирізняють дві великі традиції: Гіндустані та Карнагак [4, 23–24]. На сьогодні традиція Гіндустані охоплює значну територію від Бангладеш через Північну і Центральну Індію до Пакистану і простягається аж до Афганістану. Гіндустані сформувалась приблизно у XIII–XIV ст. [25, 6; 1, 515–516] у зв’язку із значним впливом на професійну музичну традицію Індії, котра культивувався головню

при дворах, персо-арабської культури, що було пов'язано із запровадженням ісламського правління в північній частині Індії [12, 81]. Однак, як мовилось вище, існують також свідчення про те, що індійська музика “контактувала” із перською значно раніше, при тому не лише зазнавала її впливів, але й сама впливала на перську традицію [3, 30].

³ Українську транслітерацію цього слова, згідно із його звучанням в інтерпретації носіїв мови (гінді, урду), можна було б передати 1. “гга:ра:на:”. Запропонований варіант є найточнішим фонетичним відповідником оригіналу, але не відповідає нормам української транслітерації; 2. “га:ра:на”. Цей варіант зустрічається в українській транслітерації, зокрема, індійських прізвищ, напр. Ghosh – Гош. Видається доцільним якнайближче відтворити поняття, яке вперше з'являється в українській термінологічній базі, згідно з його оригіналом, не порушуючи існуючих вітчизняних норм – пропонується середній варіант – гхарана. Таке рішення було прийнято також після обговорення варіанту написання із носіями різних індійських мов (головно гінді та урду), що зараз перебувають в Україні, та колегами індологами, викладачами Національного університету імені Тараса Шевченка та Національного університету імені Івана Франка. Тим більше, даним варіантом активно послуговуються в російській музичній індології [8; 6, 17], а також така інтерпретація слова не є віддаленою від інших світових відповідників, зокрема англійського “gharana”, де англійське “h” згідно українських норм може транслітеруватись як “г” або “х”.

⁴ Окрім порівняльних студій спеціальної літератури, висвітлення проблеми базується на особистих експедиційних дослідженнях, проведених у 2009 р. в містах Делі, Гургаон, селищі Каїрана (район Хар'яна, штат Уттар-Прадеш на півночі Індії), а також Колкаті на базі Академії традиційної музики (ITC Sangeet Research Academy) [30].

⁵ Це слово (в оригіналі hereditary) можна також потрактувати як “традиційних” [2, 249].

⁶ Тут перший чинник відображає перші два пункти формулювання Ноймана та Оллікали.

⁷ Загалом було проведено 34 сеанси, опитано 20 інформантів, серед них 9 – репрезентанти традиції Кірана, зокрема у Делі – Пандітджі Мані Прасад, його син – Діпак Кумар, Акхтар Наваз та його син Амджад Алі Кхан; у Колкаті – Кхансагеб Машкур Алі Кхан та його дочка Сагана Кхан, Мубарак Алі Кхан, Аршад Алі Кхан, Сунак Чатерджі.

⁸ Назва цього населеного пункту, очевидно, дещо видозмінилася з плином часу. В усній розмові майже всі інформанти, а головно вихідці з даного селища, вживають слово Кірана. Згідно з джерелами, це невелике місто постало за часів правління імператора Джагангіра (правив у 1605–1627 рр.). У зв'язку із значним затопленням у 1620 р. селища Дога-

тану, що розміщувалось на берегах річки Джамуна, правитель розселив усіх, хто вижив, на землях, що були неподалік на декілька кілометрів у східному напрямку. Так виникло містечко, котре зараз офіційно назване Каїрана [15, 3]. Головні заняття мешканців цього, головню, мусульманського селища є ремесла, а також вирощування рису та цукрової тростини на прилеглих до нього плантаціях.

⁹ Інтервал між Делі та Каїрана становить 99 км.

¹⁰ Мовою фарсі “дарбар” або “дурбар” – це двір, резиденція монарха.

¹¹ Дослідник цієї традиції М. Кіннеар стверджує, що самі родоначальники Кірана та інші музиканти першого і другого покоління цієї гхарани, не називали свою традицію Кірана, натомість означували її як “Тавхаран” або “Тобархарі Мата”, чого дослідник детальніше не пояснює. Відтак, це питання залишається відкритим.

¹² Такі музичні вечори або концерти називалися “мехфіл” [4, 202].

¹³ У контексті професійної усної музичної культури Індії гхарану вважають той родовід, що налічує щонайменше три покоління музикантів і творить безперервну традицію завдяки кровним спадкоємцям роду або учням-послідовникам [26, 298].

¹⁴ Впродовж дослідження було помічено особливу увагу інформантів до питання про стосунок того чи іншого музиканта до сім’ї-родопочатківця гхарани. Щодо Машкура Алі Кхана, то його рекомендовано як досконале джерело інформації та осмислення проблем, пов’язаних з явищем гхаран; факт його приналежності до родини початківців традиції надзвичайно акцентувався. При опитуванні учнів Устада Машкура Алі Кхана про їхній вибір (або їхніх батьків) саме цього вчителя, його приналежність до сім’ї знаного роду співців була одна з визначальних. Підтвердження особливого значення “приналежності співців до сім’ї Пандітів” та “їхньої функції контролювання найдорожчого спадку сім’ї – музичного репертуару та техніки його виконання” знаходимо також в авторитетній праці Б. Вейд [29, 3].

¹⁵ Придворним поетом цього ж правителя був видатний Амір Хусро [23, 186–187].

¹⁶ Подану схему укладено на підставі свідчень Машкура Алі Кхана та досліджень традиції Кірана у праці М. Кіннеара [15, 8].

¹⁷ У цій умовній схемі зображено родовід Кірана частково, з урахуванням лише окремих гілок фамільного дерева, а головню, тих членів роду, які мають безпосередню дотичність до даного дослідження. Також треба зазначити, що ця схема виконана на основі інформації, що зберігалась у пам’яті представників фамілії і передавалась від покоління до покоління усно, подібно як і сама традиція, і була зафіксована під час інтерв’ю з Машкуром Алі Кханом. Другим джерелом накреслення родоводу

став порівняльний аналіз деяких доступних праць [9; 11; 14; 15; 16; 27; 29], автори яких самі зазначають, що відомості про членів гхарани є досить часто суперечливими і базуються на усних оповідях різного походження [15, 6]. Тому аналіз цього сімейного дерева заслуговує окремого дослідження і, можливо, потребуватиме уточнень.

¹⁸ З інтерв'ю автора з Машкуром Алі Кханом, Колката, 16.08.2009 р.



Кхансагеб Абдул Карім Кхан.
З приватного архіву Машкура Алі Кхана.



Кхансагеб Абдул Вагід Кхан.
З приватного архіву Машкура Алі Кхана.



Устад Машкур Алі Кхан та Ольга Коломиєць.
Біля будинку Машкура Алі Кхана в Академії традиційної музики
(ITC Sangeet Research Academy), Колката.
З приватного архіву автора.



Головні ворота у містечку Каїрана.
З приватного архіву автора.



Накхтар Наваз, експонент гхарани Кірана у Делі,
та його син Амджад Алі Кхан. *Фото автора.*



Устад Шакур Кхан, батько Машкура Алі Кхана.
З приватного архіву Машкура Алі Кхана.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бабкина М.* Индийская музыка // **Музыкальная энциклопедия** / Гл. ред. Келдыш Ю. – Т. 2. Москва, 1974.
2. *Балла М.* **Новий англо-український словник**. Київ, 2007.
3. *Виноградов В.* **Классические традиции иранской музыки**. Москва, 1982.
4. *Дева Б. Ч.* **Индийская музыка**. Москва, 1980.
5. *Еолян И.* **Традиционная музыка Арабского Востока: Исследование**. Москва, 1990.
6. *Савина Н.* Рага в североиндийской традиции кхяаль (к проблеме текста): автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. Новосибирск, 2008.
7. *Ульциферов О.* **Индия. Лингвострановедческий словарь**. Москва, 2003.
8. *Черкасова Н.* Эстетика гхаран в индийской классической музыкальной традиции // **Искусство Востока: Проблемы эстетического своеобразия**. Санкт-Петербург, 1997.
9. Analysis by Pandit Kumar Prasad Mukherjee // Архів ITC Sangeet Research Academy. – CD 5503–5506.
10. Analysis of the Stylistic Pattern of Ustad Abdul Karim Khan by Ustad Mashkoor Ali Khan // Архів ITC Sangeet Research Academy. – CD 575.
11. *Dhar S.* **The Kirana Legacy**. Mumbai, 2000.
12. India // **The New Grove Dictionary of Music and Musicians** / Ed. By Stanley Sadie. Т. 9. London, 1980.
13. *Karnani C.* **Listening to Indian Music**. New Delhi, 1999.
14. *Kichlu V.* Gharanas in Hindustani Vocal Music // **Aspects of Indian Music** / Edited by Mutatkar S.
15. *Kinnear M.* Sangeet Ratna – The Jewel of Music. A Bi-discography of Khan Sahib Abdul Karim Khan. Victoria, 2003.
16. *Khayal Gharanas*. ITC Sangeet Research Academy. Kolkata, 2004.
17. *McGregor R.* **The Oxford Hindi-English Dictionary**. Oxford, 1993.
18. *Mehta R.* **Indian Classical Music and Gharana Tradition**. New Delhi, 2008.
19. *Najma A.* **Hindustani music: A study of its Development in Seventeenth and Eighteenth Centuries**. New Delhi, 1984.

20. *Neuman D. The Life of Music in North India. The Organization of an Artistic Tradition.* Detroit, 1980.
21. *Nidel R. World Music: the basics.* New York, 2005.
22. *Ollikkala R. The Social Organization of Music and Musicians: Northern Area // Garland Encyclopedia of World Music / Adv. Editors Nettl B., Stone R. V. 5. South Asia / Arnold A., ed. New York, 2000.*
23. *Prajnananda S. A Historical Study of Indian Music.* New Delhi, 1981.
24. *Ranade A. Keywords and concepts: Hindustani classical music.* New Delhi, 1990.
25. *Ruckert G. Music in North India. Experiencing Music, Expressing Culture.* New York, 2004.
26. *Ruckert G. The Classical Music of North India / Gen. Editor Khan Ali Akbar. Munshiram Publishers, 2007. Vol. 1.*
27. Stylistic patterns of the pathfinders of Hindustani Classical Music in the last century. ITC Sangeet Research Academy, Kolkata, 2005.
28. *Wade B. Hindustani Vocal Music // Garland Encyclopedia of World Music / Adv. Editors Nettl B., Stone R. V. 5. South Asia / Arnold A., ed. New York, 2000.*
29. *Wade B. Khyal: Creativity within North India's classical music tradition.* Cambridge, 1984.
30. http://www.itsra.org/sra_story. -18.02.2008