

А. К. ШАЯХМЕТОВА

Сибирский государственный институт искусств им. Дмитрия Хворостовского

МУЗЫКАЛЬНЫЙ СИНТАКСИС В ПЕСНОПЕНИЯХ МУСУЛЬМАНСКОГО БОГОСЛУЖЕНИЯ (НА ПРИМЕРЕ ДЖУМА-НАМАЗА КРАСНОЯРСКОЙ СОБОРНОЙ МЕЧЕТИ)

Ортодоксальная музыка ислама (пение Корана и священных текстов в мечети), сугубо вокальная, в значительной степени родственная интонационному строю коранических текстов, предполагает особую манеру интонирования с привлечением специфических ресурсов экспрессии человеческого голоса. Передача музыкальной информации сакральной материи осуществляется посредством звучащего слова. С древнейших времен информация передавалась при помощи чтения Корана, затем произошла его фиксация на арабском языке. Священнослужители заучивали текст Корана и передавали его из уст в уста. Кодификация письменного текста Корана после смерти Мухаммада повлекла за собой необходимость усовершенствования арабской письменности. В центре внимания автора данного исследования пребывает сама материя звучащего слова в мечети (на примере джума-намаза – коллективного пятничного богослужения). Детальное ознакомление со звуковым планом мусульманского богослужения позволяет обнаружить ряд закономерностей, указывающих на существование сложной, тонко градуированной системы музыкального интонирования молитвенных текстов. В музыкальном тексте впервые выделен на синтаксическом уровне ряд базовых структур, которые являются средством «цементирования» ткани, а порой и несут смысловую нагрузку того или иного песнопения. Анализу подвергается джума-намаз, нотированный автором статьи в Красноярской соборной мечети. В данной публикации представлена структура всего богослужения, а также приведена характеристика музыкального синтаксиса песнопений указанного богослужения. В музыкальной ткани выявлены синтагматические особенности с использованием терминологии, идущей от классической музыкальной культуры мусульманского мира. Среди множества вариантов базовых структур выделяется ряд наиболее характерных, выполняющих сквозную драматургическую функцию и подпадающих определенной систематизации.

Ключевые слова: джума-намаз, богослужебные песнопения, кораническое пение, базовая структура, тон (нагма).

Для цитирования: Шаяхметова А. К. Музыкальный синтаксис в песнопениях мусульманского богослужения (на примере джума-намаза Красноярской соборной мечети) // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 4. С. 30-37.

DOI: 10.52469/20764766_2023_04_30

A. SHAYAKHMETOVA

Dmitri Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts

MUSICAL SYNTAX IN THE CHANTS OF MUSLIM WORSHIP (ON THE EXAMPLE OF THE JUMA NAMAZ OF KRASNOYARSK CATHEDRAL MOSQUE)

The orthodox music of Islam (the singing of the Quran and sacred texts in the mosque) is purely vocal, the nature of its intonations is in many ways related to the intonational structures of the Quranic texts; in addition, it assumes a special manner of intonation with the involvement of specific resources of the human voice expression. The transmission of musical information to the sacred matter happens through a sounding word. Since ancient times, information has been transmitted by reading of the Quran, and then its fixation in Arabic. The priests memorized the text of the Quran by heart and passed it by the word of mouth. The codification of the written text of the Quran after the death of Muhammad made Muslims face the need to improve the Arabic written system. This study focuses on the very matter of the sounding word in the mosque on the example of juma namaz (collective Friday worship). A detailed consideration

of the sound of Muslim worship allows us to detect a number of patterns that indicate the presence of a complex, graded system of musical intonation in prayer texts. For the first time it was possible to identify a number of basic structures at the syntactic level in a musical text. The structures cement the music, and sometimes carry the semantics of a particular chant. The author considers juma namaz (cathedral Friday service), recorded and notated by the author of the article in the Krasnoyarsk Cathedral Mosque. This article presents the structure of the entire service and analyzes the musical syntax of the hymns of the service. It was possible to identify syntagmatic features in the musical text using terminology of the classical music culture of the Muslim world. Among the many variants of the basic structures (melodic formulas), there are a number of the most characteristic ones that perform a cross-cutting dramaturgical function and amenable to a certain systematization.

Keywords: juma namaz, worship chants, Quranic chanting, basic structure, tone (nagma).

For citation: Shayakhmetova A. Musical syntax in the chants of Muslim worship (on the example of the juma namaz of Krasnoyarsk Cathedral Mosque) // South-Russian Musical Anthology. 2023. No. 4. Pp. 30-37.

DOI: 10.52469/20764766_2023_04_30

В мусульманском богослужении и культуре в целом приоритетно вокальное начало: главным источником и носителем смысла выступает звучащее слово, которое становится проводником к духовным откровениям и постижению истины. Именно посредством звуков и тонов (нагм) передается сакральная информация в песнопении. Характеристика музыкального начала в богослужебной практике к настоящему времени представлена в работах Т. М. Джанизаде [1], З. А. Имамутдиновой [2], Г. Р. Сайфуллиной [3], А. Г. Софийской [4], В. Н. Юнусовой [5], А. К. Шаяхметовой [6]. Доказано, что текст Корана пропеваается, хотя сам способ вокализации весьма специфичен, требует особого изучения и детального анализа музыкального синтаксиса.

Молитва в мусульманском богослужении ортодоксального ислама рассматривается как основная целостная музыкально-композиционная единица джума-намаза – от нескольких аятов (дифференцированных словесных фрагментов) до многострофных построений. Учитывая, что молитва представляет собой единство вербального и музыкального компонентов, целесообразно определить ее как песнопение. В джума-намазе (коллективное пятничное богослужение в мечети) можно выделить 13 песнопений, каждое из которых представляет собой относительно завершенную музыкальную композицию с определенными закономерностями структурного оформления музыкального материала, своеобразной ладовой основой и принципами мелодической организации. Джума-намаз предполагает строго соблюдаемую последовательность канонизированных структур с добавлением вступительного построения («Приветствие»).

I раздел состоит из двух «Азанов» (призывов к молитве, исполняемых муэдзином), которые «обрамляют» проповедь, а также «Икамата» (второй «Азан», читаемый муэдзином перед обя-

зательной молитвой), представляющего собой масштабный раздел подготовительного плана.

«Азан», извещающий о наступлении времени молитвы и призывающий к ее совершению, громко произносится, по указанию Сунны, сразу после наступления обозначенного времени. Если мусульманин молится дома, то пропевать «Азан» не обязательно. «Азан» складывается из семи словесно-музыкальных формул (мелострок, именуемых джумлами), в каждой из которых прославляются имена Бога и Пророка.

«Икамат» – это призыв, непосредственно предваряющий обязательную часть молитвы – фард-ракат (перед первым ракатом). Темп «Икамата» должен быть немного подвижнее, чем темп «Азана». Текст данных песнопений произносится по Сунне. Мусульмане, которые находятся в мечети, при исполнении «Азана» обязательно должны повторять про себя произносимые слова, на «Икамат» указанное предписание не распространяется (повторения – согласно желанию верующего).

II раздел – хутба (проповедь), где в повествовательной манере исполняются аяты из нескольких сур Корана и отрывки из хадисов (изречения (кауль), одобрения (такрир), образы (васфи) или действия (филь) пророка Мухаммада, совокупность которых образует Сунну; хадисы передавались через сподвижников Пророка), обращения к Пророку и «благословение» на молитву. Аяты из сур, читаемые в хутбе, имам выбирает по своему усмотрению, соотносясь с темой и содержанием проповеди. После завершения проповеди имам-хатыб (предстоятель на молитве и проповедник в мечети) садится на минбар (кафедра или трибуна в мечети, с которой имам читает пятничную проповедь; расположена справа от молитвенной ниши – михраба, имеет форму лестницы), после чего все обращаются с мольбой к Богу.

Главный имам произносит проповедь поучительного содержания в течение 30–35 минут. Тема проповеди должна быть актуальной, то есть связанной с событиями реальной жизни и мусульманским календарем, его праздниками и датами, а также происходящими историческими событиями в России. Аналогичные события могут найти свое отражение в проповеди о наказаниях Всевышнего за отступления от веры либо испытаниях, ниспосылаемых Аллахом. В качестве аргументов для проповеди могут использоваться цитаты из священного Корана, хадисы Пророка Мухаммада, классические богословские книги (Коран и его тафсир, ханафитский фикх), события и явления повседневной жизни, соответствующие избранной теме.

I и II разделы являются вступительными (подготовительными) разделами, которые образуют самую крупную часть намаза, включающую 6 песнопений. Проповедь излагается на татарском языке с цитированием аятов на арабском и использованием реплик на русском языках.

III и IV разделы представляют собой два фард-раката (стояние, ритуальный акт с определенным порядком слов и действий, составляющих мусульманскую молитву), обязательно интонируемых вслух.

V раздел – «Дуа» (дополнительный для прихожан), где звучат суры, прослушивание которых желательно, но необязательно. Сюда могут входить краткие сакральные фразы, аят «Аль-Курси» (255-й аят) из суры № 2 «Аль-Бакара» (один и тот же в трех версиях), слова поминания (разные в трех версиях), далее – «Зикр» из трех формул, каждая из которых повторяется по 33 раза: «Тасбих» (слово «Субханаллах»), «Тахмид» (слово «Альхамдулиллах»), «Такбир» (слово «Аллаху Акбар»), – и аяты из той или иной суры (по усмотрению священнослужителя).

Музыкальный синтаксис песнопений определяется интонационными свойствами арабского текста Корана. Отмечается некоторое влияние со стороны народно-песенной культуры народов, исповедующих ислам. В процессе детального музыковедческого анализа песнопений за богослужением в Красноярской соборной мечети представляется уместным оперировать понятиями, укоренившимися в классической музыкальной культуре исламского мира.

Впервые соответствующая музыкальная терминология была зафиксирована в теоретических трактатах XIV века. Сафи ад-Дин аль-Урмави (1230–1294) предложил обобщающее понятие развития мелодической линии как «дару» (цикл, круг). Указанное понятие объединяло систематически выстроенные последовательности звуков; наряду с этим, аль-Урмави перечислил

обозначения, применявшиеся музыкантами-практиками его времени для определенных групп звуковых последований. Из «Книги о кругах» известно, что музыканты объединяли некоторые циклы понятием «шаад» [7, с. 94]. Сафи ад-Дин не мыслил ладовыми категориями, следовательно, понятие «ладовый звукоряд» неприменимо к его теоретическим рассуждениям. «Окружность» (давр) – это парадигматическая структура, которая выстраивается из опорных тонов многочастной композиции, а каждый тон, в свою очередь, может стать центральным для формирования лада на синтагматической оси времени. Вот почему аль-Урмави выстраивал названные парадигматические структуры от абстрактного тона, который не имеет конкретной высоты. Можно выбрать любой звук, построив от него установленный ладовый звукоряд, поскольку важны интервальные отношения внутри звуковой структуры, а не ее высотное расположение, следовательно, данный звукоряд формируется не как мелодический, а как парадигматический (из совокупности опорных тонов).

Концептуально значимым этапом в постижении звуковой материи исламской музыки является исследование Г. Б. Шамилли [7], которая характеризует макам как синтетическую парадигму музыкального языка, репрезентируемую на материале светской культуры. Г. Б. Шамилли обращается к философии музыки исламского мира, выявляет особенности макамного мышления в теории и практике искусства. Макам в указанном исследовании рассматривается именно как тип организации музыкальных звуков, как парадигматическая структура. В данном контексте важное значение придается термину «джумла», обозначающему единицу музыкальной речи. Согласно утверждению Г. Б. Шамилли, «джумла – это мелодическая синтагма. Она формируется как нисходящая или восходящая пролонгация элемента “корня” (тона базовой структуры)» [8, с. 114]. У джумлы имеется конструктивный признак – пауза после окончания мелодического движения. В рассматриваемом материале джумла уподобляется музыкальной фразе или, соответственно, аяту как единице словесного текста.

Среди множества вариантов базовых структур можно выделить ряд наиболее характерных, выполняющих сквозную драматургическую роль. Музыкальный текст коранической речи формируется в соответствии с ближневосточной устно-профессиональной музыкальной традицией (макам). При определении базовой структуры необходимо учитывать соответствующий интервал и то, в каком окружении звукоряда он фигурирует. Очень важно отделить

базовый слой высказывания от орнаментального, основные тоны – от альтерированных.

Самые распространенные базовые структуры – это мелодические обороты в кварте (тип А) и терции (тип В), которые являются своего рода базовыми структурами универсального значения. Остальные структуры, встречающиеся реже, – мелодические обороты в квинте (тип С) и тритоне с варьируемым количеством степеней (не менее трех, тип D); такие структуры, встречающиеся в мелодике песнопений, имеют локальное значение.

В джума-намазе есть также песнопения, в которых представлены две базовые структуры. Во многих случаях преобладает комбинация типов А + В; она пронизывает все разделы богослужения, тем самым образуя своего рода слой интонационной формы джума-намаза и способствуя непрерывному процессу обновления того или иного текста. Тон (нагма) здесь понимается как источник наращивания звукового тела базовых структур по вертикальной оси, в результате чего образуются джумлы (синтаксические синтагмы).

Комбинация типов В + С встречается пять раз: сура № 1 «Аль-Фатиха» (№ № 4, 7), сура № 114 «Ан-Нас» (№ 8), сура № 2 «Аль-Бакара» (255-й аят, № 11) и сура № 3 «Аль-Имран» (аяты 34–38, № 13) – песнопение факультативного раздела (дуа).

Комбинация А + D представлена в суре № 2 «Аль-Бакара» (№ 5 и 255-й аят «Аль-Курси», № 10).

Третью группу составляют песнопения, в которых комбинируются три типа формул. Самой устойчивой и распространенной является комбинация А + В + С, которая встречается по два раза в песнопениях «Аль-Фатиха» (№ 7).

Комбинация А + В + D представлена дважды: в 1-м песнопении «Азан» (№ 1) и в «Такбире» (№ 9).

Единство и автономность музыкального языка достигается благодаря наличию указанных сквозных базовых структур. Проанализируем основные базовые структуры в джума-намазе, группируемые по типам мелодического движения.

В исследуемом материале тип А представлен в различных модификациях, которые возникают благодаря варьированию звукового состава базовых структур данного типа. Варианты представлены в разных композиционных функциях (начальная, срединная, конечная), частота применения и логика их следования диктуется логикой богослужения (от песнопения к песнопению).

Базовая структура в кварте (базовый интервал) экспонируется впервые во 2-й и 3-й мелостроках 1-го «Азана» (№ 1). Здесь представлены четыре ее разновидности, среди которых особого внимания заслуживает вариант из 4-й (на словах: «Спешите к молитве!») и 5-й (на словах: «Спешите к спасению!») мелострок (Пример 1).

Именно этот вариант переходит в мелостроки 2-го «Азана» (№ 2). Кроме того, встречаются и другие варианты: например, 2-я (слова: «Свидетельствую, что нет Бога кроме Аллаха») и 3-я («Свидетельствую, что Мухаммад – посланник Аллаха») мелостроки базируются на единой мелоформуле (Пример 2).

Данная мелоформула, в свою очередь, переходит в песнопения всего 1-го раката: это сура № 1 «Аль-Фатиха» (№ 4), сура № 103 «Аль-Аср» (№ 5), «Такбир» (№ 6), сура № 114 «Ан-нас» (№ 8). При этом звуковой состав и звуковысотный уровень указанной мелоформулы изменяются: трихорд в кварте как бы опускается на квинту вниз (Пример 3).

Базовые структуры типа А экспонируются уже в 1-м «Азане» (№ 1), ткань которого буквально пронизывают его же варианты; в суре № 2 «Аль-Бакара» (№ 5) они появляются дважды в 3-й и 4-й мелостроках, единожды – в «Такбире» двух ракатов (№ № 6, 9), причем в виде поступенного нисходящего движения в объеме чистой кварты (Пример 4).

Особого внимания заслуживает модель «воззвания» (упоминание имени Пророка). Так, в 3-й джумле (мелостроке) песнопения 1-го «Азана» (№ 1) это слова: «Свидетельствую, что Мухаммад – посланник Аллаха»; в третьей мелостроке Суры № 2 «Аль-Бакара» (№ 5) – «Он сделал нас членом общины Мухаммада». Нормативная композиционная функция этой модели – срединная (Пример 5).

В песнопении раздела дуа (№ 12) всех версий доминирует трихорд в кварте, благодаря чему между началом и концом службы образуется интонационная арка. Примечательно, что данный оборот выступает дважды в каденционной функции: в суре № 2 «Аль-Бакара» (№ 5) и «Салавате» (№ 10) (Пример 6).

Тетрахордовые ячейки (в переводе – «джинсы») задают некий музыкальный код и являются частью того или иного макама как парадигматической структуры.

Тип В представлен тремя основными разновидностями (моделями):

- а) опеванием (с разной последовательностью тонов);
- б) поступенным движением в объеме терции (восходящей и нисходящей направленности);
- в) «покачивающим» движением двух тонов интервалом в терцию.

Базовые структуры типа В сосредоточены в 1-м разделе богослужения (№ № 1, 2), в 3-м и 4-м разделах (сура № 1 «Аль-Фатиха» – № № 4, 7), в «Такбирах» двух ракатов (№ № 6, 9), в аяте «Аль-Курси» суры № 2 «Аль-Бакара» (№ 11), в суре № 3 (аяты 34–38) (№ 13), прославляющих

имя Бога. Указанные песнопения являются смысловым центром богослужения в целом.

Одновременно эти же обороты служат средством «цементирования» ткани в подавляющем большинстве песнопений. В схематичном виде данный процесс можно представить следующим образом (Пример 7).

Схема дает наглядное представление о многокрасочной палитре в реализации базовых структур одного и того же типа.

Базовый интервал терции волнообразного рисунка начинает мелодическое движение в песнопении 2-й суры № 1 «Аль-Фатиха» (№ 4) и № 15 (вступительная мелострока, Пример 8), «ракоход» которой появляется в нескольких песнопениях: в 4-й и 5-й мелостроках 2-го «Азана» (№ 2) (Пример 9).

Наиболее характерные для данного оборота композиционные функции – срединная и инициальная. В заключительной функции оборот выступает в 1-м «Азана» (№ 1), 2-м «Азана» (№ 2), суры № 1 «Аль-Фатиха» в двух ракатах (№ № 4, 7), «Такбире» (№ 6).

Формулы типа В, как правило, имеют минорную окраску и дугообразный контур, транспонируясь от каждого из образующих их тонов.

Сквозные формулы типов С и D встречаются реже. Так, модель типа С, мелодический оборот в квинте, является основой четырех песнопений (№ № 4, 7, 8, 11, 13), но в каждом из них данная модель получает различные претворения: либо с поступенным нисходящим заполнением (№ № 11, 13), либо с пропуском одного тона (№ № 4, 7, 8).

Базовая структура типа D, с тритоновым каркасом, зачастую включается в зону кадансирования. Реализация указанной структуры также может быть различной, благодаря двум характерным по своему рисунку разновидностям: «ступенчатой» в песнопениях джума-намаза 1-го «Азана» (№ 1), с нисходящим поступенным заполнением и характерным оттенком макама курд (полутон – тон – тон) в суры № 2 «Аль-Бакара» (№ 5), «Такбира» (№ 9), а затем «волновой» в песнопении дуа (№ 10). При этом в 1-м «Азана» (№ 1) представлено восходящее направление в первой мелостроке, тогда как во 2-й мелостроке суры № 2 «Аль-Бакара» (№ 5) и «Такбире» (№ 9) преобладает нисходящая направленность.

Следует отметить, что секундовый элемент в виде опевания той или иной ступени и формула на одном тоне могут встраиваться во все мелодические типы и пронизывать всю музыкальную ткань, способствуя, с одной стороны, торможению движения, а с другой, – утверждению той или иной ступени. Музыкальная ось формируется по вертикали путем нанизывания разных нагм (тонов). Базовая структура не всегда выступает в качестве синтаксически обособленного ядра, зачастую она бывает тесно сопряжена со своими вариантами, в которых ладово-высотные перестановки либо сохраняют исходные интервальные соотношения, либо содержат незначительные изменения. Только после видимой исчерпанности вариантов инициального мелодического звена появляются новые интонационные «зерна». Принцип формульности является универсальным в композиции джума-намаза.

Таким образом, выделенные нами базовые структуры четырех типов выступают преимущественно в срединных композиционных функциях, а в каденционных построениях и в качестве начального элемента композиции встречаются крайне редко. При этом в качестве начального построения зачастую выступает секундовая раскачка или один тон. Обозначенные нами формулы появляются не сразу, а как бы постепенно встраиваются из одного-двух тонов. Тем самым секундовая раскачка или один тон становится «зерном», из которого «прорастает» вся музыкальная ткань джума-намаза.

Под мелодическим строем в мусульманской культуре понимается особая мелодика, подчиняющаяся определенным законам и правилам, которые основываются на фонетике арабского языка. Синтаксис анализируемых песнопений характеризуется строгой упорядоченностью музыкальных знаков, ритмов, символов и телодвижений. Нотированная запись песнопений в мечети подразумевает фиксацию только внешней атрибутики музыкального языка, тогда как внутренняя синергия, не поддающаяся нотации, запечатлевается в аудио- и видеоматериале, становясь благодаря этому музыкальным феноменом и нематериальным достоянием мусульманского мира.

• ПРИЛОЖЕНИЕ •

Пример 1



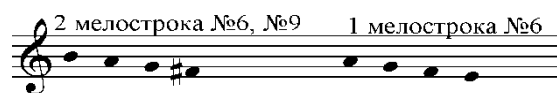
Пример 2



Пример 3



Пример 4



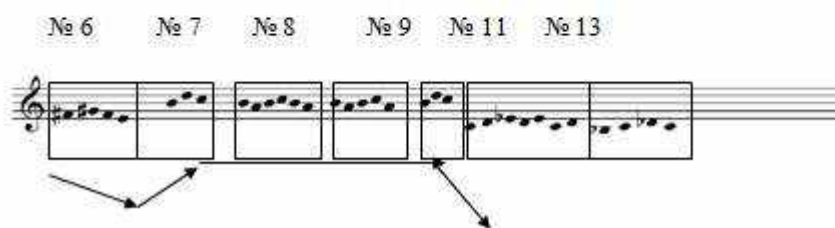
Пример 5



Пример 6

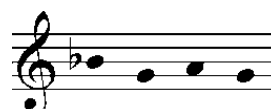


Пример 7



Пример 8

Пример 9



ЛИТЕРАТУРА

1. Джани-заде Т. М. Этническое, цивилизационное и национальное в музыкальных культурах тюрок-мусульман // Музыка в тюрко-мусульманском мире: светское и религиозное: материалы Международной науч. конф. Казань: КГК им. Н. Г. Жиганова, 2022. С. 37–46.
2. Имамутдинова З. А. О феномене мелодизированного чтения Корана (к проблеме музыкальной риторики сакрального текста) // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 1. С. 17–20.
3. Сайфуллина Г. Р. Музыка священного Слова: чтение Корана в традиционной татаро-мусульманской культуре. Казань: Татполиграф, 1999. 232 с.
4. Софийская А. Г. Музыкальные компоненты религиозных праздников татар-мусульман (Рамазан, Маулид, Курбан-Байрам) // Материалы ежегодной Открытой науч.-практ. конф. студентов, аспирантов и соискателей по специальности «Музыкальное искусство». Казань: КГК, 2004. С. 19–21.
5. Шаяхметова А. К. Музыка в контексте исламской культуры. Красноярск: СГИИ им. Д. Хворостовского, 2022. 118 с.
6. Юнусова В. Н. Музыка исламского мира: специфика художественной формы и социальные аспекты // Национально-культурное пространство и проблемы коммуникации: Материалы Международной науч.-практ. конф. СПб.: ИВЭСЭП, 2007. С. 208–211.
7. Шамилли Г. Б. Философия музыки: Теория и практика искусства maqām. М.: Садра, 2020. 552 с.
8. Шамилли Г. Б. Классическая музыка исламского мира в аспекте проблемы части и целого // Философский журнал. 2012. № 1. С. 103–119.

REFERENCES

1. Dzhani-zade T. Etnicheskoe, tsivilizatsionnoe i natsional'noe v muzykal'nykh kul'turakh tyurok-musul'man [Ethnic, civilizational and national in the musical cultures of the Muslim Turks]. In: Muzyka v tyurko-musul'manskom mire: svetskoe i religioznoe [Music in the Turkic-Muslim World: Secular and Religious]: materials of International research conference. Kazan: N. Zhiganov Kazan State Conservatory, 2022. Pp. 37–46.
2. Imamutdinova Z. O fenomene melodizirovannogo chteniya Korana (k probleme muzykal'noy ritoriki sakral'nogo teksta) [On the phenomenon of melodic reading of the Koran (on the problem of musical rhetoric of the sacred text)]. In: Problemy muzykal'noy nauki [Music Scholarship]. . 2010. No. 1. Pp. 17–20.
3. Sayfullina G. Muzyka svyashchennogo Slova: chtenie Korana v traditsionnoy tataro-musul'manskoy kul'ture [Music of the Sacred Word: reading the Koran in the traditional Tatar-Muslim culture]. Kazan: Tatpoligraf, 1999. 232 p.
4. Sofiyskaya A. Muzykal'nye komponenty religioznykh prazdnikov tatar-musul'man (Ramazan, Maulid, Kurban-Bayram) [Musical components of religious holidays of Muslim Tatars (Ramadan, Mawlid, Eid al-Adha)]. In: Materialy ezhagodnoy Otkrytoy nauchno-prakticheskoy konferentsii studentov, aspirantov i soiskateley po spetsial'nosti «Muzykal'noe iskusstvo» [Музыкальное искусство]. Kazan: Kazan State Conservatory, 2004. Pp. 19–21.
5. Shayakhmetova A. Muzyka v kontekste islamskoy kul'tury [Music in the context of Islamic culture]. Krasnoyarsk: Dmitry Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts, 2022. 118 p.
6. Yunusova V. Muzyka islamskogo mira: spetsifika khudozhestvennoy formy i sotsial'nye aspekty [Music of the Islamic world: the specifics of the art form and social aspects]. In: Natsional'no-kul'turnoe prostranstvo i problemy kommunikatsii [National-cultural space and communication problems]: materials of International research-practical conference. St. Petersburg: Institute of External Economic Links, and Economics, and Law, 2007. Pp. 208–211.
7. Shamilli G. Filosofiya muzyki: Teoriya i praktika iskusstva maqam [Philosophy of Music: Theory and practice of the Art of maqām]. Moscow: Sadra, 2020. 552 p.
8. Shamilli G. B. Klassicheskaya muzyka islamskogo mira v aspekte problemy chasti i tselogo [Classical music of the Islamic world in aspect of the problem of part and whole]. Философский журнал [Philosophy Journal]. 2012. No. 1. Pp. 103–119.

Шаяхметова Альфия Камельевна

кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки
Сибирский государственный институт искусств им. Дмитрия Хворостовского
Россия, 660049, Красноярск
alfiya007@list.ru
ORCID: 0000-0002-0646-3896

Alfiya K. Shayakhmetova

Ph. D. (Art), Associate Professor at the Music History Department
Dmitri Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts
Russia, 660049, Krasnoyarsk
alfiya007@list.ru
ORCID: 0000-0002-0646-3896