

17. Энфиаджен А. Цифровые технологии как инструмент музыкальных инноваций // Музыка и электроника. 2013, № 3. С. 5
18. Юдина М. В. Высокий стойкий дух. Переписка 1918–1945 гг. М., 2006.

19. Banney David. Crystallising Wagner: Symmetry and Symmetry Breaking in Wagner's *Tristan Prelude*. In: *Symmetry: Culture and Science*, 2013, 24, 1–4. P. 347–366. —

ТРАДИЦИОННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА НАРОДОВ ВОСТОКА КАК ЗЕРКАЛО МИРА: ЕЩЕ РАЗ К ПОСТАНОВКЕ ПРОБЛЕМЫ

Вioletta ЮНУСОВА (Россия)

В прошедшем столетии традиционная музыкальная культура всё чаще привлекает внимание не только этномузыковедов, но и филологов, историков, культурологов. Согласно регионально-цивилизационному подходу, в области музыки предложеному Дж. К. Михайловым¹, музыкальная культура предстает как квинтэссенция национального мировоззрения и мироощущения народа. Тесно связанная с национальным языком, типом хозяйствования, религиозными верованиями (как правило, сохраняющими реликтовые формы в рамках более поздних мировых религий), географическим ландшафтом и другими факторами, она также выступает в функции хранителя исторической памяти. Каждая культура создает свою звуковую картину мира (термин А. С. Алпатовой), своеобразие которой во многом определяется древними пластами, базовыми звуковыми представлениями, сложившимися в результате того, что «человек выслушивает и то, что закрепила в его инстинктах природа с незапамятных времен жизни на Земле, и то, что свойственно именно ему как биологическому виду². И только затем, только над всем этим надстраиваются этажи индивидуального жизненного опыта. В самых рафинированных, художественно отшлифованных тембрах слух nimmt и всему тому, что говорит ему о жизни в ее общих ценностях...» — писал выдающийся российский ученый Е. В. Назайкинский (1926–2006) [19: 171].

Согласно мнению современных исследователей, музыкальная культура транслирует модель мира. Это проявляется, в частности, в определенных параметрах музыкального мышления, в том числе в пространственном расположении тонов традиционных звукорядов. Показательными примерами можно назвать в этом отношении китайскую пентатонику, элементы которой, в их фиксации в трактатах, точно соответствовали

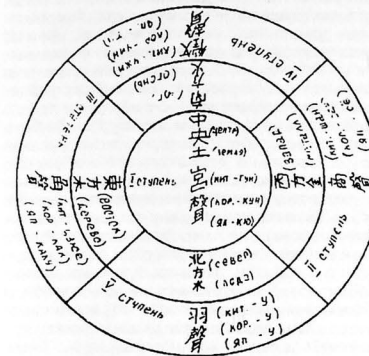
пятичленной модели мира, характерной для цивилизации Дальнего Востока. Согласно этой концепции, географическое положение Китая мыслилось в центре; вокруг него с севера, юга, востока и запада находились другие народы. Такая же круговая система была характерна для китайской (а вслед за ней — в корейской и в японской) теории музыки. С. Б. Лупинос суммировал эти представления, изложенные в многочисленных трактатах, в следующей схеме, где в центре находится главный тон — *гун* (букв. «правитель»), остальные же располагаются в системе координат, где, согласно древним представлениям, юг находится вверху карты, север — внизу, а запад и восток, соответственно, меняются местами (см. схему на следующей странице) [16: 184].

По справедливому мнению исследователя, данная система координат отражена «в горизонтальной пятичленной эгоцентрической модели мира, распространенной во всех странах Дальнего Востока» [16: 175]. Традиционным было также включение музыки в натурфилософию: соотношение тонов со сторонами света и стихиями (землей, водой, огнем), материалами (металлом, деревом, камнем), а также с временами года, планетами, цветами спектра и др.

Модель мира отражалась и в пространственном размещении инструментов традиционных оркестров, а также в фактуре их звучания. Из дальневосточной практики можно привести пример расположения инструментов корейского церемониального придворного оркестра *аак*, сформированного по китайскому образцу. Оркестр делился на два состава: располагавшийся на верхней террасе состав включал все виды инструментов и мог сочетать звучание с вокальным исполнительством, оркестр нижней террасы включал только духовые и ударные инструменты. Показательно в этой связи название одного из

разделов диссертации «Корейский церемониальный оркестр как символическая модель мироздания» (автор — ученый и композитор Пак Кюн Син; см.: [20: 53]). Подобное разделение на оркестр Неба и Земли также отмечает Елена Васильченко (см.: [8: 18]).

Пространственная модель китайской пентатоники (схема)



Другой пример дает японский императорский оркестр гагаку, три группы инструментов которого соотносятся с тремя мирами древней трехчленной модели мира, характерной для шаманизма и дзэн-буддизма³. Соответственно: верхний мир символизируют различные аэрофоны (*сё*, *рютэки*, *комабуэ* и *хитирики*), средний мир — щипковые хордофоны (*бюва* и *кото*, *ранэе сэ*), нижний мир соотносится с мембранофонами (*тайдзо* и *какко*) с идиофоном (*сёкко*)⁴. Подобное соответствие исследователи находят и в японском искусстве икебаны, которое рассматривается «как особый японский путь совершенствования личности, воспитания моральных основ и мировоззрения». Базовая форма икебаны «должна непременно содержать три разновысотные точки, венчающие основные ветви композиции. Эти ветви символически олицетворяют: самая высокая — небо, самая низкая — землю, и средняя — человека, который находится между ними и должен повиноваться их воле» [10: 253].

Представления об устройстве мироздания часто проецируются на объекты меньшего объема, пространственные характеристики которых также находят отражение в поэтической традиции и в музыке. Так, в тувинской культуре, по мнению исследовательницы Е. Карелиной, воплощается так называемая «юрточная модель», поскольку образ юрты ассоциируется в народном сознании с центром мироздания. Она пишет, что пространство юрты

ассоциируется с представлениями о Вселенной, где купол — символ Неба, жилая часть — Средний мир, где живут люди, а околдованное пространство — граница с Нижним миром (мертвых) [14: 98]. Исследовательница связывает с акустическим пространством юрты не только особенности тувинской музыки, такие как преобладание сольных форм пения, «камерность» звучания традиционных инструментов, но и круговой принцип жанровой классификации музыкальной культуры Тувы, центральным элементом которой выделяется феномен горлового пения — *хоомэй* [14: 100–101, 103].

Подобную ориентацию на параметры жилища можно найти и в арабской поэзии, и в традиционной музыке, где термины классического стихосложения, *аруда*, изначально были ассоциированы с частями бедуинской палатки: *be'um* (дом, палатка), *сабаб* (веревка, которой крепится палатка), *вашид* (колышек)⁵ [26: 313]. Акустические характеристики бедуинской музыки также связаны с пространством палатки и в этом плане схожи с юрточными. Не громкий звук основного однострунного смычкового инструмента бедуинов, *ребаба аль-шаир* (букв. «ребаба поэта»), в сочетании с сольным пением сказителя свидетельствуют об общности параметров кочевых музыкальных культур.

Многие сходные черты музыки тюркских народов отмечает казахская исследовательница С. И. Утегалиева. Анализируя звуковую среду обитания тюркских народов в прошлом, она замечает влияние природно-географических условий (степных пространств центра Евразии) на звуковые представления тюрков, создание специфической звуковой палитры, «которая в какой-то мере определяет особенности и характер рождаемой здесь музыки» [25: 18]. Данный подход, примененный в музыкальной культурологии Дж. К. Михайловым, получил дальнейшее развитие в трудах ученых-музыковедов (см., напр.: [3: 13; 14; 15] и др.), но еще далеко не исчерпал своих возможностей.

Для объяснения закономерностей музыки принципиально важным представляется понятие картины мира, или национального образа мира (Г. Гачев), которое выстраивается на основе оригинального подхода. Объясняя его, ученый выделяет «Космо-Психо-Логос, что значит: тип местной природы, характер человека и национальный ум находятся во взаимном соответствии и дополнительности. Труд и Культура в ходе истории воплощают то, что не дано стране от природы. *Космософия* — так был обозначил свой подход. Его исследует мудрость Природы: те идеи и цели, на которые она наводит свой народ. Ибо народ-гораец имеет иные ориентиры, чем народ-мореход или степняк-кочевник. Горы, море, степь, лес предрасполагают к особому рода построениям в мировоззрении и даже в логике» [9: 4].

В музыкальной культуре на этой основе выстраивается звуковая картина мира, которая

является основой не только традиционной, но и национальной композиторской музыки, присутствуя в ней как на сознательном, так и на бессознательном уровне. Характеризуя данное понятие, А. Алпатов отмечает его производный характер от целого ряда основополагающих понятий, таких как: картина мира, *семисфера* (термины Ю. Лотмана), *образ мира* (термин Г. Гачева), *мелосфера* (термин И. Земцовского), *фоносфера* (термин М. Тараканова), *соносфера* (термин Дж. Михайлова) и, добавляя, *этносфера* (термин Л. Гумилёва). Одновременно следует признать синтезирующий характер звуковой картины мира. Исследовательница выделяет ряд универсальных, на наш взгляд, аспектов для всех исторических периодов: «Понимаемая и как образ мира, и как семисфера архаической и традиционной культуры, звуковая картина мира выступает прежде всего в качестве ее информационной модели... охватывает совокупность представлений о человеке и окружающем мире, которые сложились в различных типах культуры, «являясь носителями сведений о них и проявляя себя через звук и звучание»; она «не только содержит знания о культурах разных народов и эпох: словно в ядре, в ней заложены все их контексты, коды, символы. В этом смысле звук и звучание представляют не только память культуры и музыки, но и их тайну» [2: 81, 82].

Хотя отдельные элементы звуковой картины мира в той или иной мере затрагиваются практически во всех работах по традиционной музыке, на сегодняшний день существуют лишь единичные исследования этого сложного феномена. Среди них отиче исследования Е. Алкон [1], архаическая звуковая картина мира разных народов мира воссоздана в трудах А. С. Алпатовой [2, 3], звуковой мир тюркских народов в данном ключе представлен в упомянутой книге Сауле Утегалиевой [25]. Исследователь А. Алябьева сквозь призму традиционной картины и модели мира рассматривает инструментальную музыку Индонезии, что позволяет выделить особенности музыкальной культуры, связанные с мифологемами воды, огня, родственными мифологемами мировой горы и мирового древа, образующие единую систему и реализованные в различных воплощениях. Отдельные инструменты индонезийского оркестра гамелана классифицированы исходя из трактовки мифопоэтической картины мира как макросистемы и собственно гамелана — как микросистемы. Мифологеми мировой горы и древа, воды и огня оказывают воздействие на выбор материала и технологию изготовления инструментов. Выделяя в качестве структурирующего начала мифологему мирового древа, автор отмечает, что «любое трансовое действо в Индонезии, сопровождаемое звучанием гамелана, начинается с установления ритуального времени-пространства, которое очерчивает кайон (символ мирового древа/мировой горы), — руководитель оркестра... достаточно долго

размахивает им, прежде чем подать знак о начале представления. Только после этих манипуляций вступают инструменты» [4: 146].

Среди комплекса проблем, которые возникают в этой связи, выделено две: (1) отражение религиозных представлений в звуковой картине мира и (2) отражение их в специальной музыкальной терминологии, которая требует внимания не только специалистов музыкантов, но и филологов, этнографов, историков. Религиозные воззрения оказывают существенное влияние как на формирование представлений о мире в целом, так и на звуковую картину мира. Озвучивание священных текстов или звуковое бытование принципиально не записываемых сакральных мелодий составляет важнейшую часть религиозного обряда.

В различных музыкальных культурах мира были тщательно разработаны система интонирования таких текстов, а также способы обучения священнослужителей. К примеру, в исламе, искусство рецитации Корана, правила *таджвид*⁶ должны были освоить не только профессиональные чтецы (хафезы), но и все грамотные люди. Об этом писал известный иракский авторитет в этой области Шейх аль-Ханафи, считавший, что эти знания необходимы всем, «кто хочет произносить арабский в красноречивой манере» [31: 3], в том числе музыкантам. Аль-Ханафи рассматривает *ат-таджвид* как основу исламской культуры. С ним солидарны специалисты в области арабской музыки, считая его «фундаментальным источником музыкального стиля» и «базисом для развития музыкально-художественных средств» [30: 188].

Во многом благодаря *ат-таджвиду* сформировался единый интонационный фонд музыкальной культуры Ближнего и Среднего Востока, Центральной Азии, его своеобразные трактовки встречаются и в России, в частности в Поволжье, на Урале, на Северном Кавказе. Здесь на него накладываются специфика национальных языков и традиционной музыки, ладовая система, интонационный фонд которой существенно отличаются от ближне-средневосточной. Исследование данной проблемы привлекло внимание многих отечественных ученых-музыковедов уже в постсоветский период (см., напр.: [12; 21; 22; 24; 29] и др.). Отмечая своеобразие локальных традиций рецитации Корана, ученые выявляют определенную основу, которая, безусловно, связана с общей для исламской культуры картиной мира. Последнюю подробно исследует Г. Б. Шамилли, рассматривая в религиозно-философском ключе правила познания и практики иранской классической музыки [27; 28]. Показательно в данной связи название второго раздела 1-й главы ее докторской диссертации «Классика как музыкальная картина мира», в которой прослеживается реализация *исламской картины мира* и системы мышления в музыкальной классике устной традиции Ближнего и Среднего Востока, иначе известной как искусство *макамат*.

Взяв за основу триаду А. В. Смирнова «язык—мышление—процессуальная картина мира», исследовательница отмечает особую важность концепции единства бытия (*вахдат ал-уджуд*) знаменитого суфия Ибн аль-Араби (1165–1240). Эта концепция, по мнению Г. Б. Шамилли, нашла отражение не только в музыкальной практике, но и в традиции написания научных музыкальных трактатов XIII–XV веков. Исследовательница прослеживает отражение данной концепции как в трактатной традиции, так и в музыкальной практике [28: 43]. Этот методологический подход представляется перспективным для исследования музыкальной культуры.

В формировании музыкальной картины мира определяющую роль играют *звукоедеалы* (термин Фрица Бозе⁷), на содержание которых оказывают влияние как природные акустические условия определенной местности, так и принципы интонирования, сформировавшиеся в рамках определенной традиции. Комбинация этих факторов и специфическое наполнение второго имеют индивидуальные особенности в разных регионах, определяя своеобразие как самих звукоедеалов, так и звуковой картины мира.

Общие и специфические ее особенности проявляются, среди прочих, на уровне музыкальной терминологии. Исследование специальной терминологии традиционной музыки начало активно развиваться в 1970-е годы. Одним из первых ученых, обратившихся к анализу традиционных терминов, был казахский этномузыковед Багдаулет Аманов (1943–1977), которому удалось воспроизвести отражение звуковой картины мира в традиционной казахской инструментальной культуре, включая сам музыкальный инструмент. Ученый призвал изучать традиционную музыкальную терминологию, отмечая такие ее качества, как многозначность, эмпирическую конкретность и «сопоставимость с близкими и понятными явлениями предметного окружения». Анализируя казахскую домбровую музыку, Б. Аманов пришел к выводу о том, что «генетически восходящая к древним представлениям о мире, пространственность категорий музыкального формообразования... достоверно отражает живые, чувственно воспринимаемые музыкально-эстетические особенности» этой культуры [6: 222]. Исследователь и композитор Бахтияр Аманжол назвал его метод *сакральной пространственным типом анализа*, который «заключается в том, что составные части музыкального языка: тембр, фактура, ритм, форма рассматриваются как выражение ощущений *мифопространства* [курсив мой. — В. Ю.]... Такой ракурс рассмотрения музыки, — подчеркивает он, — имеет не только культурологический аспект, но и религиозно-эстетический» [5: 12].

В отношении музыкальных культур мира этот вопрос был поставлен в не имеющем пока аналогов сборнике «Проблемы терминологии в музыкальных

культурах Азии, Африки и Америки» под редакцией Дж. К. Михайлова [18]. Обращая внимание на то, что музыкальная терминология мало изучается в наши дни, ученый видит одну из причин этой ситуации в сложности самого ключевого понятия — музыки. Он справедливо замечает, что «все термины, которыми в древних цивилизациях наделялось не-то более или менее адекватное тому, что мы определяем понятием "музыка", выделяют деятельностный и результативный характер явления, а также степень его выделенности, рафинированности и осознанную связь с рядом других, родственных явлений» [18: 3]. Среди причин возникновения проблем с изучением музыкальной терминологии исследователь выделяет: отсутствие взаимодействия между учеными-музыковедами и филологами⁸, недостаточно широкую осведомленность самого ученого-музыковеда, а также неуниверсальный характер самой методологии, которая «не может породить универсальной понятийной системы» [18: 9]. Исследование последних двадцати лет несколько сдвинуло ситуацию с критической точки, но до создания тезауруса даже отдельных традиционных музыкальных культур еще очень далеко.

Если обратиться к исследованию традиционной музыки российских регионов, то можно отметить интересные исследования музыкальной культуры Поволжья, в частности татарской культуры. В постсоветский период здесь произошли изменения, вызванные процессом переосмысления исторического наследия, религии, культуры. Векторы этого процесса проходили, в том числе, через включение культуры данного региона в масштабные «регионально-цивилизационные общности» (термин Дж. Михайлова). Сходные процессы наблюдаются во всех регионах, ранее входивших в состав СССР. По отношению к татарской культуре можно было выделить: региональный (Поволжье), общероссийский контекст, тюркский мир, исламская и христианская культуры, евразийский контекст. И если два первых были достаточно выражены в работах советского периода, то остальные стали активно разрабатываться только в последние десятилетия.

Исследователи, в частности, обратили внимание на тезаурус традиционной музыкальной культуры, который является ее своеобразным зеркалом и отражает картину мира, присущую ее носителям. В этой связи показательно появление работы Г. Сайфуллиной и Г. Сагеевой о категориях татарской традиционной музыкальной культуры [23]. Главной задачей исследования авторы обозначили историческую эволюцию традиционной терминологии до 1920-х годов — времени, «когда культура татар находилась в "поле" восточных (общетюркских и общемусульманских) традиций». Соответственно, исследователи обратили внимание на три компонента, составляющие своеобразие татарской музыкальной культуры:

тюркский, арабо-персидский и европейский [23: 4]. В аспекте воссоздания звуковой картины мира особый интерес в данной работе представляют выделенные авторами категории: звука, голоса, тона, звучания и звукоподражательные категории.

Иногда они дают пример иного толкования термина. Так, понятие аваз в татарской музыке имеет спектр значений: звук, тон, голос, мелодия и не связано с системой макамовных ладов, как это имеет место в иранской или азербайджанской культурах [23: 10], хотя само понятие макама (татар. — *межам*) было известно в культуре и в рамках светского городского музицирования, и в религиозной традиции [23: 75]. Сама же классификация содержит как узкопрофессиональные музыкальные термины, связанные с параметрами музыкального языка или творчества, так и широкие понятия: гармонии, эстетических и оценочных категорий, музыкально-поэтических терминов, понятий, связанных с обрядами, религиозной традицией, и мн. др. В совокупности эти понятия дают достаточно полную и адекватную картину своеобразия традиционной татарской музыкальной культуры.

Сравнительный же анализ музыкальных терминов, связанных со звуком у разных тюркских народов, наиболее полно и убедительно осуществлен в упомянутой ранее работе С. Утегалиевой [25]. Он демонстрирует не только наличие общих для тюркских народов звукоидеалов и представлений, но и отрывных точек тех феноменов музыкального мышления, которое сегодня определяет своеобразие национальных музыкальных культур. Их анализ в ракурсе воссоздания звуковой картины мира, а также отражения картины и модели мира в специальной терминологии открывает новые горизонты изучения традиционной музыкальной культуры.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Регионально-цивилизационный подход к изучению музыкальной культуры был заявлен в трудах видного российского музыковеда-культуролога Дж. К. Михайлова (1938–1995); см.: [17; 18].

² По-видимому, речь здесь идет о способности человеческого слуха распознавать звуки в диапазоне примерно от 16 до 20 000 Герц. — В. Ю.

³ *Чань* (кит.), *сон* (кор.), *дзэн* (яп.), восходят к понятию *дхьяна* — «сосерзание, медитация» (санскрит). — *Примеч. Д. Б. Горбатова.*

⁴ В *тогаку* (гагаку китайского происхождения) С. Б. Лупинос отмечает отражение трехмерной модели мира в отдельной группе инструментов: в «трех темблорегистрах» группы идиофонов и мембранофонов, где нижний уровень представлен звучанием большого барабана *тайко*, средний — звучанием двухстороннего барабана *какко*, а верхний озвучивал гонг *сэко* [16: 176].

Традиционная музыкальная культура является неотъемлемой частью мира, в котором живет и ощущает себя этнос. Объяснение многих аспектов музыкального языка и музыкального мышления, а также ладовых, ритмических, жанровых и некоторых других параметров, имеет более глубокие корни, чем область собственно музыкальной культуры, и может базироваться не только на узкомузыкальных феноменах. Сегодня это осознают уже не только этномузыковеды, но и академические ученые, которые хотят понять глубинные процессы композиторского творчества представителей национальных композиторских школ. В этом отношении хотелось бы отметить работу М. Н. Дрожжиной [11], а также исследование Т. Э. Батаговой, которое имеет симптоматичное название «Художественная картина мира в творчестве осетинских композиторов» [7].

М. Н. Дрожжина, исследуя процесс формирования молодых национальных композиторских школ Востока, выделяет, в частности, принцип реконструкции жанровых моделей традиционной культуры в композиторском творчестве [11: 144] и призывает исследовать взаимоотношение композитора с национальной культурой и разнородные формы профессионализма в академической и традиционной музыке в контексте особенностей самих национальных традиций. Конечно, проблемы отражения мира в композиторском творчестве требуют отдельного обсуждения, но их решение вряд ли будет плодотворно без понимания традиционной культуры и тех ее аспектов, которые затронуты в этой статье. Несмотря на довольно внушительный список работ по данной тематике, мы находимся, скорее, в начале пути исследования этих сложных проблем.

⁵ *Vatüd* — сильная доля в стихотворной стопе. *Сабаб* (здесь) — стопа арабского метрического стиха. *Бейт* — полустишие из двух строк. — *Примеч. Д. Б. Горбатова.*

⁶ *Таджвид* (*ат-таджвид*) понимается: (1) как искусство речитации Корана не в культовых целях, например на конкурсах чтецов Корана; (2) как система правильной артикуляции ритма и фразировки арабского литературного (классического) языка.

⁷ Фриц Бо́зе (Fritz Bose, 1906–1975) — немецкий этномузыковед, после войны работал в Западном Берлине. — *Примеч. Д. Б. Горбатова.*

⁸ «Привычная ситуация», — пишет Дж. К. Михайлов, — музыковед не знает языка народа, искусство которого он изучает, филолог не разбирается в его музыке» [18: 9].

⁹ *Аекаш* (ايتكاش) — мн. число.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алкин Е. М. Музыкальное мышление Востока и Запада: континуальное и дискретное / Дисс. ... докт. иск. Владивосток, 2001.
2. Алпатов А. С. Архаика в мировой музыкальной культуре. М., 2009.
3. Алпатов А. С. Отзвуки ландшафта в музыкальных традициях народов Южной и Юго-Восточной Азии // Голос в культуре: Ритмы и голоса природы в музыке. Вып. 3 / ред.-сост.: И. А. Чудинова, А. А. Тимошенко. СПб. (РИИО), 2011. С. 21–32.
4. Алябьева А. Г. Традиционная инструментальная музыка Индонезии в контексте мифопоэтических представлений. Краснодарский ГУКИ, 2009.
5. Аманжол Б. Т. Пространственные структуры казахской музыки и их отражение в творчестве композиторов XX века / Автореф. дисс. на соиск. ст. канд. иск. Алматы, 2010.
6. Аманов Б. Композиционная терминология домбровых кюев // Аманов Б., Мухамбетова А. Казахская традиционная музыка и XX век. Алматы, 2002. С. 217–228.
7. Батагова Т. Э. Художественная картина мира в творчестве осетинских композиторов / Дисс. на соиск. ст. докт. иск. М., 2012.
8. Васильченко Е. Культура звука в традиционных восточных цивилизациях: Ближний и Средний Восток, Южная Азия, Дальний Восток, Юго-Восточная Азия / Автореф. дисс. ... докт. культуролог: наук. М., 1997.
9. Гачев Г. Национальные образы мира. Космо-Психо-Логос. М., 1995 (1-е изд.). [М., 2007 (2-е изд.).]
10. Гришелева Л. Д. Формирование японской национальной культуры. Конец XVI — начало XX века. М., 1986.
11. Дрожжина М. Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века. Новосиб. гос. конс., 2004.
12. Имамуудинова З. А. Развитие культуры башкирского народа и его устные музыкальные традиции / Дисс. ... канд. иск. М., 1997.
13. Каратыгина М. И. Особенности развития музыкальных жанров хайяля, урнун-ду и блюза и их функция в культурах Южной, Центральной Азии и Северной Америки / Автореф. дисс. ... канд. иск. Тбилиси, 1990.
14. Карелина Е. К. История тувинской музыки от падения династии Цин и до наших дней. Исследование. М., 2009.
15. Кыргыз З. Тувинское горловое пение / Этно-музыковедческое исследование. Новосибирск, 2002.
16. Лупинос С. Б. Музыкальное наследие Японии, традиционная модель мира и музыкальное

мышление // Этнос и культура. Владивосток, 1994. С. 155–194.

17. Михайлов Дж. К. К проблеме теории музыкально-культурной традиции // Музыкальные традиции стран Азии и Африки. Мос. гос. конс., 1986. С. 3–20.

18. Михайлов Дж. К. Размышления об универсальной терминологии в музыке: Существует ли она? Если нет, то возможно ли ее создание? Если возможно, то есть ли в этом необходимость? // Проблемы терминологии в музыкальных культурах Азии, Африки и Америки. Науч. сб. / ред.-сост.: Дж. К. Михайлов. МГК, 1990. С. 2–21.

19. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. М., 1988.

20. Пак, Кюн Син. Музыкальная культура древней и средневековой Кореи и ее отражение в трактате Сон Хёна «Аюхак квебом» («Основы науки о музыке»), XV век / Дисс. ... канд. иск. МГК, 2004.

21. Сайдашева З. Н. Песенная культура татар Волго-Камья (эволюция жанрово-стилевых норм в контексте национальной истории) / Дисс. ... докт. иск. МГК, 1998.

22. Сайфуллина Г. Музыка священного слова: чтение Корана в традиционной татаро-мусульманской культуре. Казань, 1999.

23. Сайфуллина Г. Р., Сареева Г. Х. Категории татарской традиционной музыкальной культуры / Аннотированный словарь. Казань, 2009.

24. Туймова Г. Исламские музыкально-поэтические жанры крымских татар. Мавлид и илях. Lap Lambert Academic Publishing, 2011.

25. Утегалиева С. И. Звуковой мир музыки тюркских народов. Теория, история, практика. М., 2013.

26. Фролов Д. В. Классический арабский стих. История и теория аруда. М., 1991.

27. Шамили Г. Б. Классическая музыка Ирана. Правила познания и практики. М., 2007.

28. Шамили Г. Б. Классическая музыка Ирана: фундаментальные категории теории и практики / Автореф. дисс. ... докт. иск. М. (ГИИ), 2009.

29. Юнусова В. Н. Ислам — музыкальная культура и современное образование в России. М., 1997.

30. Nelson, Kristina. The Art of Reciting the Qur'an. Modern Middle East Series. No. 11. Austin: University of Texas Press, 1985.

31. Shaikh Jalal Al-Hanafi. The Recitation and pronunciation of the Worlds of the Holy Qur'an and the other words of Arabic speech. Ministry of Awqaf and Religious Affairs of the Republic of Iraq. Baghdad, 1978.