

*T. С. Сергеева*

## **Феномен *тараб* в музыкальной культуре Арабского Востока**

### **Аннотация**

Статья посвящена концепции *тараб* как специфическому явлению арабской музыкальной культуры. Данная концепция рассмотрена с музыкальной и культурологической точек зрения. Автор приходит к выводу, что концепция *тараб* является стержнем музыкальной классики, поскольку в ней заключена истинная цель музыкального исполнения и показатель его качества, что отражено в музыкальной терминологии и музыкальной практике.

**Ключевые слова:** музыкальная культура Арабского Востока, арабская музыкальная классика, музыкальная эстетика стран Арабского Востока, концепция *тараб*, маджлис *ат-тараб*, экстатическое состояние.

*T. S. Sergeeva*

## **The phenomenon of *tarab* in the musical culture of the Arab East**

### **Summary**

The article focuses on the concept of *tarab* as a specific phenomenon of the Arab musical culture. Various connotations of the term *tarab*, the concept of *tarab* and *tarab* culture are examined, and the author's definitions of *tarab* and *tarab* culture are proposed.

The distinctive features of the process of creating and performing musical classics in the Arab East are indicated, as well as the specific relationship between the artist and listeners, which creates prerequisites for the phenomenon of *tarab* as a joint ecstatic experiencing music. In addition, a system of aesthetic installations and etiquette rules was shown, as well as performance techniques achieving the emotional relationship between the artist and the audience. The author comes to the conclusion that the concept of *tarab* is the core of musical classics, since it contains the true purpose of musical performance, an indicator of its quality and higher purpose, which is reflected in musical terminology and musical practice.

**Keywords:** musical culture of the Arab East, Arab musical classics, musical aesthetics of the Arab East countries, the concept of *tarab*, *majlis at-tarab*, ecstatic state.

---

Статья поступила: 20.09.2018.

Проблема специфики коммуникации в процессе исполнения арабской музыкальной классики<sup>1</sup> и ее восприятия слушателями привлекала ученых с давних времен<sup>2</sup>. Однако, несмотря на это, она остается до сих пор малоизученной и не до конца проясненной. Современных исследователей продолжают интересовать вопросы, как и за счет каких экспрессивных средств музыкальное исполнение классики на Арабском Востоке приводит музыканта к духовному и эмоциональному единению со слушателем. Какими качествами должен обладать музыкант-исполнитель, чтобы вызвать в слушателе восторг, воздействуя на духовно-эмоциональном уровне? Какой культурный и музыкальный опыт необходим участникам музыкальной коммуникации для того, чтобы произошло «эффективное взаимодействие» исполнительского выражения и слушательского восприятия? Каким образом в современной практике проявляются эстетические критерии и этикетные правила музыкального поведения, выработанные в музыкальной культуре Арабского Востока со времен Средневековья?

К близкой проблематике среди отечественных ученых обращались В. Н. Юнусова [5; 6], Т. С. Сергеева [3; 4], среди зарубежных — американские исследователи Л. аль-Фаруки [7], Г. А. Орлов [2], Дж. А. Рэйси [8; 9; 10], Дж. Х. Шаннон [11; 12] и др.

Термин *тараб* известен каждому специалисту, исследующему музыкальную культуру Арабского Востока и прежде всего ее классическую традицию. Тем не менее специального научного исследования о *тараб* как многоаспектном явлении музыкальной культуры Арабского Востока с выявлением его генезиса, структуры и сущностных черт в музыковедении еще не проводилось. Как отмечает Дж. Рэйси, вплоть до XXI века феномен *тараб* был исключительно данностью исполнительской практики [10. Р. 8] и не становился предметом научного осмысления с точки зрения

этномузыкологии, культурной антропологии и музыкального востоковедения.

Однако специфика коммуникации в процессе исполнения ближневосточной классической музыки<sup>3</sup> требует внимания исследователей, поскольку в искусстве устной традиции существует специфический тип взаимоотношений между исполнителями и слушателями, который простирается гораздо дальше и глубже, чем в европейской традиции (имеется в виду академическая композиторская музыка). Особенность такой коммуникации заключается в особом типе взаимодействия между ее участниками, которое осуществляется в контексте психоэмоциональных норм и эстетических критериев, выработанных в музыкальной культуре Арабского Востока, и регламентируется определенными этикетными правилами.

Так, в отличие от «молчащей аудитории» на концертах классической европейской музыки, слушатели «ближневосточной» классики бурно и непосредственно реагируют на происходящее в процессе исполнения, включая восклицания, возгласы восхищения и поддержки, и не только; то есть музыка провоцирует слушателей на чрезвычайную вовлеченность, как эмоциональную, так и физическую. И чем активнее бывает реакция аудитории, тем вдохновеннее чувствуют себя и проявляют музыканты-исполнители.

Более того, этот мощный канал обратной связи свидетельствует, по наблюдениям Г. Орлова, о том, что слушатели становятся продолжением музыкантов-исполнителей — «единым существом, вовлеченным в игру, и их участие влияет на ход и повороты импровизации и, в конечном счете, определяет конкретность прозвучавшей музыки» [2. С. 191]. Он рассматривает музыку как самый действенный и вовлекающий фактор *партиципации* [2. С. 189], понимая под ней и сопереживание, и соучастие, и содействие, и другие реакции на ее исполнение.

Концерты классической музыки в странах Арабского Востока отличаются большой

продолжительностью и погружают слушателей в особое состояние. И в наши дни такие концерты обычно длятся три-четыре часа, и насладиться ими приходят истинные ценители, которые способны достичь состояния наивысшего эмоционального переживания — *тараб* (с араб. — букв. «восторг», «экстаз»). Таким образом, в отличие от западных классических концертов, ближневосточные концерты, как правило, — высоко интерактивны и эмоционально более наполнены, что обусловлено особо эмоциональным характером коммуникации и отсутствием дистанции между музыкантами и слушателями. В арабском мире эмоциональность составляет важнейший компонент музыкальной эстетики, поэтому арабская музыка имеет более всеохватывающее и глубокое влияние на свою аудиторию по сравнению с западной музыкой.

Все эти особенности и выражаются в концепции *тараб*, в которой заключена истинная цель музыкального исполнения, а также показатель его качества и высшего предназначения.

*Тараб* — трудно переводимый (большинство исследователей сходятся на том, что в западно-европейских языках нет точного эквивалента в переводе этого слова) и многозначный термин, поскольку он связан с несколькими понятиями. Если обратиться к дословному переводу с арабского языка, то слово *тараб* означает «состояние повышенной эмоциональности», его часто переводят как «упоение», «экстаз» или «магия».

В расширительном значении, *тараб* представляет собой общий термин арабской эстетики, который описывает тип эстетического переживания блаженства и восторга по отношению к предмету искусства: например, в результате восприятия поэмы, созерцания произведения изобразительного искусства или слушания музыки. Хотя изначально, исторически, *тараб* был термином, связанным в первую очередь с рецитацией Корана и поэзии [11. Р. 161].

В современной практике, как отмечает Дж. Шаннон, чаще всего этот термин используется применительно к стилю музыки и музыкально-

му исполнению, в процессе которого похожие эмоциональные экстатические состояния рождаются и возникают как в исполнителях, так и в слушателях. Показательно, что данный стиль нередко называют *тамриб* («вызывающий *тараб*») [12. Р. 74].

Таким образом, несмотря на различные коннотации термина *тараб*, он в первую очередь относится к исполнению и слушанию классической музыки (шире — других аудиальных искусств). Поэтому, прежде всего, *тараб* — это ключевой термин музыкальной эстетики арабских стран и неотъемлемый феномен классической арабской музыкальной традиции, который встречается в Египте, Сирии, Марокко, Ливане, и связан с такими крупными городскими центрами, как Каир, Бейрут, Дамаск, Алеппо. В связи с этим различаются «андалусский *тараб*» или «гранадский *тараб*», «алеппский *тараб*», «египетский *тараб* или *каирский*» и другие, хотя сравнительное изучение отличий феномена *тараб* в разных культурных контекстах — дело будущего [11. Р. 162].

Определим *тараб* как двунаправленное эмоциональное экстатическое состояние, охватывающее слушателей и исполнителей в результате духовно-энергетического взаимодействия между теми и другими в процессе исполнения музыки и песенной поэзии. Дж. Рэйси называет такое взаимодействие «моделью экстатической обратной связи» [8] в *тараб-культуре*, понятие которой он первым вводит в научный оборот [9].

Дж. Рэйси рассматривает *тараб-культуру* на структурно-системном уровне как специализированную область музыкальной культуры *алам ал-тараб* («мир *тараб*»), выстраивая всю цепочку ее взаимосвязанных элементов, включая артистов, репертуар (*тараб-музыка*), музыкальные идеи, отношения, поведение (слушание и реагирование на музыку в том числе) [10. Р. 15].

В свою очередь *тараб-сообщество*, или группа — *ахл ал-тараб* («люди *тараб*»), состоит, с одной стороны, из профессиональных вокалистов и инструменталистов (*тараб-ар-*

тисты), композиторов и создателей песенных текстов (наряду с представителями периферийных специализаций, например, музыкальных мастеров, изготавливающих классические арабские инструменты), а также из исследователей музыки, преподавателей консерваторий, музыкальных критиков, журналистов и т. п. С другой стороны, — *тараб-культура* включает в себя многочисленных музыкантов-любителей<sup>4</sup>, которые исполняют классику для своего удовольствия, и просвещенную аудиторию истинных ценителей музыки (*самми'а*) [10. Р. 15].

В таком понимании *тараб-культура* является синонимом арабской классической музыкальной традиции со всей ее системой жизнеобеспечения. И как следствие, только в контексте *тараб-культуры* может действовать *тараб* в качестве механизма обратной связи между музыкантами и слушателями, то есть эмоционально-эстетическая надстройка не мыслима без социально-экономического базиса. Однако в нашей статье мы будем использовать понятие *тараб-культура* в значении системы эстетических установок и определенных этикетных правил музыкального поведения в контексте исполнения музыкальной классики.

На Арабском Востоке основными критериями хорошей классической музыки являются три ключевых момента — это мелодия, поэтический текст и человеческий голос. Именно их рассматривают как базовые при обсуждении эмоциональных концепций музыкальной культуры, которые определяют как процесс музыкального творчества, так и восприятия, возникающего в конкретной ситуации исполнения. Способность поражать красотой голоса и искренностью и вместе переживать музыку — вот главные показатели идеального «исполнения-слушания» в контексте музыкальной культуры Арабского Востока. Арабская музыка относится к высоко коммуникативной форме творческого процесса, и участие аудитории — одна из важнейших составляющих в *тараб-культуре*.

Поскольку арабская музыкальная классика в первую очередь вокальная, особую роль в

культуре *тараб* играет певец, что отражено в музыкальной терминологии. Певца-солиста в классической традиции на Арабском Востоке называют *мутриб*, что дословно переводится с арабского «тот, кто вызывает *тараб*». Именно вокалист через свой голос, выражая глубоко трогательные эмоциональные переживания, вводит слушателей в состояние экстаза.

Хотя музыкально-поэтические достоинства песни имеют большое значение, однако ее истинные эстетические качества проявляются в самом процессе исполнения. Наличие трех существенных элементов (мелодия, поэтический текст, голос) еще не гарантируют подлинный успех певца, он определяется совместным со слушателями экстатическим переживанием. Для этого необходимы, как их называет Дж. Шаннон, «особые ингредиенты» — эмоциональная искренность и неуловимый «восточный дух», — качества, которые проявляются только в процессе исполнения [11. Р. 157].

Не менее важное условие в достижении состояния *тараб* — контекст исполнения (место, время, состав аудитории), для которого предпочтительны контакт глаза в глаза, прямое взаимодействие между артистом и слушателями, атмосфера интимности и близости, эмоциональной искренности, что является необходимым условием для достижения особого состояния взаимосвязи артиста и слушателей. Подлинность атмосферы определяется ее спонтанностью, сердечностью и доверительностью. Таким образом, музыкальные и немзыкальные факторы сходятся в процессе создания арабской музыки для того, чтобы вызывать *тараб*, существенный элемент арабской культуры.

Исследователи особо подчеркивают первостепенную роль эмоциональной взаимосвязи между артистом (чаще всего, певцом) и аудиторией в достижении состояния *тараб*. Исходя из процессуальной природы установления эмоциональных отношений, певцу необходимо время, чтобы «разогреться», достичь внутренней гармонии и таким образом быть способным вызывать чувство восторга у других. Сначала,

как правило, певец играет инструментальную пьесу, затем импровизирует на уде, потом поет один (или два) *мувашишах* (арабский музыкально-поэтический жанр андалусского происхождения); и так, постепенно, он входит в состояние внутренней гармонии. Отношения артиста с самим собой, его внутренняя гармония — это то, что способствует достижению его «творческой свободы» (*салтана* — «быть в звуковом потоке»), которая и отражается на эмоциональном состоянии слушателей, и они реагируют ответным *тараб* [12. Р. 76—77].

Как отмечают сами музыканты, музыкальные факторы часто становятся второстепенными. Так, Мохаммад Хаири (1935—1981), выдающийся сирийский певец из Алеппо, будучи «в потоке» (*митсалтан*), несмотря на то, был ли он в голосе или нет, звучал ли оркестр или нет, аудитория впадала в *тараб*, крича «ах» и «ох», почти независимо от качества его музыкального исполнения. Или другой пример, связанный с выдающимся композитором и певцом, также из Алеппо, Бакри ал-Курди (1909—1978). Хотя его голос был легким и слабым, он заставлял слушателей плакать «после первой фразы» [12. Р. 76].

Переживание состояния *тараб* — на первый взгляд, спонтанный, неуправляемый, почти «мистический» процесс, как для артиста, так и для слушателей. В ответном *тараб* эмоционально-энергетическая сила приводит к тому, что слушатели могут кричать, визжать, плакать, стонать, танцевать — иначе говоря, проявлять поведение, которое можно определить как «экстатическое». С точки зрения слушательской аудитории, *тараб* и связанные с ним эмоциональные и жестовые реакции — это комплекс средств самовыражения, благодаря которым эмоциональные состояния получают лингвистическое, паралингвистическое и кинестетическое воплощение [11. Р. 160]. На концертах классической музыки слушатели нередко произносят слова и возгласы одобрения и восторга, сопровождая их жестами и телодвижениями. Примечательно, что все эти проявления восторга выступают для исполни-

теля определенным поощрением продолжать исполнение. Ведь известно, что, как долго будет длиться исполнение и каким вдохновенным оно будет, во многом зависит от слушателей, от контакта с ними.

Ожидания и желание испытать *тараб*, всеобщая атмосфера и специфические музыкальные особенности концерта обеспечивают тот контекст, в котором артисты и слушатели могут достичь экстатического состояния. Существует своеобразный символический «язык *тараб*» (выражающий определенные стратегии и артиста, и слушателей), который помогает пережить совместный «экстаз». Во время исполнения участники концерта (и артисты, и слушатели) фактически подают определенные сигналы («символические знаки») друг другу, через которые они корректируют свои музыкальные переживания, оценивая качество эмоционального взаимодействия.

В *тараб-культуре* слушатели могут делать «оценивающие движения» относительно стиля исполнения, искренности вокалиста, аутентичности музыкальной интерпретации и выявления ладов, общей атмосферы и других эстетических условностей арабской музыки и *тараб-культуры*. Артисты, со своей стороны, делают похожие «движения», чтобы оценить уровень аудитории, ее способность реагировать на музыку, понять специфику атмосферы и т. д. Кульминационные моменты музыкальной формы могут быть отмечены «плачем» в голосе или быстрым «тремоло» с помощью плектра уда.

Эти символические знаки устанавливают систему координат музыкального поведения, в которой слушатели и артисты выражают себя и понимают друг друга. Например, просвещенная аудитория ожидает услышать в определенный момент исполнения определенные мелодические обороты, которые рассчитаны на ответный *тараб*. Вздыхая, крича и жестикулируя, слушатели проявляют себя как знатоки и просвещенные ценители, а особая, индивидуальная манера исполнения артиста свидетельствует о его статусе Мастера (*устаз*). Все это подтверждает

то, что самовыражение и артистов, и слушателей в музыкальной коммуникации представляет собой диалогический и многогранный процесс.

Кроме того, существуют особые исполнительские приемы, которые артист использует для того, чтобы вызвать экстатическое переживание в слушателях. Один из таких приемов — интерпретация и выражение различных значений поэтического текста (*масвир ал-ма'на*). Этим приемом мастерски владела великая египетская певица Ум Кульсум (1898—1975): она могла исполнять одну строфу двадцать и более раз, и каждый раз по-разному, передавая новые нюансы текста, тем самым вызывая у слушателей чувство восторга, граничащее с экстазом. Яркий пример — ее исполнение “Siret el hob” («Разговор о любви»)⁵.

У артистов-инструменталистов к таким приемам относятся искусные мелодические повторы, неожиданные модуляции, каденции, использование определенных музыкальных оборотов в процессе комбинирования их необычным способом. Данные исполнительские приемы и стратегии, направленные на достижение совместного со слушателями экстатического переживания музыки, связаны с измененным восприятием времени в ходе исполнения⁶. Особенно это касается классических инструментальных импровизационных жанров, таких, например, как *таксим*.

Действительно, феномен *тараб* как экстатический опыт свидетельствует о том, что музыкальная классика на Арабском Востоке рассчитана на медитативное восприятие и связана с проблемой измененной деятельности сознания, когда психологическое состояние, в которое погружается слушатель во время многочасового звучания музыки, аналогично медитации с трансформированным ощущением времени. Такое состояние, по мнению психологов, характеризуется выпадением из повседневного потока времени, ощущением «остановленного времени», что приводит к иллюзорному восприятию своего «я» — «слиянию с беспредельностью», «парению», «экстазу» и др.

Таким образом, в *тараб-культуре* слушание само по себе является творческим процессом, который является неотъемлемой частью музыкальной коммуникации. Поскольку речь идет о единовременном процессе, целесообразно рассматривать его как единство «исполнения-слушания», на которое влияет и исполняемый материал (определенный музыкальный жанр), и сам исполнитель (его голос, его мастерство, его состояние творческой свободы), и контекст или ситуация исполнения. В свое время ал-Газали (ум. 1111) определил основные факторы исполнения, связав их с ситуацией слушания музыки, которая должна соответствовать времени, месту и компании достойных и благородных людей [7. Р. 16]. Безусловно, все это влияет на создание соответствующей атмосферы и достижение состояния экстаза.

Со времен Средневековья таким местом для слушания классической музыки было собрание образованных людей (*маджлис ат-тараб*). В самом названии зафиксирована цель таких собраний — получение высшего духовного удовольствия, достижения эмоционального состояния восторга, упоения, экстаза. *Маджлис ат-тараб*, как специфическая форма объединения людей, свидетельствовал о ценности музыки, которую рассматривали как нечто более важное, чем просто досуг. Собрание и соучастие группы единомышленников, разделяющих не только общественные ценности и традиции, но и формы поведения, создавало особую среду. Необходимым условием существования такого *маджлиса* был свод предписаний, регламентирующих основные моменты исполнения и слушания музыки с учетом социальных, физиологических, космологических, этнических, географических и иных факторов [1. С. 200]. Давнее осознание этих факторов обусловлено глубоким пониманием необходимости взаимосвязи исполнителя и его среды.

От слушателей требовалось знание системы ладов и текстов песенной поэзии, а также умение хорошо разбираться в репертуаре и эмоционально реагировать на исполнение музыки. Просвещенная аудитория — это прони-

цательные и культурные слушатели, арбитры музыкального вкуса и носители культуры *тараб*, поскольку они «проходят» весь процесс «исполнения-слушания» вместе с музыкантами (прежде всего певцами), которые благодаря особым качествам создавать и эмоционально проживать исполняемую музыку способствуют достижению ответного восторга (*тараб*) у слушателей.

В. Н. Юнусова отмечает влияние на восприятие классической музыки мистической традиции *сама*. По ее мнению, состояние экстатического переживания (*тараб*) во время *маджлиса* выступало своеобразной заменой мистической медитации и было рассчитано на подготовленную, просвещенную аудиторию [6. С. 73]. Существование определенных параллелей между ответным *тараб* и поведением в суфийском *зикре*, включая выкрики «Аллах!» или использование определенных жестов, выявляет и Дж. Шаннон [11. Р. 77]. Безусловно, *тараб* как экстатический опыт истоками связан с суфийской религиозной традицией, влияние которой на арабскую классику трудно переоценить.

Подводя итоги, отметим, что, несмотря на определенный упадок классической традиции в современной культуре арабских стран (все меньше проводится концертов *тараб-музыки*, она все больше представлена в виртуальном пространстве, на медиа-носителях; все меньше появляется *тараб-артистов*, способных вызывать истинное экстатическое состояние; большую часть современной аудитории классических концертов составляют непросвещенные слушатели), — сущностной чертой арабской музыки остается ее эмоциональность и интерактивность, которые нашли свое выражение в феномене *тараб*.

Данное явление, представляющее собой совместное экстатическое переживание музыки, обусловлено отличительными особенностями процесса создания и исполнения музыкальной классики на Арабском Востоке и спецификой взаимоотношений между артистом и слушателями. Безусловно, концепция *тараб* является стержнем музыкальной классики, поскольку

в ней заключена истинная цель музыкального исполнения, показатель его качества и высшего предназначения, что отражено в музыкальной терминологии и музыкальной практике.

### Примечания

- <sup>1</sup> О понятии музыкальной классики Арабского Востока см. диссертацию В. Н. Юнусовой [5] и нашу монографию [3. С. 14—15].
- <sup>2</sup> Этой проблематике посвящены утерянные средневековые трактаты «Китаб адаб ас-самā» («Книга об этикете слушания») Ибн Куррададбиха (ум. 961), «Китāб ас-самā ва ахкāmуху» («Книга о правилах слушания») ал-Ишбили (ум. 1253). Проблема слушания рассматривается в главе «Китаб ал-йакута ат-танийя» («Глава второго рубина») из сохранившегося трактата «Икд ал-фарид» («Уникальное ожерелье») Ибн Абд ар-Раббихи (860—940).
- <sup>3</sup> Это могут быть классические циклы (андалусская *нуба*, египетский *васль*), а чаще всего отдельные классические вокальные и инструментальные жанры (*мувашишах*, *лайль*, *муваль*, *таксим* и др.).
- <sup>4</sup> О специфике понимания музыкального любительства на Арабском Востоке см. нашу монографию [3. С. 83—84].
- <sup>5</sup> “Siret el hob” («Разговор о любви»). Исполняет Ум Кульсум [Электронный ресурс]. — URL: <https://www.youtube.com/watch?v=DrJ4DUP1oss>. Дата обращения: 06.11.2018.
- <sup>6</sup> Дж. Шаннон приводит пример исполнения *таксима* (арабского импровизационного инструментального жанра), в котором искусная модуляция и заключительные фразы (*кафла*) возвращают слушателей из «разреженных высот слухового путешествия», из состояния, когда время останавливается, — в реальное время, совпадающее с ответным *тараб* [12. Р. 86].

## Список литературы

## References

1. Джумаев А. Б. Некоторые черты музыкально-эстетического отражения макамов в средневековье // Профессиональная музыка устной традиции народов Ближнего, Среднего Востока и современность. — Ташкент: Фан, 1981. — С. 197—205 [Dzhumayev A. B. Nekotoryye cherty muzykal'no-esteticheskogo otrazheniya makomov v srednevekov'ye // Professional'naya muzyka ustnoy traditsii narodov Blizhnego, Srednego Vostoka i sovremennost'. — Tashkent: Fan, 1981. — S. 197—205].
2. Орлов Г. А. Древо музыки. — СПб.: Композитор, 2005. — 440 с. [Orlov G. A. Drevo muzyki. — SPb.: Kompozitor, 2005. — 440 s.].
3. Сергеева Т. С. Музыка ал-Андалус: рождение западно-арабской классики. — Казань: Казан. гос. консерватория, 2008. — 308 с. [Sergeeva T. S. Muzyka al-Andalus: rozhdeniye zapadno-arabskoy klassiki. — Kazan': Kazan. gos. konservatoriya, 2008. — 308 s.].
4. Сергеева Т. С. Придворная музыкальная традиция на средневековом мусульманском Востоке: этикет исполнения и слушания классики // Музыковедение. — 2008. — № 6. — С. 56—62 [Sergeeva T. S. Pridvornaya muzykal'naya traditsiya na srednevekovom musul'manskom Vostoke: etiket ispolneniya i slushaniya klassiki // Muzykovedeniye. — 2008. — № 6. — S. 56—62].
5. Юнусова В. Н. Творческий процесс в классической музыке Востока: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. — М., 1995. — 35 с. [Yunusova V. N. Tvorcheskiy protsess v klassicheskoy muzyke Vostoka: Avtoref. dis.... d-ra iskusstvovedeniya. — M., 1995. — 35 s.].
6. Юнусова В. Н. К проблеме символа в классической музыке Востока // Памяти Романа Ильича Грубера. Статьи. Исследования. Воспоминания. Вып. I. — М.: Моск. гос. консерватория, 2008. — С. 53—74 [Yunusova V. N. K probleme simvola v klassicheskoy muzyke Vostoka // Pamyati Romana Il'icha Grubera. Stat'i. Issledovaniya. Vospominaniya. Вып. I. — М.: Моск. gos. konservatoriya, 2008. — S. 53—74].
7. Al-Faruqi L. I. Music, Musicians and Muslim Law // Asian Music. — 1985/86. — Vol. 17 (1). — P. 3—36.
8. Racy A. J. Creativity and Ambience: An Ecstatic Feedback Model from Arab Music // The World of Music. — 1991. — 33(3). — P. 7—28.
9. Racy A. J. Improvisation, Ecstasy, and Performance Dynamics in Arabic Music // In the Course of Performance: Studies in the World of Musical Improvisation. — Chicago: University of Chicago Press, 1998. — P. 95—112.
10. Racy A. J. Making Music in the Arab World: The Culture and Artistry of Tarab. — Cambridge: Cambridge University Press, 2004. — 248 p.
11. Shannon J. H. Among the Jasmine Trees: Music, Modernity and Aesthetics of Authenticity in the Contemporary Syria. — Middletown: Wesleyan University Press, 2006. — 251 p.
12. Shannon J. H. Emotion, Performance, and Temporality in Arab Music: Reflections on Tarab // Cultural Anthropology. — 2003. — № 18(1). — P. 72—98.