

УДК 78.01

Алмакүчүков.К.М. /КЫРГЫЗСТАН/
Almakuchukov K.M. /KYRGYZSTAN/**КЫРГЫЗДЫН ЭТНИКАЛЫК АҢ-СЕЗИМИНИН ФЕНОМЕНОЛОГИЯСЫ:
МУЗЫКАЛЫК ОЙ ЖҮГҮРТҮҮ****ФЕНОМЕНОЛОГИЯ КЫРГЫЗСКОГО ЭТНИЧЕСКОГО СОЗНАНИЯ:
МУЗЫКАЛЬНОЕ МЫШЛЕНИЕ****PHENOMENOLOGY OF KYRGYZ ETHNIC CONSCIOUSNESS: MUSICAL THINKING**

Аннотация. Маданияттын музыкалык катмары эң байыркы, консервативдүү жана чет элдик маданий таасирлерге оңой менен берилбеген же татаал таасирлентчү туруктуу иденттүүлүк. Башкача айтканда, музыкалык ой жүгүртүү (өзүн) бирдейлештирүүнүн продуктун жана жараян катары каралышы керек. Аң-сезимсиздик – музыкалык ой жүгүртүүнүн көзгө көрүнбөгөн бөлүгү. Инсан музыкалык чыгармаларды кабыл алууну өз тажрыйбасынын айкалыштарынан жана окшоштуктардан курат, ал эми кыраакылыкты бүткүл музыкалык чыгарманын маанисин түшүнүү катары кароого болот. **Күү** аспаптык пьесаларынын медитациялык табияты угуучуларды коомдук, демек этникалык багыттоочу болуп, символикалык асылдыкка ээ болгон кайнап-кайнап чыгууга алып келет.

Негизги сөздөр: Кыргыздын салттуу музыкасы, семантикасы, күү, комуз, көркөм ой жүгүртүү, таанып-билүү, музыкалык ой жүгүртүү, бирдейлештирүү.

Аннотация. Музыкальный пласт культуры – самый древний, консервативный, трудно или вовсе не поддающийся инокультурному воздействию и влиянию идентичность. То есть музыкальное мышление следует рассматривать как продукт и как процесс (само)идентификации. Бессознательное является невидимым знаменателем музыкального мышления. Восприятие музыкальных произведений индивид сам конструирует из ассоциаций и аналогий своего опыта, при этом инсайтом можно считать постижение смысла всего музыкального произведения. Медитативность инструментальных пьес кюу приводит слушателей к слиянию с символической ценностью, являясь проводниками социального, а значит этнического.

Ключевые слова: кыргызская традиционная музыка, семантика, кюу, комуз, художественное отражение, познание, музыкальное мышление, идентичность.

Annotation. The musical layer of culture is the most ancient, conservative, and difficult or completely resistant identity to foreign cultural influence and impact. That is, musical thinking should be considered as a product and as a process of (self) identification. The unconscious is the invisible denominator of musical thinking. The individual constructs the perception of musical works from associations and analogies of his experience, while insight can be considered as the comprehension of the meaning of the entire musical work. The meditative nature of k'yu instrumental pieces leads listeners to a fusion with symbolic value, being conductors of the social, and therefore ethnic.

Key words: Kyrgyz traditional music, semantics, k'yu, komuz, artistic reflection, cognition, musical thinking, identity.

Музыкальное мышление – маркер **социальной идентичности**, особый вид художественного отражения действительности, состоящий в целенаправленном, опосредованном и обобщенном познании и преобразовании субъектом этой действительности,

творческом созидании, передаче и восприятии специфических музыкально-звуковых образов [8, стр.4]. Музыкальное мышление для кыргызов – это осмысление и обобщение жизненных впечатлений через музыкальные образы, а **инструментальная му-**

зыка изустной традиции (вариативная¹) является феноменом культуры кыргызов и представляет безусловный культурологический интерес историко-философский аспект ее бытования.

Предложенное Вашему вниманию эссе, смеем полагать, будет хорошим информационным материалом для исследования философского аспекта музыкального мышления, в котором музыкальные наигрыши *кюу*² занимают особое место, не изображая, а **моделируя действительность**. Здесь *кюу* (музыкальные наигрыши) выступают как **эстетические категории** и являются проводниками социального, а значит этнического. Музыкальная семантика *кюу* спаяна с **семантикой целого**, благодаря чему она обладает интегративной силой как наивно-философский, нравственный и эстетический образец. Свободолюбие – главная ценность кыргызской души. Обозначенный нам маркер идентичности – музыкальное мышление, является инструментом в культурно-идентификационной модели самоидентификации.

В произведениях инструментальной музыки изустной традиции заключается своеобразие кыргызской традиционной музыки, предполагающей по своей генетической природе, импровизацию. Музыкальный строй пьес в разные периоды был разным и зачастую шел в унисон с общественными обстоятельствами и настроениями.

Вариативная музыка (*кюй*, *варганная музыка*, музыкальные инструменты): вершину традиционной музыки мы видим в дошедшем до наших дней творчестве великих мастеров **кюу** (инструментальная пьеса, наигрыш), медитативность которых приводит слушателей к слиянию с символической ценностью: Токтогул Сатылганов, Ыбрай Туманов, Тоголок Молдо, Калык Акиев, Карамолдо Орозов, Атай Огонбаев и т.д. Они не просто возвели традицию на новый уровень, они заложили в нее духовное наставничество как огромный потенциал развития и подспудно осуществили интеллектуализацию досуговых форм культуры.

Музыка *кюу* была и остается главным дивертисментом *комуза* и восхищений, кото-

рые выражаются вслух, и касаются, прежде всего, виртуозности исполнителя. *Кюу* – это звучащая монография, «очерки» об истории бытования наигрыша, музыкальной композиции, о бытии исполнителя (выражение внутреннего мира). *Комуз кюу* – **музыкальное** драматическое представление, состоящее из ряда отдельных композиций либо из одного наигрыша, обычно исполняемое в камерности. Это позволяет уводить слушателей и исполнителей из сферы обыденного сознания в сферу философских раздумий. В этот момент личность, в идеале, выходит на новый виток развития благодаря включению нового смысла в собственную структуру. Сгусток возникающих в этот момент эмоций (*инсайта*) не может быть описан в категориях сознание, бессознательное, рефлексия, так как трансцендирует за пределы личности.

Отношение *комуза* и *кюу* – не есть причастность *комуза* к *кюу*, но соотношение части и целого, тождество сущности. *Комуз* оживает при исполнении наигрыша, публичном представлении *кюу*. За пределами публичного пространства и действия, в котором композиция проживает, доставляет наслаждение слушателю, *кюу* не существует.

Игра на *комузе*, музицирование несет в себе почти все формальные признаки игры: деятельность протекает внутри ограниченного пространства, характеризуется повторяемостью, основывается на порядке, ритме, чередовании. В *кюу* есть высокая этическая и воспитательная ценность. Это изначальная данность, пусть даже она и остается невысказанной. По-существу, характер импровизации – по Й.Хейзинга это социальная игра. Предназначена ли музыка для радости и развлечения, стремится ли она выразить возвышенную красоту, она все равно остается игрою.

Насколько сегодня метафизично музыкальное наследие? Прослушивание *кюу* без определения их места в структуре целого (бытования) возможно, но оно будет фрагментировано, если за элементами композиции нет жестко закрепленного контекста. Смысл каждого элемента может быть опре-

¹ Способ проявления культурного наследия, передаваемого по памяти в устной форме, без консервирования в материальной форме, т.е. письменной музыкальной традиции (нотной фиксации).

²Музыкальные наигрыши в инструментальной музыке изустной традиции кыргызов.

делен только через весь контекст и общий смысл всего произведения. *Кюу сыры* – это отзеркаливание, суть и сущность мировоззрения исполнителя. Поскольку содержание музыкального произведения не сводится к чисто акустической игре звуковыми формами, а всегда является обобщенным выражением человеческих чувств и размышлений, то музыкальное мышление опирается не только на собственно музыкальный, но и весь психологический опыт личности. Т.е. компоненты личностного опыта органично присутствуют в процессе музыкального мышления наряду с опытом музыкальным.

Человек с присущими ему сознанием и творческой деятельностью выступает в качестве отражающей системы объективной реальности. Однако принцип отражения³ не равнозначен принципу соответствия, так как он не только отражает, но и творит свои отражения объективной реальности. «Существует никогда не преодолимое противоречие между вещью в себе и ее отражением в мозгу субъекта, которое разрешается в каждый данный момент в меру назревших практических потребностей и в борьбе за их удовлетворение» [9, стр.147]. «Сознание не только отражает мир, но и творит его и это творчество входит в самую суть процесс отражения, следует, что в сознании может быть то, чего нет в действительности» [13, стр.147], т.е. отражение живет по собственным законам, не совпадающими с законами отражаемого, а отражение носит творчески-созидательный характер.

Целесообразно различать **несколько уровней отражения**. На философском уровне имеется в виду принципиальное положение об отражении действительности. На эстетическом уровне – речь идет о художественном отражении мира. Основная спецификация начинается на следующем уровне отражения, затрагивающем собственно музыкально-фольклорный мир. Главная особенность музыки устной традиции каждого этноса – ее синкретизм, полифункциональность жанров и полиморфность форм, их вероятностную природу, связанную с исполнительской формой существования, изначально присущую устной речи вариативность [13, стр.149].

³Свойство отражения – атрибут материи вообще, а не только человека.

Художественное отражение – отражение не только объективного мира, но и сознания того, кто отражает этот мир: сознание же само результат отражения – порождения действительности. Тем самым искусство оказывается отражением отражения, т.е. запечатлевает восприятие своего творца. «... являясь отражением действительности произведение искусства, вместе с тем принадлежит материальной культуре. Возникнув, оно перестает быть только отражением и становится само явлением действительности» [10, стр.18].

Музыка есть особый вид интеллектуальной деятельности, в чем-то очень близкий мышлению [18, стр.4]. Коллективное бессознательное является невидимым знаменателем музыкального мышления. Оно подпитывается необходимым историко-фольклорным материалом. Кроме того, в результате музыкального мышления человек получает знания о самом себе, своей душе, то есть он осознает в себе нечто такое, что раньше было тайной для него самого. Поэтому коллективное бессознательное – это еще и важная часть конечного результата процесса музыкального мышления, важнейшая составляющая познаваемого художественного смысла.

Музыкальное мышление занимает промежуточное положение между двумя основными сигнальными системами [16, стр.90]. Кыргызы имеют совершенно иную музыкальную культуру и иное музыкальное мышление, нежели народы, с которыми они жили последние столетия в тесном соседстве (казахи, узбеки, таджики, туркмены, уйгуры и т.д.) [16, стр.117].

Музыкальное мышление представляет собой реальную психическую деятельность, с помощью которой личность приобщается к высотам музыкального искусства, постигает смысл заключенных в нем духовных ценностей. При этом можно выделить ряд самостоятельных проблем:

- Музыкальное мышление как процесс постижения музыкального произведения личностью.
- Музыкальное мышление как способ мышления человека при его соприкосновении

нии с музыкой как видом искусства.

- Музыкальное мышление как один из способов общения человека с Миром, Вселенной через музыку [15, стр.15].

- Музыкальное мышление как **продукт и процесс (само)идентификации**.

Музыкальное мышление — это процесс моделирования отношений человека к реальной действительности в интонируемых звуковых образах. Оно возникает в процессе и как результат активного, эстетически окрашенного взаимодействия со звуковой реальностью. Эстетически окрашенным может быть отношение ко всему окружающему миру (природа, быт). Однако, для формирования музыкального мышления, первостепенную роль играет звуковая реальность, уже несущая в себе эстетическую организацию. Это - музыкальное искусство.

Искусство в целом - это сложнейшая система. Между тем, конкретному человеку оно является через конкретные музыкальные произведения, и личность осваивает их с помощью конкретных, общественно выработанных способов практической музыкальной деятельности. Поэтому практика музыкальной деятельности тоже важна.

Два фактора — музыкальное произведение и практическая музыкальная деятельность — и определяют, в конечном счете, основные черты музыкального мышления личности.

Музыкальное произведение играет роль многоуровневой информационной структуры, а практическое музицирование выступает как конкретный механизм обработки этой информации. Информационное содержание произведения и является теми новыми данными, которые обрабатывает музыкальное мышление на основе прошлого опыта личности.

Музыка - искусство интонируемого смысла (Асафьев Б.В.) и означающее, что понимание музыкального произведения - есть вдумчивый поиск значения, смысла звучащих интонаций. Если дополнить эти слова высказыванием Выготского Л.С. [6] о том, что смысл произведения искусства человек конструирует сам из своих воспоминаний, ассоциаций и т.д., то становится ясным, что

работа слушателя не может быть нетворческой.

Приведенные доказательства позволяют сделать важный вывод о сущности музыкального мышления: музыкальное мышление имеет принципиально творческий характер, оно продуктивно даже в тех формах, которые постороннему наблюдателю кажутся пассивными.

Основным критерием продуктивности музыкального мышления является **познание художественного смысла**, содержания, выраженного в акустических материальных формах. Художественный смысл не просто сочетается с акустической формой музыкального произведения, но и проявляется в каждой ее детали. Разделение формы и содержания - это теоретическая абстракция. **В реальном произведении художественный смысл оказывается проявленным именно через форму**. И лишь благодаря пристальному вниманию к форме возможно постижение смысла, содержания. Иначе музыкальное мышление превращается в необоснованное фантазирование, никак не связанное с конкретным музыкальным произведением.

Существующие тюркские языки, как восточные, так и западные, не имеют «общетюркской» музыкальной системы. Так, современным тюркским народам⁴ присущи, как *пентатоника* (татарская, тувинская, башкирская, чувашская, частично казахская, хакасская) и *хроматика*, на которой базируется ближневосточная и средневосточная музыка (турецкая, азербайджанская, частично уйгурская), так и *диатоника* в европейском смысле этого слова (кыргызская музыка, частично балкарская и карачаевская) [16, стр.91]. То есть музыкальные культуры различны и родственной основы не обнаруживается.

Музыкальный пласт культуры – самый древний, консервативный, трудно или вовсе не поддающийся инокультурному воздействию и влиянию **идентичность**. Это одна из самых устойчивых и монолитных звеньев в общей системе художественных ценностей [16, стр.137]:

- народы, имеющие несмешанные типы музыкальных систем (индийцы – энармони-

⁴Дходящим в одну языковую семью.

ка, кыргызы – диатоника, китайцы – пентатоника), можно отнести к числу самых древних на земле

- кыргызская диатоника и европейская диатоника имеют генетические связи и выросли из одного первоисточника.

В формировании древних кыргызов первостепенную, определяющую роль играл этнический компонент немонгольского происхождения [16, стр.132], а соприкосновение кыргызов в процессе их исторического бытования с другими музыкальными культурами не привело к утере самобытных признаков, но напротив, укрепило собственные традиции [16, стр.134].

Музыковед Виноградов В.С. обнаружил ключ к разгадке самобытности музыкального мелоса – кыргызская музыка однозначно выросла не из бесполутоновой монгольской пентатоники, обнаружив родство кыргызского и русского мелосов [16, стр.164].

К вопросу о специфике музыкального мышления. Мышление — это процесс, который разворачивается во времени. Музыка может существовать только при условии, если в какой-то очень важной части законы музыкального творчества и музыкального восприятия будут совпадать...» [3, стр.90]. Процесс мышления и процесс развертывания музыкального произведения накладываются друг на друга, образуя сложную динамику.

Процесс мышления проходит определенные стадии и этапы. В общей психологии принято выделять такие этапы, как: акт принятия мыслительной задачи, исследование элементов, выдвижение гипотезы, проверка найденного решения:

1. первый этап - начало мышления - акт принятия мыслительной задачи. Брушлинский А.В. указывает на строгую обусловленность этого момента: «...мышление ... всегда вызывается какими-то потребностями, побуждениями, мотивами, познавательными или чисто практическими интересами и т.д.» [4, стр.18]. Удовлетворение этих интересов или потребностей и является конечной целью, итогом мыслительного процесса. И если итогом музыкального мышления является познание художественного смысла, то акт принятия музыкальной задачи нужно трактовать, как желание понять смысл данного произведения.

2. на следующем этапе человек изучает элементы той задачи или ситуации, которая стала предметом размышления. Наиболее важным результатом исследования, как правило, является вывод о недостаточности полученной информации. И тогда человек обращается к имеющимся знаниям, своему прошлому опыту. Интересно, что при этом он вспоминает не все, что хранится в памяти, а только то, что может, так или иначе, содействовать решению. При этом, по теории Выготского Л.С., смысл произведения искусства человек **конструирует сам из ассоциаций и аналогий своего опыта**. Таким образом, прошлый опыт в музыкальном мышлении используется двояко: с одной стороны, актуализируются знания из области теории музыки, с другой стороны — всплывают образы ранее пережитых психологических ситуаций. До конкретного процесса музыкального мышления они «хранятся» порознь. Одновременная актуализация двух разных сторон прошлого опыта во время восприятия новой музыкальной информации приводит к проявлению смысловых значений отдельных элементов. В результате, с развитием музыкального мышления, определенные звуковые сочетания получают достаточно стабильные значения в понимании данного человека. Это и есть постепенное формирование интонационно-смыслового словаря личности. Сложившиеся значения затем используются в качестве готовых смысловых единиц, либо служат образцом, отправной точкой для образования смысловых вариантов и новых значений.

Важная особенность музыкального произведения как специфической задачи заключается в том, что полное определение значения каждого элемента не является непременным условием постижения смысла всего музыкального текста. Элементы настолько спаяны друг с другом, что непонимание одного интуитивно заполняется, домысливается за счет понимания других, «соседних» элементов.

3. следующий этап — появление гипотезы, возникающей в результате инсайта — озарения, внезапно вспыхнувшей догадки [1, стр.57]. Долгое время он считался неожиданным, ничем не подготовленным актом вдохновения. В музыкальном мышлении инсайтом можно считать постижение смысла всего

музыкального произведения. Ощущения радостного подъема, вдохновения, необыкновенной ясности, сопровождающие осознание смысла звучащей музыки знакомы каждому музыкально развитому человеку. За время «растянутого» инсайта к чувственному переживанию успевает подключиться сознание и зафиксировать глубину одного из самых возвышенных состояний человеческой психики.

4. музыкальное познание обязательно предполагает сравнение звучащего в данный момент с предыдущим звучанием [12, стр.129], причем этот механизм действует на всех уровнях музыкального синтаксиса:

а. сравнение звуков по высоте и длительности дает представление о ладовой и ритмической организации интонаций и мотивов;

б. сравнение мотивов и фраз позволяет воспринимать масштабность структуры;

с. сравнение частей и разделов приводит к осмыслению формы и типа развития;

д. сравнение данного произведения с другими выявляет жанровые и стилистические особенности.

Уже со второго уровня синтаксиса сравнение и различие требует подключения операции группировки. Сопоставить две фразы можно лишь тогда, когда ясны границы каждой из них, если отдельные звуки объединены, сгруппированы по фразам. Само настроение музыки и его изменения ощущаются человеком на чувственном уровне. Однако если не подключается музыкальное мышление, то по окончании звучания он не в состоянии охарактеризовать даже самые значительные изменения. Прозвучавшая только что музыка словно «стирается» из памяти и психологического опыта. Еще более специфичными в музыкальном мышлении являются операции суждения и умозаключения. Суждение - наделяет некий объект определенным качеством. Эмоциональное переживание музыки - это и есть музыкальное суждение. Умозаключение возникает в результате сопоставления нескольких суждений [5, стр.33].

Таким образом, мы видим, что этапы и операции развертывания мыслительного процесса, выделяемые общей психологией мышления, могут быть выделены и в музыкальном мышлении с учетом специфики

художественного содержания музыкальных произведений. Сознательный и бессознательный уровни являются важнейшими составляющими мышления. Бессознательное присутствует на всех этапах любого мыслительного процесса. Бессознательное является невидимым знаменателем музыкального мышления. Оно подпитывает необходимым психическим материалом все этапы и операции мыслительного процесса. Кроме того, в результате музыкального мышления человек получает знания о самом себе, своей душе, то есть он осознает в себе нечто такое, что раньше было тайной для него самого. Поэтому бессознательное — это еще и важная часть конечного результата процесса музыкального мышления, важнейшая составляющая познаваемого художественного смысла.

Мир музыкальных инструментов представляет собой превосходный материал для изучения культуры [2]. «Строение музыкального инструмента (комуз) и исполняемая музыка находятся в сложной взаимосвязи. Инструмент детерминирует формы музыки, но ее развитие подчиняется собственным закономерностям, в результате чего возникают новые звуковые идеи и формы, требующие для своего воплощения усовершенствования инструмента. Возможности эволюционного изменения обоих компонентов инструментальной музыки инструмента и музыкального мышления не равны» [2].

Итак, музыкальное мышление — это выраженный в интонируемом звуке процесс моделирования отношений человека к действительности. Даже таким неполным определением снимается противопоставление мышления и музыки. Сохор А.Н. заостряет внимание на категории деятельность: «как и всякая художественная деятельность, музыкальное мышление представляет собою единство трех основных видов деятельности: отражения, созидания, и общения» [14, стр.60]. Важное дополнение видится у Ляшенко И.Г.: «деятельность музыкального мышления представляет собой процесс преобразования звуковой реальности в художественно-образную» [11, стр.10]. То есть модель отношений человека к действительности, выражаясь в звуках, использует некую часть этой действительности — акустическую реальность в качестве звуковой материи для

обозначения идеального художественного содержания.

Признание за музыкальным мышлением функции общения, коммуникации дает повод рассматривать музыку «как один из самых мощных информационных процессов, охватывающих в принципе все общество» [3, стр.91]. Передача информации невозможна без языка. Большинство немusикальнх определений мышления также обозначают язык как один из наиболее существенных опосредующих его факторов. **Соответственно, музыкальное мышление опосредуется музыкальным языком:** «все формы музыкального мышления осуществляются на базе музыкального языка, представляющего собою систему устойчивых типов звуко-сочетаний вместе с правилами (нормами) их употребления» [14, стр.62]. Практика современного музыкального обучения допускает освоение музыкального языка в отрыве от его семантической основы, что совершенно противоречит самой сути любой языковой системы [7, стр.5].

Обобщая все вышесказанное, можем сделать следующий вывод о сущности музыкального мышления кыргызов: при изучении кыргызской народной музыки нет необходимости отталкиваться от проблемы происхождения тюркских языков и их общ-

ности, а личность в практической деятельности через музыкальное произведение общается с духовным опытом человечества. Проникновение в диалектику связей формы и содержания музыкального произведения порождает новый художественный смысл, лично значимый для данного человека. Свойства (возможности) музыки [17] - эмпирический опыт: очищать пространство, управлять чувствами, изменять сознание, подавлять отрицательные эмоции, повышать способности человека, инструмент духовной практики, символическая передача социальной информации, отражать явления мироздания, способ самовыражения.

Если в других видах мышления возможно движение от элементов к целой структуре или движение от сущности структуры к элементам, то в музыкальном мышлении процесс имеет принципиально двойственное обобщающее направление: значение элементов познаются только через целое, но и структурное видение целого возможно только через понимание элементов. Таким образом, в музыкальном мышлении группировка постоянно совершается на различных уровнях: интуитивном, формально-логическом, художественно-целостном. **Имеет место репрезентация национальной идентичности через музыкальный дискурс.**

Использованная литература:

1. Абульханова-Славская К.А. Психология мышления. - М., 1968.
2. Аманова Р.А. Особенности фактуры комузовых кюу. The features of komuz kyui texture // Austrian Journal of Humanities and Social Sciences. 2014
3. Аграновский М.Г. Мышление, язык, семантика. // Проблемы музыкального мышления. Сборник статей / Под ред. М.Г. Аграновского. - М, 1974.
4. Брушлинский А.В. Взаимосвязь процессуального и личностного аспектов мышления. // Мышление: Сборник статей / Отв. ред. А.В. Брушлинский. - М.: 1982.
5. Вертгеймер М. Продуктивное мышление. / Пер. с англ. В.П. Зинченко. - М.: 1987.
6. Выготский Л.С. Психология искусства. М., 1986.
7. Гарипова Н.М. Формирование интонационного восприятия музыки в эстетическом воспитании как системе: Автореф. канд. дис. - М.: 1990.
8. Елистратова, Г.Б. Музыкальное мышление как форма креативной деятельности. Автореф. дисс. философ. наук. Саранск. 2003
9. Земцовский И.И. Теория отражения и проблемы этномузыкального знания. В сборнике «Ленинизм и проблемы этнографии». Под ред. Бромлей Ю.В. и Итса Р.Ф. – Л.: Наука, 1987, 216 с.
10. Лотман Ю.М. Лекция по структурной поэтике. Тарту. 1964. Вып. 1
11. Ляшенко И.Г. Целеполагание и деятельность музыкального мышления. // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. Сборник статей / Отв. ред. И.Г. Ляшенко. – Киев: 1989.

12. Остроменский В.Д. Восприятие музыки как педагогическая проблема. Киев, 1975.
13. Семенов Ю.И. Категория общественно-экономический уклада и некоторые проблемы истории первобытного общества. В сборнике «Ленинизм и проблемы этнографии». Под ред. Бромлея Ю.В. и Итса Р.Ф. – Л.: Наука, 1987, 216 с.
14. Сохор А.Н. Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия. // Проблемы музыкального мышления. Сборник статей / Под ред. М.Г.Арановского. - М.: 1974.
15. Суслова Н.В. Музыкальное мышление младших школьников и методика его развития. - М.: 1999
16. Уметалиева-Баялиева Ч.Т. Этногенез кыргызов. Музыковедческий аспект. – Бишкек: 2008, 290 с.
17. Материалы семинара «Салттуу маданиятты азыркы түшүнүү», Кристенсен Фонд, Бишкек, 25.11.2011.
18. Проблемы музыкального мышления. Сборник статей / Под ред. М.Г.Аграновского. - М.: 1974.