

А. С. Кулібаба

ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ЖАНРУ ПІСНІ В АРАБО-МУСУЛЬМАНСЬКІЙ КУЛЬТУРІ

Навіть у пустелі верблюд араба від пісні швидше біжить...

Алішер Навої, узбецький поет

Мова, фольклор, традиції є невіддільною частиною культурної спадщини будь-якого етносу. Пісня, як одиниця, як елемент фольклору, викликає зацікавлення, на нашу думку, ще й тому, що супроводжує людину у конкретних побутових, офіційних, неофіційних, приватних та інших численних ситуативних умовах.

Поняття пісні є надзвичайно широким: це і словесно-музичний твір, це й найпоширеніша музична форма, й витвір мистецтва, й виконання. Сприяє розгалуженню цього поняття ще й те, що у повсякденному житті етнолінгвістичної спільноти є безліч комунікативних ситуацій, а кожна комунікативна ситуація може породжувати дискурс (так, у випадку пісенного дискурсу співвіднесеність ситуації та мовленнєвого пісенного оформлення може виглядати так: офіційна зустріч – гімн, весілля – весільна пісня, неофіційна зустріч – газель, концерт – лірична пісня, дитина за синає – коліскова та ін.). Польська дослідниця А. Вежбицька справедливо зазначає, що усе наше життя складається з комунікативних ситуацій, які супроводжуються відповідними мовленнєвими жанрами [Wierzbicka 1983, 125]. Тому різновидів пісень, як і спілкування, є чимало: це і календарно-обрядові, і побутові, і розважальні, і жартівливі, і сумні, і народні, і сучасні масові зразки названого жанру. Отже, пісня не може бути відірваною від життя досліджуваного етносу, вона становить собою культурно маркований феномен.

Цікавим є, на нашу думку, порівняння Н. Гребньова пісень народів Середньої Азії з візерунками на килимах [Узоры на коврах 1985, 2]. Щодо арабської пісні (АП), то, безумовно, специфічним є жанр оплакування загиблого родича, що став широко відомим ще за часів Джамілії, який прославив, наприклад, виконавицю пісень жалоби (حزناء) Аль-Хансу. В епоху середньовіччя (VIII–IX ст.) відбувся розквіт арабської поезії та пісні, а у зв'язку з ним набув

популярності супровід музичних інструментів, таких як лютня (ал-уд), літавр (ат-табал) та ін. У нові часи з'явилися нові теми й імена; сьогодні ж мова АП дещо змінилася, а питання щодо зарахування її до жанру фольклору чи до мистецтва різняться від одного автора до іншого. Тому актуальною залишається проблема того, що розуміти під “піснею”, “арабською піснею” зокрема, яким був її шлях та розвиток у історії арабського етносу, якого значення вона набуває власне для цього народу, а також проблема її комунікативного потенціалу як ментифікату або прецедентного феномену арабської етнолінгвокультури.

До постановки питання додамо слухні думки Ю. М. Кочубея, який, згадуючи про таку “окрему систему”, як народна поезія арабів, міський та сільський фольклор, який існує в усіх арабських країнах, зазначає: “...усна народна творчість... є поки що мало вивченим предметом у зв'язку з укоріненим ще у середні віки поглядом про те, що твори, створені поза рамками аруду, не варті того, щоб їх вивчати. Проте народні пісні із поширенням радіо стають відомими у кожній інтелігентській оселі та користуються великою популярністю, зокрема, у виконанні таких видатних співачок, як Ум-Кульсум з Єгипту, Файруз із Лівану” [Кочубей 2003, 55].

В арсеналі літературних доробків на тему арабської пісні зустрічаємо праці у сфері декількох галузей: мистецтво, культурологія, фольклор. Набувають популярності також лінгвістичні праці з цієї тематики. Низка досліджень, присвячених пісні у цілому та арабській пісні зокрема, належать до розділу “Мистецтво”, супроводжуються нотною грамотою, насичені відомостями про побудову арабського музичного ладу, про значення математичних розрахунків для виконання музичного супроводу. Тут можемо згадати наукові розвідки Л. Кулаковського, О. Матякубова. Роботи з музичної естетики Сходу знаходимо в працях І. Еолян, Т. М. Джані-Заде; є збірки, що стосуються пісенної творчості окремих східних народів, наприклад, авторів Н. Гребньова, М. Viloteau та інші.

Широка проблематика рамок предмету дослідження та применшення значення фольклорних одиниць, створених поза рамками аруду, до яких належить і АП, спрямовує нас на пошуки тих рамок, у яких означений жанр може бути ідентифікований;

визначення значимості та комунікативного потенціалу АП у культурі досліджуваного етносу.

Метою та цілями цієї розвідки є узагальнити думки різних авторів щодо АП, сформулювати власний підхід до цієї проблеми, з'ясувати роль і особливості появи та функціонування АП, визначити її різновиди, етапи розвитку та еволюції, з'ясувати адекватний підхід для вивчення її мови.

Звертаючись до лексико-семантичного поля на позначення в арабській мові поняття співу або пісні, знаходимо у словнику такі дієслівні лексеми:

غَى – 1) співати, оспівувати когось; 2) робити багатим, збагачувати (I порода якого має значення ще й “бути багатим, не бути нужденним”);

لَحَن – 1) покласти на музику, гармоніювати, читати на розспів; 2) співати (I порода має значення “говорити неправильно, натякати”);

طَرَب – 1) збуджувати, звеселяти, захоплювати, веселити (про музику, спів); 2) співати (I порода дієслова має значення “пожвавлюватися, збуджуватися, бути враженим, бути в захваті, радіти”);

نَعْم – 1) співати, наспівувати; 2) муз. модулювати, інтонувати; (تَنَعَّمَ – співати хором, досягти згоди);

رَتَّل – 1) співати, розспівувати, читати на розспів (духовні співи, сури Корану та ін.);

رَتَم – 1) виводити трелі (I порода дієслова має значення “співати, розспівувати”, а V порода – “співати, говорити на розспів”).

Можемо констатувати, що усі ці лексеми належать до II породи арабського дієслова, що позначає інтенсивність дії, може виступати категорією перехідності або бути деномінативним утворенням із відповідним значенням. Три останні приклади ми можемо зарахувати до стилістично нейтральних лексем. Два останні приклади вказують на важливість мелодійного інтонування творів для арабо-мусульманської культури. Проте найбільш уживаними є перші три (غَى, لَحَن, طَرَب), (як і похідні від них іменники – طَرَبٌ, لَحْنٌ, أُغْنِيَةٌ – пісня, спів, мелодія. А “тараб”, у свою чергу, став назвою цілого музичного напрямку). Зазначені дієслова вказують на первинний концептуальний зміст семантичного поля лексеми на позначення співу, який асоціюється у

означеного етносу з: 1) багатством; 2) веселощами, гармонією, чимось приємним на слух; 3) збудженням, пожвавленням, захватом; 5) читанням Корану та інонуванням релігійних творів, декламуванням; 4) натяком, неправильністю, недостовірністю. Це можна вважати ще одним аргументом на користь того, що пісня з'являється в історії арабського етносу та виформовується в умовах наближення до правлячої верхівки, багатства, перш за все, з метою розважити – як найбільш розповсюдженою її функцією. Вона ж водночас “звеселяє” та живить радощами звичайних феллахів, пастухів верблюдів та ін., супроводжує радісні та сумні, повсякденні ситуації їхнього побутового життя, а також тішить слух присутніх, збуджуючи почуття; і, як не парадоксально, “відволікає та говорить натяками, неправдиво”. Проте найбільш розповсюджений пісенний жанр у часи Джагілії – *ріса* – вказує на ритуальну функцію пісень та функцію висловлення туги. Слід згадати про появу пісні у рамках духовних практик, наприклад таких, як суфійські богослужіння.

Перш за все, хотілося б заторкнути у цьому зв'язку питання важливості голосу як вербального явища, що набуває особливого змісту для арабо-мусульманської культури. Як відомо, спів має спільне походження зі звуками мови та людського голосу [Ернст 2002, Villoteau 1930 та ін.]. Карл Ернст, зокрема, вказує на значущість такого поняття, як “سیمَاغ” – “увага, заслуховування”, тобто підкреслює роль слухача у цьому процесі, акцентуючи на тому, що перевагу, наприклад у випадку суфійської музики, надавали сприйняттю, ніж виконанню музики. “Є багато прикладів, що демонструють велику силу дії голосу під час читання Корану, під час перелічення Божественних імен, під час декламації віршів. Численні хадіси передають, що пророки вирізняються чудовим голосом дивовижної насиченості... Поганого голосу, навпаки, варто було остерігатися... Одним із розповсюджених прикладів могутнього голосу є крик погонича верблюдів, який здатен спонукати стомлених тварин напружитися до смертельного виснаження” [Ернст 2002, 103]. Дослідник вводить як ключове поняття момент сприймання пісні слухачем та вказує на “значний емоційний заряд” як результат прослуховування, зокрема, суфійських пісень. Вважаємо, що така думка є прийнятною для усього корпусу арабських пісень.

Алішер Навої, узбецький поет, говорить так: “Можна душу віддати муедзину, який до богослужіння закликає, коли він *приємним голосом* слова заклику оголошує... Його голос виводить зловмисників із кутка зла та їх до мечеті приводить, подібно тому, як спів приборкувача змію з її нори виводить. Якщо муедзин нестаранний, з голосом кепським... і голос його гірший за крик віслюка, то краще усього заткнути йому глотку землею, а можливо, варто навіть з мінарету скинути його” [Алішер Навої 1970, 26]. Про читця та читання Корану на розспів автор зауважує таке: “...якщо голос його приємний, то ті, що схильні до молитовного *екстазу*, захватом наповнюються одразу. Якщо ж він неприємним голосом погано читає, нехай краще він сурму ковтає”. Про музикантів та співаків поет говорить так: “Коли співак чудову пісню з приємним наспівом співає, слухач скарбницю свого життя йому несе. Приємна музика бадьорість у серця вливає, приємний голос слухача надихає” [Алішер Навої 1970, 27].

На прикладі цих двох авторів ми пересвідчуємося у виключному значенні голосу в арабо-мусульманській культурі, пріоритетній ролі слухача в процесі такої естетичної комунікації, феномені пісні як продовження голосового феномену в контексті означеної етнолінгвоспільноти.

Цікавою є інша думка М. Вілото та деяких інших дослідників: торкаючись теми музики та пісні, автори нерідко роблять акцент на її спільному з мовою походженні (М. Villoteau, Т. Джані-Заде, Klaus R. Sherer). “Щодо народження мистецтва слова та мистецтва співу; говорити – це висловлювати думки словами, а співати – це висловлювати почуття у звуках, а при об’єднанні цих двох мистецтв народжується поезія” [Villoteau 1930, 28]. Ось такі зв’язки можуть бути встановлені між цими трьома видами мистецтва, що розвинулися з однієї колиски. А музична мова є унікальною мовою, здатною на особливу невербальну комунікацію [Джани-Заде 1996, 1], особливою семіотичною системою.

Явищами, які у музично-тональному аспекті найбільше характеризують арабо-мусульманську культуру, на нашу думку, є читання Корану на розспів (tajwidu l-qur’an); зразки фольклорної пісенної творчості із згадкою особистостей виконавців (про які знаходимо відомості в антології Абу-ль-Фараджа аль-Ісфгані);

власне імена виконавців, які стали відомими завдяки своїм видатним здібностям та поетичному дару.

Зауважимо, що огласування Корану, як би мелодійно воно не звучало для вуха європейця, безумовно, не можна вважати піснею – “Ані заклик на молитву – азан, ані читання Корану – атаджвід не є музикою” [Джани-Заде 1996, 5]. Разом із тим, це явище спонукає нас до подальшого дослідження – від звуків мови людини до розвитку музичного мистецтва, яке, за однією з теорій, зародилося на Сході. Відомо, що фонологічна система так само мала свої корені на Близькому Сході у зв’язку з фактом вироблення варіантів канонічного читання “Зеленої книги”.

Іншим важливим питанням для ісламських та арабських авторів було питання про “дозволеність” або правомірність музичної творчості для арабського етносу, вказівка на амбівалентність, з їхньої точки зору, цього явища. В авторитетних ісламських колах постійно точилися дискусії з приводу права на існування музики та її впливу на слухача. Однозначної відповіді на це питання до сьогодні не вироблено. “Існує розповсюджена думка, що музика в усіх її жанрах та проявах є забороненою для мусульман, оскільки відволікає людину від молитви, проте якщо вона не містить у собі непристойностей, то може бути задіяною під час весіль, свят” [Джани-Заде 1996, 7]. Т. Джани-Заде наводить цитату Абд ар-Раббіхі, який висуває аргумент на користь музики, говорячи, що музика (الْحان) безпосередньо пов’язана з красою людського голосу та діє так само, як і декламування віршів (تَرْجَم) [Там само].

Дуже часто у сходознавчих працях зустрічаємо деяке ототожнення пісні з поезією (А. Ю. Кримський, М. М. Фильштинский, А. Б. Халідов), вочевидь тому, що її розвиток відбувався у руслі арабського фольклору, який фактично упродовж доісламського періоду був синкретичним. Про синкретизм давніх форм східного фольклору пише й дослідник О. Матякубов, окремо виділивши як наступний етап розвитку *музику усної традиції* [Матякубов 1986, 4]. Таке багатство усного фольклору стало найпотужнішим чинником, що ліг в основу та сприяв подальшому розвитку і розмежуванню фольклорних форм, стимулюючи їхнє вивчення, складання антологій у пізніший етап: “Коли у VII–VIII ст. був створений Халіфат, то пробудилася суспільна зацікавленість

усім, що колись було створено і сказано арабською мовою” [Аль-Исфгани 1980, 5]. До того ж, корені музичної культури ісламської цивілізації синтезувалися з поезії: “У становленні музичної культури ісламського світу поезія та слово, що можна розспівувати, мали першочергове значення. Специфіка арабської мови та високий статус доісламського поета у бедуїнському суспільстві сприяли народженню унікальної арабської метрики і таких поетичних жанрів, як касида та газель – популярних у музиці” [Джани-Заде 1996, 1].

На нашу думку, говорити про меншу вартість пісні порівняно з віршами в арабському фольклорі не варто, оскільки поряд із відомими авторами муаллак (аш-Шанфара, Набіга аль-Зубьяні, Тарафа, Антара, Імрулькайс, Ібн Кутайба, Зугейр Ібн Сулайма), – найбільш згадуваними у часи Джагілії, з поетами аль-Бухтурі, Абу Нувас, аль-Джарір, аль-Ахталь, аль-Фараздак та інших – у часи Аббасидів, знаходимо й імена виконавців пісень. Серед них – виконавиці жанру оплакування – аль-Ханса (пом 644 р.) і Лейла аль-Ах’ялія (кохана поета Тауба ібн Хумаїра, пом. 704 р.), видатні та рівні по силі свого слова поету-бедуїну. Це є феноменом із точки зору гендерних корелятивів близькосхідного суспільства. Проте музикознавець О. Виноградова зазначає, що “у доісламську епоху музичні твори виконувалися переважно жінками...” [Виноградова 1973, 1].

Вважаємо доречним навести уривки з голосіння аль-Ханси [Таммас 2004, 45], аби проілюструвати майстерність авторського тексту:

فَدَيْتُ بِعَيْنِكَ أُمَّ بِالْعَيْنِ عَوَّارُ
كَأَنَّ عَيْنِي لِذِكْرِهِ إِذَا خَطَرْتُ
تُبْكِي لِصَخْرِ هِيَ الْعَبْرَى وَقَدْ وَلَّهْتَ

“Порошинка в оці, чи дефект ока, –
Таким було моє око, коли починало оплакувати Сахра,
Проливало сльози аж до втрати свідомості”

Аль-Ханса
(з голосіння “Плакали очі, згадуючи його”)

Важко уявити, як відбувалося безпосередньо виконання твору-голосіння, але, гадається, ще без супроводу музичних інструментів. Як бачимо, перші спроби оспівування-оплакування вражають своєю емоційністю, епітетами, що вживає авторка, зокрема

славнозвісний епітет “ока, з якого рікою ллються сльози”; у цьому випадку – “око, що проливає сльози аж до втрати свідомості”. З-поміж рис, що відрізняють пісню від вірша, є невербальний вплив інтонування на слухача. Оскільки пісня є двокомпонентним явищем, то зміст у ній може частково замінюватись мелодією. Мелодію у пісні можна співвіднести з інтонацією, мімікою та жестами у спілкуванні [Кулаковский 1962, 208]. Вважаємо, що жанр оплакування за часів Джагілії, зокрема, на прикладі Аль-Ханси, можна зарахувати до однієї з перших ланок музики усної традиції.

Історія арабського мистецтва також зберегла імена співаків-композиторів Ібрагіма Аль-Маусілі (743–804) та його сина Ісхака (767–849), яким у “Книзі пісень” присвячено окремі розділи. “Устазами”, котрі знали все про музику за часів Аббасидів та Омейядів, О. Матякубов називає Мансура Залзал, Ях’ю Ал-Манні та знову ж таки Ісхака і Ібрахіма Аль-Маусілі [Матякубов 1986, 32].

Кількісне співвідношення арабських поетів із поетами-музикантами є непропорційним – їхня нечисленність вплинула на характер згадки про них у літературних джерелах. У передмові А. Б. Халідова до “Книги пісень” зазначено, що співаків-музикантів було значно менше, ніж арабських поетів, тому розповіді про співаків посіли місце на початку книги, а розповіді про поетів було розподілено у межах 24 томів [Аль-Исфгани 1980, 13]. До того ж, у більшості випадків бути музикантом означало бути надзвичайно обдарованою людиною: окрім знання віршів та фольклору, володіння грою на музичному інструменті, необхідно було мати математичні здібності, зокрема, для правильного ритмового розрахунку та правильної побудови інтонування твору. Про це йдеться у праці давнього теоретика музики аль-Фарабі [Матякубов 1986, 32].

Вищенаведені факти свідчать про неодмінну присутність пісні у житті арабського етносу та її виключне значення для розвитку культури, суспільства, свідомості його представників. Арабська пісня набула свого розквіту переважно у середовищі міських жителів, проте основа пісень була фольклорною – бедуїнською. Також у середовищі бедуїнів були актуальнішими побутові пісні – кінні, верблужі, пісні битв. І в міському, і в сільському середовищі

побутовали весільні пісні та газелі. Словом, віками цей жанр формували мотиви, теми, образи, нав'язані особливостями світосприйняття та світобачення арабського народу, і тому він неодмінно становить собою потужний пласт культури.

Унікальною збіркою з точки зору літературної значущості та кількості інформації про поетів і авторів, а також тим неоціненним джерелом, що вказує на значення пісні для арабського етносу, є “كتاب الاغاني” – “Книга пісень” Абу-ль-Фараджа аль-Ісфагані. І хоча кількість наведених пісень у ній не така вже й велика, а основний матеріал зосереджений на історіях про авторів та про умови створення різних творів, але з неї ми дізнаємося про те, яке місце посідала пісня у житті бодай арабів, які жили при дворі правителя. У передмові до роботи зазначено, що успіх цієї книги був зумовлений здатністю автора показати глибоко народну музично-пісенну основу всієї арабської поезії.

З розвитком музичної теорії з'являються змістовні пісенні антології. До ранніх збірок арабських пісень зараховують “Книгу про пісні” (“كتاب في الاغاني”) Юнуса аль-Катіба. Друга його праця – “Книга про мелодії” (“كتاب النغم”) вважається першим дослідженням теоретичних основ давньої арабської школи [Виноградова 1973, 1].

У середовищі бедуїнів побутовали “урджузи” – пісні про битви, “хабаб” – пісні вершників, “садж” – ритуальні співи, “сар” – пісні помсти, “хіда” – пісні погоничів верблюдов, “мадх” – пісні-панегірики, “хіджа” – сатиричні пісні [Еолян 1977; Матякубов 1986].

Не можна обійти увагою і трактати арабських вчених, присвячені музичному мистецтву, – роботу аль-Фарабі, а також багдадський посібник із музики автора Софієддіна Урмійського (який зараховують до белетристики і поезії, 1252 р.) [Кримський 2007, 127]. До авторів теорії арабської музики, крім зазначених, також зараховують Аль-Кінді, Абу Алі Хусейна ібн Сіна. Ці факти є свідченням того, що пісні супроводжували арабів із давніх часів, а згодом і музика міцно вжилася та стала часткою арабської культури. Н. Гребньов наводить думку, яку поділяє автор цієї статті, про те, що у народів Середньої Азії пісня посідала особливе місце, оскільки освіта була надбанням небагатьох людей, а книго-

друкування було розвинено мало, навіть про твори великих письменників люди дізнавалися від шаїрів [Песни разлук... 1968, 3].

Що стосується питання періодизації арабської пісні, то ми вважаємо за доцільне співвіднести її з періодизацією арабської літератури, оскільки література та мистецтво мають одне коріння – людського генія та розгортаються у конкретних історичних умовах. Тому згадаємо тут періодизацію, наведену А. Кримським [Кримський 2007, 47] для літератури, та застосуємо її до пісні, беручи до уваги думку музикознавця О. А. Виноградової [Виноградова 1973, 1]:

1) доісламський період (V–VIII ст.) – виконавиця аль-Ханса; співачка-рабиня Ширін; народні шаїри тощо;

2) класичний халіфатський період (VIII–XI ст.) – Ібрахім та Ісхак аль-Маусілі, Іса Бен Абдалла, Ібн Мусаджих, Ібн Джамі, співачки Басбас, Ураїб, Убайда, виконавиця голосінь Лейла аль-Ах'ялія;

3) післякласичний період (XI–XV ст.) – аш-Ширазі, аль-Амулі, аль-Джурджані та ін.;

4) Занепад (XVI–XVIII ст.) – скупі відомості про авторів, проте є інформація про появу нових елементів у пісні під впливом турецької культури – орнаментальне оспівування у пісні;

5) новоарабське відродження під впливом європеїзму (з XX ст. і до сьогодні) – це період формування національних музичних культур, серед представників яких можемо виділити імена Фейруз, Кадема аль-Сагера, Омара Абдаллата, Елісу, Ненсі Аджрам, Фаделя Шакера та інших.

Отже, вочевидь, що корені сучасної арабської пісні йдуть від народних пісень – від пісень бедуїнів, через етап розвитку при дворах халіфів, із збагаченням її мови елементами світосприйняття підкорених народів, аж до тієї форми, у якій ми бачимо її на синхронному етапі: “сучасні пісні будь-якого народу, таким чином, зовсім не є примітивом, а результат тривалої еволюції, багатьох тисячоліть безперервного розвитку” [Кулаковский 1962, 5].

Визначаючи зміст поняття АП, можна відмітити численність підходів, які можна умовно розділити на літературні, фольклорні, концептуальні та комунікативні, автор має можливість зупинитися на найбільш адекватному, на його думку. Враховуючи неабияку роль комунікантів у процесі відтворення музичного

твору, його спрямованість на слухача, беручи до уваги культурологічний підхід до вивчення фольклорних одиниць П. Маранди, вважаємо за доцільне застосувати погляд на пісню як на ментифікат, жанр естетичної комунікації, що виступає як єдність мелодії та слова, функціонує у межах задіяного каналу комунікації.

Арабська пісня, зокрема, постає феноменом, релевантним у межах арабського етносу, ментифікатом, представленим у типових мовленнєвих структурах, лексичних формулах, мотивах тощо, становить собою форму ведення національного діалогу.

Таким чином, пісня з часів її появи мала виключне значення для арабської етнолінгвоспільноти, як і для інших народів Середньої Азії. Арабська пісня пройшла довгий шлях розвитку для того, щоб стати такою, якою ми її спостерігаємо на синхронному етапі. Пропонуємо підходити до арабської пісні як до ментифікату або до жанру естетичної комунікації, що становить собою форму ведення національного діалогу.

Враховуючи усе вищевикладене, можемо вважати, що перспектива подальших досліджень полягає у дослідженні пісні з позицій ментифікату та жанру естетичної комунікації, у встановленні стратегій і тактик ведення національного діалогу, аналізі архетипових мотивів та мовних кліше як неодмінного атрибута цього жанру.

ЛІТЕРАТУРА

Алишер Навои. Возлюбленный сердец. Суждение о двух языках // **Собрание починений в десяти томах.** Т. X. Ташкент, 1970.

Аль-Исфагани, Абу-ль-Фарадж. **Книга песен** / Пер. с араб. А. Б. Халидова, Б. Я. Шидфар. Москва, 1980.

Виноградова О. А. Арабская музыка // **Музыкальная энциклопедия.** Т. 1. Москва, 1973 // *Энциклопедия Belcanto* // [електронний ресурс] // режим доступу: <http://www.belcanto.ru/arab.html>

Джани-Заде Т. М. **Вербальное и невербальное в музыкальной культуре исламской цивилизации** // [електронний ресурс] // режим доступу: <http://persia.ru/culture/music>

Еолян И. Р. **Очерки арабской музыки.** Москва, 1977.

Кочубей Ю. Н. **Поэзия “свободного стиха” в Ираке (40-е – 70-е гг.).** Київ, 2003.

Кримський А. Ю. **Вибрані сходознавчі праці: В 5 т.** / НАН України. Ін-т сходознавства ім. А. Кримського. Т. I: **Арабістика.** Київ, 2007.

Кулаковский Л. **Песня, её язык, структура, судьбы (на материале русской и украинской народной советской массовой песни).** Москва, 1962.

Маранда П., Кёнгас-Маранда Э. Структурные модели в фольклоре // **Зарубежные исследования по семиотике фольклора.** Сб. ст. Москва, 1985.

Матякубов Э. **Фараби об основах музыки Востока** / Ташк. гос. консерватория им. М. Ашрафи. Ташкент, 1986.

Песни разлук и встреч. Нар. поэзия пушту. Перевод Н. Гребнева / Предисл. Р. Гамзатова. Примеч. А. Герасимовой. Москва, 1968.

Узоры на коврах: Песни народов Средней Азии / Пер. Н. Гребнева. Ташкент, 1985.

Эрнст К. В. **Суфизм** / Пер. с англ. А. Горькавого. Москва, 2002 // [электронный ресурс] // режим доступа: <http://www.middleeast.org.ua/islam/sufizm.htm>

Villoteau M. **Musique de l'antique Égypte dans ses rapports avec la poésie et l'éloquence, de l'expédition française de 1878.** Publié avec quelques reflexions... par Henri Delemer. Bruxelles, De-greeb – Laduron, 1930.

Wierzbicka A. Genry movy // **Nekst I zdanie: zбір studiów.** Wrocław, 1983.

Таммас 2004. – 2004. حمدو طمّاس. دوان الخنساء. بيروت،