

УДК 78

Парадигма исламской культуры в татарской музыке советского периода

Дулат-Алеев Вадим Робертович

Доктор искусствоведения,
профессор,

завкафедрой истории музыки,

Казанская государственная консерватория им. Н.Г. Жиганова,
420015, Российская Федерация, Казань, ул. Большая Красная, 38;

e-mail: vd-ali@yandex.ru

Аннотация

Татарская культура более тысячи лет связана с Исламом. В статье рассматриваются формы и функции исламской парадигмы в татарском профессиональном музыкальном искусстве в советский период истории, в условиях идеологических запретов на религию. Выделены такие формы проявления парадигмы как: символизация исторических (дореволюционных) элементов быта; включение символических образов Ислама в текстомызыкальные и сценические произведения; использование фольклорных жанров, связанных с мусульманской культурой. Эти и другие формы способствовали сохранению национальной идентичности татарской профессиональной музыки, определяли параметры интертекстуальных связей новых произведений. При этом в большинстве случаев они оставались на уровне латентной парадигмы вплоть до возвращения прямых обращений к исламской культурной традиции в постсоветский период. Материалом для анализа выступили произведения С. Габаши, С. Сайдашева, Н. Жиганова, А. Монасыпова, Ш. Шарифуллина. Функционирование исламской парадигмы в татарской музыке в XX веке было подчинено определенному циклу, в котором эта парадигма сместилась с уровня явной функции на уровень латентной, а затем постепенно вновь вернулась на уровень явной функции в последние полтора десятилетия века. Находясь в рамках определенной парадигмы, любой автор оказывается в огромном пространстве культуры, которое измеряется не только географически, но и исторически, сближая разные века, связанные одной традицией.

Для цитирования в научных исследованиях

Дулат-Алеев В.Р. Парадигма исламской культуры в татарской музыке советского периода // Культура и цивилизация. 2017. Том 7. № 5А. С. 398-406.

Ключевые слова

Татарская музыка, советская музыка, исламская культура, исламо-христианское пограничье, татарские композиторы, латентная парадигма, интертекстуальный анализ.

Введение

Ислам в Среднем Поволжье имеет многовековую историю и глубоко укоренился в культурной традиции татар. Религиозная идентичность несколько веков выступала для татар одной из важнейших особенностей этнической культуры. Это обстоятельство усиливало символическое значение исламских компонентов не только на уровне «высокой», ученой культуры, но и на уровне культуры быта, повседневности. Таким образом, до начала гонений на религию, развернувшихся на государственном уровне после Октябрьской революции 1917 года, исламский пласт татарской этнической традиции подразумевал не только собственно религиозную функцию, но и выступал важнейшим фактором национальной идентичности.

Следует отметить, что использование в настоящей статье понятий «исламская культура», а также «исламская парадигма» согласуется с разъяснением, которое дала Т.М. Джани-заде: «Употребление нами терминов “исламская цивилизация”, “исламская культура”, “исламская музыка” не несет конкретно-религиозного смысла, а подразумевает религию только в качестве одной из важнейших форм духовной общности, которая, безусловно, стала фундаментом данной цивилизации» [Джани-заде, 2009, 45]. То есть: использование элементов исламской традиции в татарском музыкальном искусстве не обязательно связано с религиозным культом, но всегда является средством отражения национального самосознания, неотъемлемой частью которого является религиозная идентичность.

Проблема обновления татарской культуры на рубеже XIX-XX веков

Начиная с XIX века ранее замкнутая и, соответственно, консервативная татаро-мусульманская культура постепенно адаптировалась к новым для нее категориям *развития*. Новые векторы были связаны с необходимостью формирования национальной культурной среды в условиях светского социума. Но религиозный контекст оказывал сильное влияние на аксиологическое пространство татарского общества. Реформа образования созрела в недрах традиционной системы образования, функционирующей при мечетях, и привела к возникновению целого ряда «новометодных» медресе, которые отражали идеи интеллектуального движения, получившего название «джадидизм»¹. Важнейшей идеей «джадидизма» было развитие внеконфессиональных форм консолидации национальной культуры, опирающиеся на модели новоевропейского общества и конструктивный опыт русской культуры XIX века по формированию национальной идеи. Поэтому «джадидисты» ратовали за развитие национальной (тюркоязычной) литературы, театра, современных форм музыкального искусства.

Интересно, что первой из ныне известных татароязычных работ, специально посвященных музыкальному искусству, была брошюра татарского богослова и публициста Хади Кильдебаки «Музыка и Ислам», опубликованная в 1909 году в Уфе. Отмечая, что «в наш век возрастает значение музыкального искусства в общественной жизни» [Кильдебаки, 2009, 105], автор уделяет значительное внимание анализу хадисов и текстов исламских богословов, на основании которого приходит к заключению, что в мусульманской религии «прямых запретов <на музыку>

¹ От арабского جَدِيد (jadīd) — «новый», جَدِيدِيَّة (jadīdiyya) — «обновленчество». «Джадидизм» в той или иной форме проявился у целого ряда тюркских народов России (наиболее ярко у татар и башкир в Волго-Уральском регионе, у крымских татар, казахов и других народов, придерживающихся ханафитского мазхаба).

нет, а есть только выводы о неправильности использования музыки» [Кильдебаки, 2009, 121].

Публикация Кильдебаки демонстрирует, что вопросы развития татарского музыкального искусства соотносились с исламской традицией. Даже новейшие тенденции музыкальной жизни сохраняли связи с мусульманской культурой: среди грамофонных пластинок «эстрадных» татарских певцов были записи сур Корана (например, Аль-Фатиха в исполнении К. Тухватуллина-Мутыги), в мелодекламациях нередко использовались сюжеты классической мусульманской книжной традиции (на новую музыку С. Габаша). Таким образом, формирование новой татарской национальной культуры, начавшееся задолго до Октябрьской революции 1917 года, было генетически связано с исламской культурной традицией.

Явная и латентная парадигмальные функции

Процессы становления национального музыкального искусства были существенно скорректированы после 1917 года. Одним из факторов этой коррекции выступила антирелигиозная идеология, которая стала в СССР государственной идеологией. В 1920 году была образована Татарская АССР, и развитие татарской культуры обрело государственный фундамент. Советский период не однороден, но антирелигиозные установки в той или иной степени строгости существовали на протяжении всей советской истории. Функционирование в татарской советской музыке *исламской парадигмы* можно систематизировать и по особенностям исторических периодов, и по способам проявления.

Используя парадигмальный метод для анализа философии Мухйид-Дина ибн Араби, А.В. Смирнов отмечает, что рациональное мышление и интеллектуальную деятельность в целом определяет «не только парадигма, регулирующая рациональное мышление, где парадигма эксплицируется максимально исчерпывающе и строго, а зачастую парадигма латентная и не получающая четкой фиксации самим носителем этой парадигмы» [Смирнов, 1993, 21]. Данный методологический тезис опирается на социологическую теорию явных и латентных функций Роберта Мертон, который подразумевал под латентной функцией «непреднамеренный», не обозначаемый результат воздействия какого-либо структурного элемента системы. Например, обряд вызывания дождя, безотносительно своего воздействия на погоду, способствует консолидации племени, «цель обряда и его фактические последствия не совпадают» [Мертон, 2006, 163].

В период антирелигиозной идеологии начинается трансформация функции исламской парадигмы из явной в латентную. В этом процессе первое послереволюционное десятилетие можно определить как переходный этап, не смотря на историческую внезапность и бескомпромиссность распространения новой идеологии. В период 1920-х – начала 1930-х годов еще сохранялась достаточно прочная связь с дореволюционными тенденциями развития культуры. И хотя религия и все связанные с ней элементы были перемещены на «отрицательный» полюс драматургии, они, тем не менее, оставались в информационном пространстве, фигурировали в ряду художественных образов. Формой сохранения элементов мусульманской традиции стала, как это не парадоксально, их критика. К способам критического изображения мусульманских образов относятся: их демонстративная историзация, превращающая религию в символ старого мира, в безвозвратно ушедшее прошлое; ирония и сатира; негативная характеристика. Однако, одновременно с явной антирелигиозной функцией эти приемы выполняли и латентную функцию, которая заключалась в сохранении мусульманских символических форм национальной идентичности и, следовательно, в сохранении преемственности современной и дореволюционной культуры.

Эта двойственность не позволяла и не позволяет однозначно оценивать семантику таких произведений как, например, хоровая композиция «Две эпохи» Султана Габаша². Произведение состоит из двух частей: «Вечерний азан – 1905 год» и «Кузнецы – 1925 год». Символом ушедшей эпохи выступил *азан* – важнейший жанр «стержневой» исламской музыкально-культурной традиции³. Партия тенора соло, которая словно пробивается через пятиголосный хор, содержит характерные для азана интонации и фразировку. В партитуре у солиста не выписан текст, в то время как у хора есть слова на татарском языке. Однако в партии солиста угадывается подразумеваемая, характерная для азана формула такбира.

В эти же годы огромную популярность среди татарской публики приобрели театральные спектакли с музыкой Салиха Сайдашева (1900-1954). В спектаклях с музыкой Сайдашева нередко появлялись представители мусульманского духовенства в качестве отрицательных персонажей⁴. Для их музыкальной характеристики композитор обращался к региональному пласту исламской МКТ – *книжному пению*. Старинные напевы для мелодизированного чтения духовных книг на татарском языке прочно ассоциировались с традицией. Широко распространенные книжные напевы («Бадавам», «Бакырган», «Такый гажап», а также зикр «Альвидаг») у Сайдашева получали гротесковое преломление (преувеличенно быстрый темп, нарочито громкая динамика или несоответствующее сценической ситуации звучание). При этом сам факт обращения к старинному пласту, тесно связанному с татаро-мусульманской книжной традицией, был проявлением культурной памяти. В последующие несколько десятилетий обращение к старинной книжной традиции стало невозможным даже в сатирических целях.

Основные формы проявления парадигмы в музыкальном искусстве

За два послереволюционных десятилетия связи общества с традиционной татаро-мусульманской культурой значительно ослабли. Этому способствовала и двукратная смена алфавита (переход татарского языка с арабской графики на латиницу – «Яналиф» – в 1927 году, а затем переход на кириллицу в 1939 году). Вместе со старинной книжной традицией уходили многие термины и понятия – «обозначения явлений звука и звучания, инструментария, исполнительства (в разных его видах), сочинительства, целый комплекс общеэстетических оценочных категорий» [Сайфуллина, 2009, 39]. А также целые жанровые пласты, связанные с исламской культурой (мунаджаты, кораническое пение, зикры и др.). После унификации направлений развития советской культуры исламская парадигма полностью переместилась на латентный уровень.

Интересным примером функционирования исламской парадигмы на латентном уровне является сказочно-легендарная опера «Алтынчач» («Золотоволосая», 1941) Назиба Жиганова на

² *Габаша Султан (Султан-Ахмет) Хасанович (Хасангатоевич)* (1891–1942) — один из первых татарских композиторов, музыкально-общественный деятель, исследователь фольклора, хоровой дирижер. Родился в семье видного представителя мусульманского духовенства, получил традиционное мусульманское образование, сдал экзамен на звание имама-хатиба и мударриса. Его публичная музыкальная деятельность началась еще до революции.

³ Понятие «музыкально-культурной традиции» (МКТ), а также структура исламской МКТ в Среднем Поволжье представлены в монографии В.Н. Юнусовой [Юнусова, 1997].

⁴ Следует отметить, что сатирическое изображение реакционного духовенства началось в татарском искусстве еще до революции, на волне «джадидизма» и было связано в том числе и с именем классика новой татарской литературы Габдуллы Тукая (1886–1913).

либретто Мусы Джалиля⁵. Либретто, написанное на основе старинного героического эпоса (легенда «Джик–мерген» и народных сказок (в том числе «Алтынчач»), претерпело несколько редакций⁶, пока не обрело своего окончательного органичного варианта. Опера повествует о борьбе волжских булгар (исторических предков татар) с монгольскими завоевателями. Все персонажи оперы решены в символическом ключе. Героев «положительной» сферы объединяет владение сверхспособностями (смысл которых — возможность посмотреть на ситуацию с высоты полета), причастность к «истинному знанию» и «наивысшему духовному могуществу», которые атрибутированы в опере традиционной суфийской символикой «Божественного принципа», «Центра Мира», «Сердца Мира», «Оси Мира», «Оружия»⁷ и т.д.

Показательно, что некоторые индексы латентной исламской парадигмы проявляются лишь при исполнении оперы на татарском языке. Например, в Рассказе Джика из Второго действия герой говорит о себе: «Мой отец – черная гора из девяносто девяти пластов, моя мать – широкая река из девяносто девяти рукавов»⁸. Здесь используется одно из главных символических чисел ислама – число девяносто девяти «прекрасных имен» Аллаха. В русском же переводе фигурирует цифра «сто», которая заменяет интертекстуальный индекс исламской парадигмы обобщенно-метафорическим выражением значения «много».

Эти и другие присутствующие в опере интертекстуальные связи вряд ли возникли у авторов оперы сознательно. Но в опере они образуют смысловую структуру, которая поддерживается в том числе и лейтмотивной системой. «Алтынчач» стала первой татарской оперой, обращенной в прошлое, но «исторически мотивированные события, положенные в основу сюжета произведения, освещаются в “Алтынчач” с символических позиций» [Дулат-Алеев, 2001, 87].

Как отмечает А.А. Абрамова: «За каждым поверхностным и единичным проявлением текста лежат глубинные и универсальные проявления, носящие когнитивный характер (это так называемые ментальные (когнитивные) модели)» [Абрамова, 2010, 319]. Одной из таких моделей для оперы Н. Жиганова и М. Джалиля (наряду с явной парадигмой социалистического реализма, обеспечившей воплощение его основных принципов – народности, идейности, конкретности) стала латентная исламская парадигма.

В 1940-1950-е годы строгость цензуры (в том числе внутренней цензуры авторов) была

⁵ Жиганов Назиб Гаязович (1911–1988) – крупнейший татарский советский композитор, первый председатель Правления Союза композиторов Татарской АССР (с 1939 по 1977 гг.), первый ректор Казанской консерватории (с 1945 по 1988 гг.), профессор, народный артист СССР, лауреат Государственных премий СССР, Герой Социалистического Труда.

Джалиль (Залилов) Муса Мустафович (1901–1944) – выдающийся татарский советский поэт, Герой Советского Союза (посмертно), лауреат Государственной премии СССР (посмертно). Во время Великой Отечественной войны, будучи в плену, вошел в подпольную группу, после разоблачения которой был казнен.

⁶ Первый вариант либретто был написан для Б.В. Асафьева, которому был сделан заказ на написание оперы. Завершенная в 1938 году опера Б.В. Асафьева, однако, не была принята к постановке.

⁷ Трактовка традиционной символики суфизма содержится, например, в труде Рене Генона «Символы священной науки» [Генон, 1997, 49, 89, 99–100, 244]. *Генон Рене Жан-Мари-Жозеф* (1886–1951) — французский философ, автор работ по традиционализму, символизму, инициации и метафизике. Был посвящен в суфийский Шазилийский тарикат под именем Абдель-Вахид Яхья.

В Поволжье была распространена накшбандийская школа суфизма, которая «в отличие от крайних мистико-аскетических течений обязывала своих последователей быть активными членами мусульманской общины, жить ее насущными заботами и нуждами» [Амирханов, 1993, 83]. Детальный анализ оперы “Алтынчач” в аспекте суфийской символики см.: [Дулат-Алеев, 2001].

⁸ Оригинал на тат. яз.: «Атам минем каратау туксан тугыз катлаулы, анам минем киң идел туксан тугыз тармаклы» (*Жиганов Н.* Алтынчач: Опера в 3 действиях 5 картинах с прологом / Либретто М. Джалиля; Рус. текст Т. Ян и Г. Миллера; Перелож. Для пения с фп. Автора. Клавир. М.: Музгиз, 1962. Парал. Рус. и тат.).

столь высока, что примеров влияния исламской парадигмы на результаты музыкального и музыкально-поэтического творчества практически не было⁹.

С конца 1950-х годов начинается постепенное возвращение в орбиту творчества сказочных, историко-бытовых, старинных фольклорных образов, прямо или косвенно связанных с традиционной татаро-мусульманской культурой. Например, балет Рашида Губайдуллина «Кисекбаш» («Отсеченная голова») по сатирической поэме Габдуллы Тукая «Сенной базар или Новый Кисекбаш». Книга «Кисекбаш» использовалась в учебном процессе дореволюционных медресе. Новым словом для 1950-х годов стало обращение композитора к старинному пласту книжно-религиозных жанров (баиту и мунаджату), хотя они и были помещены в контекст исторической сатиры. Тем не менее, балет Р. Губайдуллина ознаменовал возвращение принципа, напоминающего эпоху расцвета сайдашевской музыкальной драмы, и в контексте истории XX века это можно расценивать как некоторую идеологическую «оттепель».

Следующим, принципиально новым этапом в осознании континуума национальной традиции стали 1970-1980-е годы. Этот период стал временем восстановления ранее прерванных связей внутри татарской культуры. В том числе искусственно прерванных революцией 1917 года. Одним из важнейших направлений восстановления традиции стало постепенное возвращение исламской парадигмы с уровня латентной функции на уровень сознательного, явного функционирования.

Музыкальным произведением, возвестившим возвращение исламской парадигмы в смысловое пространство национальной культуры стал хоровой концерт молодого в то время композитора Шамиля Шарифуллина (1949-2007) «Мунаджаты» (1974). В концерте, помимо народных стихов и стихов Г. Тукая были использованы тексты семи первых аятов 36-й суры Корана «Йа-син». Подготовка к премьере произведения проходила не просто: не было уверенности, что произведение разрешат исполнить, хотя исполнение «Мунаджатов» инициировал и активно поддерживал Н.Г. Жиганов. Премьера этого произведения стала одним из важнейших художественных событий татарской музыки того времени. В следующем 1975 году состоялась премьера вокально-симфонической поэмы «В ритмах Тукая» Алмаза Монасыпова (1925-2008). Эти различные по музыкальному стилю, композиторской технике, исполнительскому составу и творческому замыслу произведения объединяла общая парадигмальная характеристика. Оба сочинения опирались на ранее исключенные из «словаря» национальной культуры пласты традиции – книжное пение, кораническое пение, мунаджаты. А следовательно – на многовековую татаро-мусульманскую культуру.

Заключение

В последние десятилетия XX века опора на татаро-мусульманскую традицию стала одним из основных творческих направлений для композиторов нового поколения – Рашида Калимуллина, Резеды Ахияровой, Масгуды Шамсутдиновой. В постсоветский период произошло восстановление исламской МКТ. Можно говорить даже о творческом развитии традиционного наследия в условиях современной эстетики. Одним из примеров такого

⁹ Впервые поставленная на сцене в 1942 году знаменитая музыкальная комедия Джаудата Файзи «Башмачки» (либретто Тази Гиззата по одноименной комедии Хабибуллы Ибрагимова, написанной в 1922 году) сатирически изображала татарский дореволюционный буржуазный быт. По принципам отражения исламской парадигмы она соотносится с музыкальными драмами и комедиями С. Сайдашева (историзация быта, ирония) и в целом с периодом 1920–30-х годов.

композиторского творчества, развивающего традиционный пласт в условиях современного музыкального языка, может служить Фантазия для органа «Забытый вагаз» Р. Калимуллина.

Таким образом, функционирование исламской парадигмы в татарской музыке в XX веке было подчинено определенному циклу, в котором эта парадигма сместилась с уровня явной функции на уровень латентной, а затем постепенно вновь вернулась на уровень явной функции в последние полтора десятилетия века.

Находясь в рамках определенной парадигмы, любой автор оказывается в огромном пространстве культуры, которое измеряется не только географически, но и исторически, сближая разные века, связанные одной традицией. Как отмечает Г.Б. Шамилова (Шамилли): «Сама система мировоззрения средневекового мусульманина, воспринимавшего окружающий его мир в бинарной оппозиции “захир – батин” (явленный – сокрытый) и моделировавшего этот “образ мира” в вербальных и невербальных текстах, исключает правомерность их однозначного толкования» [Шамилова, 1996, 2]. Этот вывод можно отнести и к функционированию исламской парадигмы в искусстве XX века.

Библиография

1. Амирханов Р. Ислам в истории татарской общественной мысли // Татарстан. 1993. №4. С.82-86.
2. Амрахова А.А. Когнитивный подход в интерпретации современной музыки // Исполнительское искусство и музыковедение. Параллели и взаимодействия. М.: Человек, 2010. С. 318-328.
3. Генон Р. Символы священной науки. М.: Беловодье, 1997. 496 с.
4. Джани-заде Т.М. Этнический фактор в культуре исламской цивилизации (к вопросу о тюркской музыкальной субкультуре в исламе) // Музыкальная культура в исламо-христианском контексте. Казань, 2009. С. 44-54.
5. Дулат-Алеев В.Р. Новый интертекст оперы «Алтынчач» (К проблеме интерпретации национальной классики) // Назиб Жиганов: Контексты творчества. Казань, 2001. С. 66-88.
6. Кильдебаси Х. Музыка и Ислам // Из истории татарской музыкальной культуры. Казань, 2010. С. 100-125.
7. Мертон Р. Социальная теория и социальная структура. М.: АСТ, 2006. 880 с.
8. Сайфуллина Г.Р. Исламский пласт татарского традиционного музыкально-терминологического словаря // Музыкальная культура в исламо-христианском контексте. Казань, 2009. С. 35-44.
9. Смирнов А.В. Великий шейх суфизма (опыт парадигмального анализа философии Ибн Араби). М.: Наука, 1993. 328 с.
10. Шамилова Г.Б. Проблемы интерпретации трактатов о музыке эпохи Сефевидов: автореф. дис... канд. искусствоведения. М., 1996. 24 с.
11. Юнусова В.Н. Ислам – музыкальная культура и современное образование в России. М.: Хронограф, 1997. 150 с.

The paradigm of Islamic culture in the Tatar music of the Soviet period

Vadim R. Dulat-Aleev

Doctor of Arts,

Professor,

Head of the Music history Department;

Kazan State Conservatory,

420110, 38 Bol'shaya Krasnaya st., Kazan, Russian Federation;

e-mail: vd-ali@yandex.ru

Abstract

Tatar culture for more than a thousand years is associated with Islam. The article examines the forms and functions of the Islamic paradigm in the Tatar professional musical art during the Soviet period of history, in the conditions of ideological bans on religion. Such forms of manifestation of the paradigm as the symbolization of historical (pre-revolutionary) elements of life are singled out, inclusion of symbolic images of Islam in text-musical and stage works, the use of folklore genres associated with Muslim culture. These and other forms contributed to the preservation of the national identity of Tatar professional music, determined the parameters of the intertextual links of new works. In most cases, they remained at the level of a latent paradigm until the return of direct appeals to the Islamic cultural tradition in the post-Soviet period. The material for analysis was taken from the works of S. Gabashi, S. Saydashev, N. Zhiganov, A. Monasypov, S. Sharifullin. The functioning of the Islamic paradigm in Tatar music in the twentieth century was subordinated to a specific cycle in which this paradigm shifted from the level of explicit function to the level of latent, and then gradually returned to the level of explicit function in the last decade and a half of the century. Being within the framework of a certain paradigm, any author finds himself in a vast space of culture that is measured not only geographically, but also historically, bringing together different centuries connected with one tradition.

For citation

Dulat-Aleev V.R. (2017) Islamskaya paradigma v tatarskoi muzyke sovetskogo perioda [The paradigm of Islamic culture in the Tatar music of the Soviet period]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 7 (5A), pp. 398-406.

Keywords

Tatar music, Soviet music, Islamic culture, Islamic-Christian border, Tatar composers, latent paradigm, intertextual analysis.

References

1. Amirkhanov R. (1993) Islam v istorii tatarskoi obshchestvennoi mysli [Islam in the history of Tatar Social Thought]. *Tatarstan*, 4, pp. 82-86.
2. Amrakhova A.A. (2010) Kognitivnyi podhod v interpretatsii sovremennoi muzyki [Cognitive Approach in the Interpretation of Modern Music]. In: *Ispolnitel'skoe iskusstvo i muzykovedenie. Paralleli i vzaimodeistviya* [Performing Arts and Musicology. Parallels and Interactions]. Moscow: Chelovek Publ.
3. Genon R. (1997) Simvoly svyashchennoi nauki [Symbols of the sacred science]. Moscow: Belovod'e Publ.
4. Dzhani-zade T.M. (2009) Etnicheskii faktor v kul'ture islamskoi tsivilizatsii (k voprosu o tyurkskoi muzykal'noi subkul'ture v islame) [Ethnic Factor in the Culture of Islamic Civilization (the question of the Turkic musical subculture in Islam)]. In: *Muzykal'naya kul'tura v islamo-hristianskom kontekste* [Musical Culture in the Islamic-Christian Context]. Kazan.
5. Dulat-Aleev V.R. (2001) Novyi intertekst opery «Altynchach» (K probleme interpretatsii natsional'noi klassiki) [The New Intertext of the Opera "Altynchach" (the problem of interpretation of the national classics)]. In: *Nazib Zhiganov: Konteksty tvorchestva* [Nazib Zhiganov: Contexts of the Creativity]. Kazan.
6. Kil'debaki H. (2010) Muzyka i Islam [Music and Islam]. In: *Iz istorii tatarskoi muzykal'noi kul'tury* [From the History of the Tatar Musical Culture]. Kazan.
7. Merton R. (2006) *Sotsial'naya teoriya i sotsial'naya struktura* [Social theory and social structure]. Moscow: AST Publ.
8. Saifullina G.R. (2009) Islamskii plast tatarskogo traditsionnogo muzykal'no-terminologicheskogo slovarya [Islamic Course of the Tatar Traditional Musical-terminological Dictionary]. In: *Muzykal'naya kul'tura v islamo-hristianskom kontekste* [Musical Culture in the Islamic-Christian Context]. Kazan.

9. Smirnov A.V. (1993) Velikii sheikh sufizma (opyt paradigmal'nogo analiza filosofii Ibn Arabi) [The great Sheikh of Sufism (an experience of the paradigmatic analysis of Ibn Arabi's philosophy)]. Moscow: Nauka Publ.
10. Shamilova G.B. (1996) *Problemy interpretatsii traktatov o muzyke epokhi Sefevidov. Doct. Dis.* [Problems in the Interpretation of the Music Treatises of the Safavids's era. Doct. Dis.]. Moscow.
11. Yunusova V.N. (1997) Islam – muzykal'naya kul'tura i sovremennoe obrazovanie v Rossii [Islam is a Musical Culture and Modern Education in Russia]. Moscow: Khronograf Publ.