

**Шамилли Гюльтекин Байджановна**

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник,  
сектор теории музыки, Государственный институт  
искусствознания, Москва  
ORCID ID 0000-0003-2033-0587  
shamilli@yandex.ru

**Ключевые слова:** философия музыки, логико-смысловой  
подход, искусство макама, устная профессиональная  
музыкальная традиция, Волго-Уральский регион.

**Giula Shamilli B.**

Doctor of Science in Arts, leading researcher,  
Department of Theory of Music, State  
Institute for Art Studies, Moscow  
ORCID ID 0000-0003-2033-0587  
shamilli@yandex.ru

**Key words:** philosophy of music, logic-semantic  
approach, art of maqam, oral professional  
musical tradition, Volga-Ural region.

ШАМИЛЛИ Г.Б.

# Философия музыки, ее предмет и приложение к искусству макама

GIULA SHAMILLI B.

## Philosophy of Music, Its Subject and Employing to the Art of *Maqam*

Автор рассматривает понятие и явление философии музыки, обосновывает ее предмет, подход и масштабы приложения к теории и практике искусства макама как феномена устной профессиональной музыкальной традиции Передней и Центральной Азии. В статье предлагается определение философии музыки как указания на целостное понимание музыки в аспекте логических оснований, управляющих жизнедеятельностью человека. Показано, что предметом философии музыки как направления науки являются фундаментальные процедуры мышления в музыке и мысли о музыке, такие как отношения часть – целое, противоположение – объединение. Данные отношения являются основанием для построения определенного содержания в музыке, но не являются самим содержанием, изучением чего занимаются классические музыкальные дисциплины. Философия музыки призвана преодолеть разделение областей знания о музыке и увидеть единство там, где ранее увидеть его не представлялось возможным.

Author examines the philosophy of music as a term and phenomenon, justifies its subject, approach and the scope of its practical application to the art of maqam as a phenomenon of oral professional musical tradition in a continuity of its theory and practice. The article suggests a definition of the philosophy of music as an indication of a holistic understanding of music in the aspect of the logical foundations governing human life. It is shown that the subject of the philosophy of music is the fundamental procedures of thinking in music and thoughts about music, such as the relations part-whole, opposition-unification. These relations are basis for a certain narrative of music, but they are not the actual narrative, in the study of which the classical music disciplines are engaged. The philosophy of music overcomes the division of areas of the musical knowledge and investigates a unity where previously it was not able to see.

УДК 78.01  
ББК 85.31

## Введение

Задача осмыслить онтологические проблемы теории музыки в контексте классической арабо-мусульманской философии (VII–XV вв.) как «традиции философской рефлексии, которая возникла и развивалась в эпоху господства исламского мировоззрения в условиях преимущественно арабоязычной цивилизации и претерпевшая в наши дни значительную трансформацию под влиянием западной цивилизации и философии»<sup>(1)</sup>, а также в контексте основных направлений арабо-мусульманской философии, таких как *фальсафа* (арабоязычный перипатетизм)<sup>(2)</sup>, суфизм<sup>(3)</sup> и ишракизм<sup>(4)</sup>, привносит существенные коррективы в обычный ход исследования. Мы невольно оказываемся перед необходимостью понять и прояснить термин «философия музыки», который не является продуктом данной

- (1) История арабо-мусульманской философии включает три основных этапа, которые в целом совпадают с одноименными этапами развития арабо-мусульманской культуры: классический, или средневековый (VIII–XIV вв.); постклассический (XIV–XIX вв.); современный (вторая пол. XIX – наст. вр.). История арабо-мусульманской философии: Учебник / Под ред. А.В. Смирнова. М., 2013.
- (2) Перипатетизм арабоязычный – одно из основных направлений в арабо-мусульманской философии, развивавшее античные модели, в большей степени аристотелевскую модель философствования. Термин «фальсафа» (от *греч.* *φιλοσοφία*) обозначал как саму античную философию (*falāsifa*), так и творчество каждого из ее продолжателей (*faylasūf*).
- (3) Суфизм – одно из основных направлений классической арабо-мусульманской философии, использующее опыт мистического откровения.
- (4) Ишракизм (*араб.* *išrāq* 'озарение'), или «философия озарения» – одно из направлений классической арабо-мусульманской философии, переосмыслившее с мистических позиций наследие доисламской иранской культуры.

культуры и применение которого по этой самой причине требует проведения предварительной работы.

В настоящей статье философия музыки рассматривается как понятие и феномен современной гуманитарной мысли. Цель работы – обосновать предмет и подход философии музыки, а также масштабы ее приложения к искусству *макам* как феномену устной профессиональной музыкальной традиции в неразрывности теории и практики.

## ОНТОЛОГИЯ МУЗЫКИ И ФИЛОСОФИЯ

Замечу, что онтология музыки, упомянутая выше, как понятие не является метафорическим ни для музыки, ни для области теоретического знания. Если онтология как «учение о бытии» связана с пространственно-временными грамматиками, которые осмысливаются в отношениях «бог – мир», «вечностное – временное», «единое – множественное» и т.д., то онтология музыки так же связана с грамматиками – звуковысотной, отвечающей за пространственные отношения в музыке, и метроритмической, управляющей ее временными характеристиками.

По традиции звуковысотным и метроритмическим грамматикам придавали исключительно технологический смысл, их рассматривали как далеко не главную составляющую онтологии музыки до тех пор, пока не был обоснован их фундаментальный характер: последние работы М.Г. Арановского (1928–2009) показали, что в грамматиках заложены правила музыкального языка, на основании чего они «типологичны», поскольку «выполняют главные роли в определении онтологических характеристик музыки» [1, с. 27]. Значит ли сказанное, что грамматика обуславливают «внутреннее» и «внешнее» бытия художественной вещи? Какова степень «согласия» грамматик и моделей музыкальной речи? Можно ли понимать грамматика как сжатый смысл, разворачивающийся в музыкальный текст, а если так, то благодаря чему происходит это разворачивание? На эти и прочие вопросы приходится искать ответы с помощью аналитических подходов, которые свели бы к минимуму грубые ошибки и досадные промахи.

В обозначенном выше ракурсе проблемы онтологии музыки смыкаются с поисками современной философской мысли, развивающейся в направлении описания и систематизации механизмов, отвечающих за минимум нередуцируемого смысла. Вспомним, что рассмотрение вопроса о природе философии и ее роли относительно наук привело к выводу, что философия в отличие от наук «постоянно стремится к тому, чтобы прояснить собственное основание. Наука не стремится к этому; более того, она и не должна к этому стремиться. Наука становится возможной только после того, как перестает отвечать на этот вопрос; после того, как примет свое основание в качестве данности, как очевидность. Ситуация в философии тем и отличается, что философия не может принять в качестве собственного основания нечто внешнее себе, нечто предзаданное» [11, с. 38]. В этом случае философия даже не выполняет функцию науки. Проявляясь как метадисциплина, она позволяет задать *горизонты максимально широкого осмысления предмета любой науки*: она вооружает методом, открывающим возможность увидеть и описать действие универсальных законов мышления, и в этом видится ее настоящее предназначение. Таким образом, и философия, и музыка как форма интеллектуальной деятельности могут быть устремлены к единой цели; однако может ли эта цель быть обозначена понятием «философия музыки»?

## ПОНЯТИЕ ФИЛОСОФИИ МУЗЫКИ

Если мы сформулируем понятие «философия музыки» как указание на *путь целостного понимания музыки в аспекте логических оснований, управляющих жизнедеятельностью человека*, то оно в таком случае не будет мыслиться ни в качестве объекта исследования<sup>(5)</sup>, ни в качестве предмета<sup>(6)</sup>, ни в качестве даже раздела эстетики. Целью философии музыки станет преодоление видения музыки как искусства, изучаемого сквозь призму «теории», «истории» и «эстетики». Подобное разделение условно и становится с каждым десятилетием все более уязвимым, поскольку работает на разрыв знаний о человеке.

(5) Как объект исследования понятие «философия музыки» фигурирует в монографии [2].

(6) Например, см. [15, 16].

Кроме того, «достаточно свободная трактовка термина „философия музыки“, позволяющая порой использовать его для „обозначения буржуазных теорий музыки, имеющих философскую ориентацию“, или подразумевать под ним определенный „уровень музыкальной эстетики“, ведет, конечно, к лишней путанице. И поэтому следует обратить особое внимание на самую основу научного подхода, объединяющую в этом русле различных исследователей» [12, с. 8].

Вопрос о философии музыки как дисциплине появляется в контексте системного изложения философских подходов к пониманию западноевропейской музыки. Каков «специфический предмет философии музыки, отличный от предмета истории и теории музыки, культурологии, психологии и любых других форм знания»? [13, с. 4]. Ученые говорят, что философия музыки может стать особой областью философского знания в том случае, если «будет выявлен ее специфический предмет», другими словами, «философия музыки должна говорить о музыке нечто такое, что невозможно обнаружить в рамках других форм знания, что может сказать о ней только философия» [13, с. 4]. В целом само суждение о необходимости осознать музыку в пространстве философски ориентированного дискурса является, скорее, исключением из правил, нежели отражает устоявшееся отношение к пониманию философии музыки, ее целей и задач. Чаше слышна мысль о ее бесперспективности, основанная на заведомо неверном посыле о необходимости равноценного познания двух областей знания – музыки и философии.

Между тем понятие «*философия музыки*» как указание на *целостное понимание музыки*, например музыки определенного макрокультурного ареала или отдельно взятой культуры, не только не подразумевает, скорее делает невозможным рассмотрение философии и музыки в качестве двух рядоположенных наук. А.С. Соколов обращает внимание на то, что понятие философии музыки и его трактовка *связаны «с общностью характера мыслительного процесса, воплощаемого как в вещественном материале искусства, так и в выстраиваемых на основании этого искусства умозаклчениях»* [12, с. 8]. Речь об *общности мыслительных процедур, организующих музыку, с одной стороны, и мысли о музыке, с другой, но не о «тривиальном переводе на язык философии закономерностей, выявленных в узкоспециальных изысканиях»* [12, с. 9]. Именно первое понимание,

не второе, думается, дает возможность сделать следующий шаг и сформулировать предмет философии музыки как направления современной гуманитарной мысли.

## ПРЕДМЕТ ФИЛОСОФИИ МУЗЫКИ

Предметом философии музыки являются *фундаментальные процедуры мышления в музыке и мысли о музыке*, такие как *отношения части и целого, их противоположение и объединение*. Эти отношения являются *основанием для построения того или иного содержания в музыке*, однако *они не являются собственно ее содержанием*. Исследование музыкального содержания, или нарратива, занимаются классические музыкальные дисциплины. В этом и состоит принципиальное отличие философии музыки от музыкальных дисциплин, поскольку *она изучает основания для построения того или иного содержания* и тем самым призвана преодолеть разделение сегментов музыкального знания. Философия музыки видит единство там, где ранее увидеть его не представлялось возможным. Это единство заключено в исследовании самого *способа построения мысли независимо от вида материи*, в которую она облечена, будь то краска, глина, жест или звук.

Если понятие «философия музыки» не указывает на комплементарную связь двух вышеназванных дисциплин – музыки и философии, а обозначает путь осмысления музыки, связанный, безусловно, с определенным подходом и методологией, то критически настроенный читатель может подумать, что мы пришли ровно к тому, с чего еще не так давно начинали возрождение философской науки, поскольку последняя до сих пор не может оправдаться перед искусством за стремление учить как надо, а как не надо думать, сочинять, творить и т.д. Имеется в виду недавняя популярность марксистско-ленинской философии, которая в большинстве случаев не применялась по своему прямому назначению, а механически экстраполировалась на все области науки как методологическое основание. Вышеописанный ход критической мысли, скорее, представлял бы запоздалые отголоски прошлого, нежели отражал актуальное настоящее современной науки, будь он действительно эксплицирован в форме возражения. Между тем проблема видится в другом.

## ПОДХОД ФИЛОСОФИИ МУЗЫКИ

Удивляют масштабы увеличивающегося разрыва между сегментами знания в современной науке. Философы, владеющие вербальным языком определенной культуры, не видят оснований для работы над переводами первичных источников по музыке, поскольку полагают, что мало смыслят в музыкальной терминологии. Музыковеды не берутся за переводы первоисточников, поскольку считают, что недостаточно владеют тем или иным языком. Речь о фундаментальной проблеме в системе современного образования, которая преодолевается только временем, десятилетиями, посвященными изучению музыки, затем классической восточной филологии, чтобы овладеть знаниями, которые помогли бы профессионально раскрыть суть, к примеру, даже незатейливой притчи о Пифагоре на страницах средневекового персидского трактата о музыке. В противном случае исследователь будет выглядеть и беспомощным, и наивным в предпосланных переводу комментариях, и это только одна сторона проблемы.

Другая сторона проблемы видится в том, что выше было названо «основой научного подхода». Речь о *целостности, обусловленной процедурой или процедурами выстраивания мысли* в музыке, поэзии, живописи и т.д., которые объединяют вещи не по внешнему содержанию, а на основании принципов смыслопорождения. Важно понимание принципов, обуславливающих единство логико-смысловых грамматик в разных сегментах культуры на том основании, что это единство заключается «не в чем-то субстанциальном, не в каком-то тексте или сумме текстов», а «в механизме смыслопорождения» [10, с. 79]. Ранее при изучении музыки в контексте арабо-мусульманской культуры это единство виделось в Священной книге мусульман [21], в «религиозном духе» [19, с. 175], в заимствованном «светском» комплексе знаний [22]. Например, Луи Масиньон (1883–1962) полагал, что «вместе с традицией чтения Корана по всем мусульманским странам, несмотря на все разнообразие их народов, распространилась единая своеобразная концепция музыки» [5, с. 46], что не подтвердилось последующими исследованиями. Напротив, изучение локальных музыкальных традиций показало, что сама кораническая рецитация появилась в результате адаптации музы-

кальных традиций покоренных народов, поэтому она в крайней степени контрастна на полюсах Запада и Востока. Что же касается концепции музыки классической арабо-мусульманской культуры, то она никогда не была ни «единой», ни «своеобразной», какой предстает в свете универалистского подхода, который вычленяет общее как норму и особенное как отклонение от нормативного образца.

В этом аспекте логико-смысловая теория в ее приложении к анализу классической арабо-мусульманской философии и культуры имеет прямое отношение к обсуждаемой теме [9]. Логико-смысловой подход, разработанный на основании этой теории и на основании категорий, фундаментальных для теоретического мышления классической арабо-мусульманской культуры, не привнесенных в нее извне, не заимствованных из другой философии, становятся основным средством систематизации явлений, связанных с искусством *макам*.

И здесь, видимо, нужно уточнить, что классическая арабо-мусульманская (исламская) культура понимается как культурно-историческая общность, объединенная на огромной территории с VII по XV век арабским языком и исламским правом, другими словами, она не является, как можно было бы подумать, культурой «арабов» и «мусульман», представляя собой уникальный наднациональный сплав художественного наследия трех авраамических традиций – иудаизма, христианства и собственно ислама. В этом художественном котле искусству *макам* предназначалось особое место: процесс концептуализации музыкальных явлений на страницах средневековых сочинений, написанных в жанре *рисала аль-мусика*, трактата о музыке, протекал в тесной взаимосвязи с практикой, исполнительскими школами, в которые была вовлечена и правящая элита, и прочие социальные слои населения.

## ИСКУССТВО МАКАМ

Вспомним, что *макам* (иврит, араб. «место, местоположение») как феномен музыки не получил определения в классический период арабо-мусульманской культуры: это значит, что он не рассматривался как «вещь»-субстанция, обладающая акциденциями, что в таком случае было бы непременно эксплицировано в самой культуре. Первоначально *макам* фигурировал в упомянутом выше литературном

жанре в словарном значении «места [выхода тонов]» или «остановки [единиц времени]» [20]. В терминологическом же значении слово «*макам*», скорее всего, впервые появилось во второй половине XIII века в музыкально-теоретических кругах Багдада в значении микро-тонового благозвучного звукоряда, тогда как в указании на жанровую модель данный термин получил распространение уже в более позднее время – период появления целого ряда инструментальных и вокально-инструментальных жанров устно-профессиональной классической музыкальной традиции.

Искусство *макам* указывает на определенные способы организации музыкального языка и музыкальной речи, и с этой точки зрения оно не является гомогенным, отражая две контрастные картины мира. В предельно сжатом описании можно было бы сказать, что, согласно одной из них, музыкальные композиции организуются по типу классических западноевропейских образцов, поскольку формируют музыкальную мысль в форме «темы» и ее постепенного вариантного развертывания, несмотря на то что в силу устной традиции при каждом исполнении эта «тема» воплощается как версия некоего эталонного образца. Согласно другой картине мира, композиции искусства *макам* не имеют никакого типологического аналога в западноевропейской музыкальной традиции по той причине, что формируются как произвольная сумма мелодических высказываний, регулируемых весьма жесткой логикой выстраивания базовых интервальных структур, сцепляющихся друг с другом в звукоряд на протяжении длительных фаз композиционного развертывания: достижение верхнего октавного эквивалента от первого базового интервала последовательно возвращает звуковой процесс к исходному «местоположению».

Несмотря на то что термин «*макам*» исторически попадал в разные этнокультурные традиции, он не всегда указывал на феномен, с которым изначально был связан – профессиональное музыкальное искусство, развивавшееся в высокоинтеллектуальной дворцовой среде в контексте комплекса наук, предписанных ученому-музыканту, к примеру правил квантитативного стихосложения (*аруз*), помимо его фундаментального музыкального образования. Например, феномены, связанные с понятием «*макам*» в Индонезии или Малайзии, выпадают из логико-смысловой грамматики классической арабо-мусульман-

ской культуры. Г. Пауэрс полагал, что «народы Юго-Восточной Азии, которые, как известно, с XIV в. усваивают ислам и воспринимают отдельные элементы этой далекой культуры, обладают совершенно уникальными, типичными для другой, юго-восточной цивилизации жанрами музыки...», а «музыкальная культура северной части Индии, хотя и имеет истоки и пересечения с классическими формами музыки соседних исламизированных народов, никак не может быть отнесена к безусловной культурной общности последних ни в реальном звучании, ни в опыте теоретико-эстетического осмысления музыкальных явлений» [3, с. 36, 37].

Еще более сложная картина предстает в Волго-Уральском регионе России, где искусство *макам* не бытовало как аутентичное явление, а было предположительно привнесено через кросс-культурные контакты из Центральной Азии. В культовой музыке народов этого региона термин *макам* встречается в значении распева, сопровождающего чтение текстов определенного содержания. По традиции, сохранившейся в деревнях, распев основывается на ангемитонике [7, с. 185, 187], не имея ничего общего с микротоновыми ладами. Многими своими свойствами распевы на основании ангемитоники могут иметь глубинные связи с пограничными музыкальными ландшафтами Волго-Уральского региона и так – по цепочке до границ Монголии и Китая. Ангемитоника как фундаментальное основание мышления никогда не исчезнет из сознания носителей культуры под влиянием каких-бы то ни было религий или исторических реалий, что и подтверждается временем, а также единым интонационным словарем традиционной музыки татар-мусульман, татар-христиан и других народов этого региона.

Кросс-культурные контакты с традициями классической арабско-мусульманской культуры, видимо, могли привести в Волго-Уральский регион микротоновую ладовую систему: в конце XV века в подарок казанскому хану из Центральной Азии был доставлен известный музыкант абиссинского происхождения, вскоре утопленный в реке за честность после того, как отрицательно ответил на вопрос, понравился ли ему концерт придворных музыкантов и кто является его украшением [6, с. 64]. Это предание из персидского трактата XVI века Дарвиша Али Чанги [18] обычно приводится исследователями фрагментарно. Более целесообразным представляется обращение

к другому источнику [15], атрибутированному мною как Аноним XVI века [14] (сегодня, спустя почти двадцать лет, появились основания датировать его концом XIV – началом XV в.). В его последней главе имеет смысл обратить внимание на отношение, элементы которого связывают, с одной стороны, Булгарию, а с другой – *нарда-и Раст*, или лад Раст [14, с. 52–75]. Это отношение может интерпретироваться как в метафорическом, так и историческом ключе, тем более что соотносительности лада Раст с тюрками говорят постклассические персидские трактаты о музыке XVI – начала XIX вв.

Несмотря на то что исследователи повторяют, что на территории Волго-Уральского региона имела место быть классическая традиция искусства *макам*, которая в силу исторических причин исчезла, в таком утверждении видится серьезная проблема, ибо искусство *макам* генетически привязано к микротоновой ладовой системе, а микротоновость не зависит от дворцовой среды. Ведь не дворцовая среда обуславливает микротоновое мышление и собственно лады-*макам*, на которых встраиваются многочастные композиции, и не разрушение дворцов приводит к исчезновению мышления. Последнее регулируется онтогенетическими факторами, которые проявляются как в профессиональной классической музыкальной традиции, так и в фольклоре, который ее питает, поскольку *макам* как микротоновый лад обнаруживает себя в любом слое традиционной музыки по всему периметру Передней и Центральной Азии.

Как базовая, глубинная структура, *макам* организует и многочисленные циклические композиции профессиональной музыкальной традиции, и народную песню, проявляется и как система парадигматических связей, управляющая процессом деривации сложных мультижанровых композиций, и как лад, организующий колыбельную мелодию. Если же в деревнях Волго-Уралья носители культуры исторически распевают Коран на бесполутоновые звукоряды, называя распев словом «*макам*», то здесь мы наблюдаем распространенное явление трансмиссии понятия и факт его переноса без сущностного наполнения – микротоновости, с которой данный термин исторически связан.

Сегодня приглашенные арабские, турецкие и другие чтецы священного текста культивируют в современных городах Волго-Уралья свой собственный – арабский, турецкий или центральноазиатский

макам, обучают учеников, а ученики талантливо воспроизводят звуковой и вербальный текст. Но сколь органично такое воспроизведение сознанию носителей культуры Волго-Уральского региона, даже если оно исполняется в высшей степени профессионально?

## Заключение

Таким образом, философия музыки – это понимание музыки в аспекте логических оснований, управляющих жизнедеятельностью человека в целом. Предметом философии музыки являются фундаментальные процедуры мышления в музыке и мысли о музыке, которые выражаются отношениями части и целого, их противоположения и объединения. Эти отношения являются основанием для построения определенного содержания в музыке; они управляют собственно теоретическим мышлением и на языке категориальной сетки классической арабо-мусульманской культуры соответственно передаются двумя фундаментальными парами, которые известны как «основа – ветвь» (*асль – фар*) и «внешнее – внутренне» (*захир – батин*)<sup>(7)</sup>.

Что касается искусства макам – феномена теории и практики, то по традиции оно культивировалось в средоточии интеллектуалов, ученых, которые, как правило, сами являлись известными исполнителями и получали достойное вознаграждение за свое мастерство, зарабатывали на жизнь своей профессией, имели учеников и создавали исполнительские школы. Сам же термин «макам», в первую очередь, указывает на систему микротоновых звуковых структур, а во вторую – на жанровую модель, в которой исполняются музыкальные композиции.

Как неразрывное единство теории и практики искусство макам предполагает соответствующий аналитический подход, направленный на выявление логико-смысловых грамматик и в музыке, и в мысли о музыке. Отследить единство смыслопорождающих процедур можно при условии выделения минимума нередуцируемого смысла в вербальных и невербальных текстах данного феномена, а также

при условии выявления и описания процедуры, отвечающей за смыслопорождение, независимо от того, с каким материалом исследователь соприкасается в целом. Это одна из множества задач философии музыки в ее применении к искусству макам. Для достижения этой цели целесообразен логико-смысловой подход, позволяющий рассмотреть музыку и мысль о музыке как целостность, имеющую единую логико-смысловую грамматику.

(7) Обе пары исторически синхронно применялись для исследования искусства макам в трудах Сафи ад-Дина аль-Урмави (ум. 1294) – выдающегося теоретика музыки и исполнителя.

## Список литературы:

- 1 Арановский М.Г. Музыка и мышление // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / ред.-сост. М.Г. Арановский. М.: КомКнига, 2007. 240 с. С. 10–43.
- 2 Даукеева С. Философия музыки Абу Насра Мухаммада аль-Фараби. Алматы: Фонд Сорос-Казахстан, 2002. 351 с.
- 3 Джани-заде Т.М. Вербально-невербальное в музыкальной культуре исламской цивилизации // Невербальное поле культуры. Материалы научной конференции «Невербальные коммуникации в культуре», Москва, 6–8 июня 1995. М.: ГИИ, 1995. 165 с.
- 4 История арабо-мусульманской философии: Учебник / Под ред. А.В. Смирнова. М.: Академический проект, 2013. 267 с.
- 5 Масиньон Л. Методы художественного выражения у мусульманских народов // Арабская средневековая культуры и литература: Сборник статей зарубежных ученых. М.: Наука, 1978. 216 с. С. 46–59.
- 6 Назаров А. Музыкальные традиции Среднего и Ближнего Востока (о динамической целостности культуры) // Культура Среднего Востока. Музыкальное, театральное искусство и фольклор. Ташкент: Фан, 1992. С. 38–50.
- 7 Сайфуллина Г. Музыка священного слова: чтение Корана в традиционной татаро-мусульманской культуре. Казань: Татарполиграф, 1999. 230 с.
- 8 Семенов А.А. Среднеазиатский трактат по музыке Дервиша Али (XVII в.) Сокращенное изложение персидского (таджикского) текста с введением, примечаниями и указателем. Ташкент: тип. № 1, 1946. 87 с.
- 9 Смирнов А.В. Логика смысла. Теория и ее приложение к анализу классической арабской философии и культуры. М.: Яз. славян. культуры, 2001. 503 с.
- 10 Смирнов А.В. Логико-смысловые основания арабо-мусульманской культуры. Семиотика и изобразительное искусство. М.: ИФРАН, 2005. 250 с.
- 11 Смирнов А.В. Сравнительная философия как философская дисциплина // Актуальные проблемы развития мировой философии. Астана: Евразийский национальный ун-т им. Л. Н. Гумилева, 2008. С. 37–43.
- 12 Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. Исследование. 2-е изд. М.: Издательский дом «Композитор», 2007. 272 с.
- 13 Фомина З.В. Философия музыки: учеб. пос. для студентов и аспирантов музыкальных вузов. Саратов: Саратовская гос. консерватория им. Л.В. Собинова, 2011. 206 с.
- 14 Шамилли Г.Б. Классическая музыка Ирана: правила познания и практики. М.: Издательский дом «Композитор», 2007. 448 с.
- 15 Anonim XVI. Risālah dar 'ilm-i mūsīqī. Azərbaycan Milli Akademiyasının Əlyazma İnstitutu. M-251. S. 236b–242a. (На перс. яз.).
- 16 Bowie A. Music, Philosophy, and Modernity Modern European Philosophy. Cambridge-New York, Cambridge University Press, 2007. 428 p.
- 17 Bowman W.D. Philosophical perspectives on Music. New York, Oxford University Press, 1998. 496 p.
- 18 Darwīš Alī Čangī. Risālah-i mūsīqī. SPb Institute of Oriental Manuscripts. D-403. S. 1a—148b. Рукопись. (На перс. яз.)
- 19 [al-] Fārābī Abū Nasr. Kitāb al-mūsīqī al-kabīr / Ed. by Ghāttas 'Abd al-Malik Khashaba. Cairo: Dār al-Kātib al-'Arabī li al-'Tibā' a wa al-Nashr, 1967.
- 20 [al-] Faruqī L.L. Islam and Art. Islamabad, 1988.

- 21 Nasr S.H. Islamic Art and Spirituality. State University of New-York Press, 1987. – 213 p.
- 22 Shehadi F. Philosophies of Music in Medieval Islam. Leiden: Brill, 1995. – 175 p.

## References:

- 1 Aranovskij M.G. Muzyka i myshlenie [Music and thinking]. *Muzyka kak forma intellektual'noj deyatel'nosti* [Music as a form of intellectual activity], ed. by M.G. Aranovskij. Moscow, KomKniga Publ., 2007. 240 p. Pp. 10–43. (In Russ.)
- 2 Daukeeva S. *Filosofiya muzyki Abu Nasra Muhammada al'-Farabi* [Philosophy of music of Abu Nasra Muhammad al-Farabi]. Almaty, Fond Soros-Kazahstan Publ., 2002. 351 p. (In Russ.)
- 3 Dzhani-zade T.M. Verbal'no-neverbal'noe v muzykal'noj kul'ture islamskoj civilizacii [Verbal-non-verbal in the musical culture of Islamic civilization]. *Neverbal'noe pole kul'tury. Materialy nauchnoj konferencii «Neverbal'nye kommunikacii v kul'ture»*, Moskva, 6–8 iyunya 1995 [Non-verbal field of culture. Materials of the scientific conference “Nonverbal Communications in Culture”, Moscow, June 6–8, 1995]. Moscow, GII Publ., 1995. 165 p. (In Russ.)
- 4 *Istoriya arabo-musul'manskoj filosofii: Uchebnik* [The History of Arab-Muslim Philosophy: Textbook], ed. A.V. Smirnov. Moscow, Akademicheskij proekt Publ., 2013. 267 p. (In Russ.)
- 5 Masin'on L. Metody hudozhestvennogo vyrazheniya u musul'manskih narodov [Methods of artistic expression among Muslim peoples]. *Arabskaya srednevekovaya kul'tury i literatura: Sbornik statej zarubezhnyh uchenyh* [Arab medieval culture and literature: Collection of articles by foreign scientists]. Moscow, Nauka Publ., 1978. 216 p. Pp. 46–59. (In Russ.)
- 6 Nazarov A. Muzykal'nye tradicii Srednego i Blizhnego Vostoka (o dinameskoj celostnosti kul'tury) [Musical traditions of the Middle and Middle East (on the dynamic integrity of culture)]. *Kul'tura Srednego Vostoka. Muzykal'noe, teatral'noe iskusstvo i fol'klor* [Culture of the Middle East. Musical, theatrical art and folklore]. Tashkent, Fan Publ., 1992. Pp. 38–50. (In Russ.)
- 7 Sajfullina G. *Muzyka svyashchennogo slova: chtenie Korana v tradicijnoj tataro-musul'manskoj kul'ture* [Music of the sacred word: reading of the Koran in traditional Tatar-Muslim culture]. Kazan', Tatroligrafi Publ., 1999. 230 p. (In Russ.)
- 8 Semenov A.A. *Sredneaziatskij traktat po muzyke Dervisha Ali (XVII v.) Sokrashchennoe izlozhenie persidskogo (tadžikskogo) teksta s vvedeniem, primechanijami i ukazatelem* [Central Asian treatise on music by Dervish Ali (17th century.) Abridged summary of the Persian (Tajik) text with introduction, notes and index]. Tashkent, tip. no. 1 Publ., 1946. 87 p. (In Russ.)
- 9 Smirnov A.V. *Logika smysla. Teoriya i ee prilozhenie k analizu klassicheskoj arabskoj filosofii i kul'tury* [The logic of meaning. Theory and its application to the analysis of classical Arabic philosophy and culture]. Moscow, Yaz. slavjan. kul'tury Publ., 2001. 503 p. (In Russ.)
- 10 Smirnov A.V. *Logiko-smyslovye osnovaniya arabo-musul'manskoj kul'tury. Semiotika i izobrazitel'noe iskusstvo* [The logical and semantic foundations of the Arab-Muslim culture. Semiotics and visual arts]. Moscow, IFRAN Publ., 2005. 250 p. (In Russ.)
- 11 Smirnov A.V. *Sravnitel'naya filosofiya kak filosofskaya disciplina* [Comparative philosophy as a philosophical discipline]. *Aktual'nye problemy razvitiya mirovoj filosofii* [Actual problems of the development of world philosophy]. Aстана, Evrazijskij nacional'nyj un-t im. L.N. Gumileva Publ., 2008. P. 37–43. (In Russ.)

- 12 Sokolov A. *Muzykal'naya kompoziciya XX veka: dialektika tvorchestva. Issledovanie* [Musical composition of the XX century: the dialectic of creativity. Study]. 2nd ed. Moscow, Izdatel'skij Dom "Kompozitor" Publ., 2007. 272 p. (In Russ.)
- 13 Fomina Z.V. *Filosofiya muzyki: ucheb. pos. dlya studentov i aspirantov muzykal'nyh vuzov* [Philosophy of music: textbook. pos. for students and graduate students of music universities]. Saratov, Saratovskaya gos. konservatoriya im. L.V. Sobinova Publ., 2011. 206 p. (In Russ.)
- 14 Shamilli G.B. *Klassicheskaya muzyka Irana: pravila poznaniya i praktiki* [Classical music of Iran: the rules of knowledge and practice]. Moscow, Izdatel'skij Dom "Kompozitor" Publ., 2007. 448 p. (In Russ.)
- 15 Anonim XVI. *Risālah dar 'ilm-i mūsīqī*. Azərbaycan Milli Akademiyasının Əlyazma İnstitutu. M-251. S. 236b–242a. (In Pers.)
- 16 Bowie A. *Music, Philosophy, and Modernity Modern European Philosophy*. Cambridge–New York, Cambridge University Press, 2007. 428 p.
- 17 Bowman W.D. *Philosophical perspectives on Music*. New York, Oxford University Press, 1998. 496 p.
- 18 Darwīš 'Alī Čangī. *Risālah-i mūsīqī*. SPb Institute of Oriental Manuscripts. D-403. S. 1a–148b. Manuscript. (In Pers.)
- 19 [al-] *Fārābī Abū Nasr. Kitāb al-mūsīqī al-kabīr* / Ed. by Ghāttas 'Abd al-Malik Khashaba. Cairo: Dār al-Kātib al-'Arabī li al-Tibā' a wa a1-Nashr, 1967.
- 20 [al-] Faruqi L.L. *Islam and Art*. Islamabad, 1988.
- 21 Nasr S.H. *Islamic Art and Spirituality*. State University of New York Press, 1987. 213 p.
- 22 Shehadi F. *Philosophies of Music in Medieval Islam*. Leiden, Brill, 1995. 175 p.