



УДК 78

ВОПЛОЩЕНИЕ ДРЕВНИХ ОБРЯДОВ И РИТУАЛОВ В СОЧИНЕНИЯХ КОМПОЗИТОРОВ УЗБЕКИСТАНА

В.М. ЗАКИРОВА

Институт искусствознания Академии наук Республики
Узбекистан, 100029, Ташкент, Узбекистан

АННОТАЦИЯ. Музыкальное искусство узбекского народа неразрывно связано с духовным наследием предков, формирующим идейно-содержательную сторону произведений изустно-профессионального творчества (макомы, катта ашула, дастаны) и композиций современных авторов. В данной статье рассмотрено несколько сочинений разных лет, в которых идеи духовного возрождения, морально-нравственного совершенствования обрели концептуальное значение. На основе комплексного анализа было выявлено, что в музыкально-сценических произведениях важное место занимает показ самого ритуала, его «внешних» признаков. Выразительная сторона в данном случае образуется как следствие воссоздаваемого на сцене религиозного действия. В инструментальных опусах эмоциональная составляющая ритуала, напротив, выступает на передний план, отражая мироощущение, духовное состояние его участников. Отсюда различие в подходах к воплощению древних обрядов, обновление жанровой природы симфонических произведений, усиление в них признаков театрализации. Объединяющим началом рассмотренных сочинений является обращение композиторов к истории, традициям своего народа с целью показа его культурной самобытности. Это позволяет сохранить духовную связь между поколениями, не прерывать преемственность традиций, в том числе и в области духовно-нравственного развития современного общества.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: ритуал, обряд, духовность, традиция, наследие, композиторское творчество Узбекистана, музыкальное произведение.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

IMPLEMENTATION OF THE ANCIENT RITUAL RITES IN THE WORKS OF COMPOSERS OF UZBEKISTAN

V.M. ZAKIROVA

Fine Arts Institute of the Academy of Science of the Republic of Uzbekistan, 100029, Tashkent city, Uzbekistan

ABSTRACT. The musical art of the Uzbek people related with the spiritual heritage of their ancestors. It forms an ideological and content side of the works of folklore and professional creativity (makoms, katta ashula, dastans) and compositions of modern authors. In this article, we considered several writings of different years, where the ideas of spiritual revival, moral and ethical improvement acquired a conceptual meaning. The comprehensive analysis of the musical works was revealed “external” signs of the ritual science occupy more important place then expressive side, because it is formed as a result of a religious action recreated on the stage. In the instrumental opuses, the emotional component of the ritual comes to the fore, reflecting the worldview and spiritual state of the participants. Thence we can note the difference in approaches to the implementation of ancient rites, renewal of the genre nature of instrumental compositions and strengthening theatrical features in them. Unifies of the whole opuses the appeal of composers to the history, traditions of their people indicative their cultural identity. This makes it possibility to preserve the spiritual connection between generations, not to interrupt the continuity of traditions, including in the field of the spiritual and moral development of society.

KEYWORDS: ritual, rite, spirituality, tradition, heritage, composer creativity of Uzbekistan, musical work.

CONFLICT OF INTERESTS. The author declares the absence of conflict of interests.



Изучение духовного опыта предков, постижение философии их жизни приоткрывают исследователям завесу тайны истории того или иного народа, позволяют увидеть его самобытность, уловить наиболее характерные черты, проявляющиеся и в современном обществе. Деятели искусства, в частности композиторы, подбирают точные и художественно убедительные средства воплощения уникального облика народа через традиции, обычаи, обряды, в контексте которых каждый человек живёт и формируется как личность, как представитель этого общества.

Интерес композиторов Узбекистана к традициям предков всегда находился в центре особого внимания. Их привлекала духовная и религиозная жизнь народов, населявших эту территорию в прошлом. В древних обрядах огнепоклонников, или ритуалах дервишей они находили источник формирования духовного опыта, мировоззренческих установок людей того времени, имеющих ценностное значение для нынешних поколений.

Среди научно-исследовательских работ музыковедов, занимавшихся изучением данной проблематики, можно выделить труды Я. Пеккера [9], Н. Янов-Яновской [11], Д.А. Джамаловой [4], С.Д. Давлатовой [2], Р.С. Абдуллаева [1], в которых авторы затронули различные аспекты взаимосвязи религиозных обрядов и музыки¹. Однако претворение этих неразрывных связей в произведениях современных узбекских композиторов исследователями практически не освещалось, либо упоминалось вскользь, фрагментарно. Вместе с тем, примеров обращения узбекских авторов к древним ритуалам, тайным мистическим действиям и их воплощения в художественной концепции, сценографии, композиции и музыкальной драматургии сочинений немало, что заслуживает всестороннего изучения. В русле данной проблематики находится предлагаемая статья.

Многоликая жанровая природа опусов, их идей-

ная направленность, формирующая индивидуальный подход композиторов к трактовке религиозной тематики, привела к появлению в теории музыки понятия «неоритуальность» (или «новая ритуальность») [2], связанного с особым направлением в композиторском творчестве, характеризующим возрождение и переосмысление древних или средневековых ритуалов в контексте современного искусства.

В разных жанрах – опере, музыкальной драме, оркестровых произведениях – композиторы Узбекистана воссоздают элементы ритуальных действий, подчёркивая важнейшую роль духовного совершенствования человека, его стремление к Богу. Под «ритуальными действиями» мы подразумеваем мистические обряды зороастрийцев, а также религиозные практики суфиев (*зикр* и *самозь*², и их разновидности). Духовная составляющая этих ритуалов легла в основу идейного содержания ряда музыкальных опусов, анализу которых посвящена данная работа.

Следует отметить, что культовая тематика с осторожностью «входила» в контекст музыкальных сочинений узбекских авторов, тем не менее, они обращались к отдельным, достаточно острым проблемам религиозного значения, имевшим место в истории народов Центральной Азии. Так, например, ещё в 1-й половине XX века Виктор Успенский в пятичастной симфонической сюите «Муканна» (1944), созданной на основе ранее написанной им музыки к одноимённой пьесе народного поэта Узбекистана Хамида Алимджана, воссоздал столкновение людей (VIII век, территория Мавераннахра) на почве разных религиозных воззрений – язычников в лице приверженцев зороастризма, или огнепоклонников, и исповедующих ислам.

Образ огнепоклонников в сочинении всесторонне раскрывается во второй части – «Моление огню»

¹ В числе работ, посвящённых вопросам претворения мифов, обрядов и ритуалов в творчестве композиторов XX – начала XXI вв., можно указать также статьи С.Д. Давлатовой [3], Е.С. Фёдоровой [10], Е.В. Кисеевой и В.Н. Дёминой [6], С.Д. Давлатовой и М.Н. Дрожжиной [12].

² Зикр – в суфийской ритуальной практике означает «помянуть Бога» через многократное проговаривание имени Бога, произнесении определённых словесно-музыкальных формул, а именно «Ла илаха илла-Аллаху» («Нет божества, кроме Бога»). Самозь, или сама, – буквально «слушание» стихов, исполняемых в сопровождении игры на музыкальных инструментах [5].



и в IV части – «Огнепоклонники у портала мечети». Через художественное воплощение ритуала моления огню В. Успенский показал священную силу огня для верующих, в частности, зороастрийцев, религиозное самосознание и свобода которых «были направлены исключительно на заботу о чистоте огня поддерживаемого, посещаемого и почитаемого» [7, с. 159].

Как известно, теме огня не раз посвящали своиopus композиторы разных стран и культур. Так, известен священный огонь в тетралогии Р. Вагнера, в балладе «Огненный всадник» Г. Вольфа, а также он стал символом неукротимого и экспрессивного выражения чувства свободы в знаменитом «Танце огня» из балета «Любовь-волшебница» Мануэля де Фальи. В пьесе «Моление огню» В. Успенского огонь обретает иное смысловое значение, он – неотъемлемая часть мистического действия, «участник» ритуального обряда зороастрийцев, цель которого – получение энергетических сил, восхваление физических и духовных источников жизни³.

Традиции ритуального обряда ярко и сценически наглядно воплотились в опере «Улугбек» (ред. 1942 и 1958 годов) Алексея Козловского. Магической, таинственной силой эмоционального воздействия обладает сцена «гадания на огнях» китайской девушки Син Дунфан (II акт). Молитвенный текст героини («Духи года! К вам взываю!») чередуется с тайными заклинаниями и с музыкой возбужденно-динамического характера, сопровождаемой мощными ударами в гонг, напоминая древневосточные мистерии (в том числе и китайские). Впадая в транс, юная китаянка начинает видеть образ Улугбека, обстановку вокруг него. Музыка сцены приобретает всё более напряжённый характер, однако с внезапным появлением хана оркестровая фактура резко разряжается: от многоголосия остаётся одна долгая звучащая нота «ре», постепенно истаивающая, улетающая как дым догоревшего огня.

В опере А. Козловского показана и другая сцена религиозно-мистического характера – это хор дервишей (начало III акта). Под грохот ударных (сначала дойра и нагора⁴, затем присоединяются

тарелки, там-там и несколько барабанов) они скандируют возгласы «Я хак! Я хак! Я хак!». Заклинания дервишей по своему типу и строению напоминают *зикры*, основной формулой которых были слова возвеличивания имени Аллаха. Дервиши произносят слова проклятья в адрес казнённого мудреца Хавафи и постоянно обращаются к Аллаху за помощью и Спасением. Сцена имеет остро реакционный характер и завершается массовой дракой на площади. Несмотря на свою эпизодичность в опере, зикральные элементы заметно обогатили художественную и идейную сторону произведения.

В опере «Хамза» (1961) С. Бабаева дервиши трактуются как отрицательные персонажи. Они – одержимые религиозные фанатики, объединившиеся с шейхами и баями против революции. Обряд зикра оригинально претворён в масштабной сцене с участием дервишей, шейхов, а также фанатиков Исмаила (которому Шадман передаёт в полное подчинение свою нарушившую шариат дочь). В данной сцене можно выделить три музыкальных «пласта», каждый из которых связан с определённой образной сферой. Верхний пласт – основная мелодия зикра, скорбная, изобилующая нисходящими интонациями. Средний пласт – хор дервишей, а нижний – оркестровый фон, представляющий собой органную пунктуацию на тонической квинте с внедрённой «звенящей» секундой, которая перекликается с секундовыми интонациями в партии хора, создавая эффект нагнетающегося экспрессивного состояния. Темп движений дервишей и музыкального сопровождения постепенно ускоряется, пока радующие не переходят в экстатический транс: «Слышны лишь их исступлённые, скандирующие в начале каждого такта выкрики имени бога» [7, с. 217].

Элементы зикральных обрядов получили яркое художественное преломление в творчестве современного композитора Узбекистана Мустафо Бафоева, блистательно владеющего современной техникой письма и одновременно тонко чувствующего национальные музыкальные особенности [1, с. 30]. Так, например, в его опере «Омар Хайям» (1986) имеется сцена «шестивия дервишей», где исполняется зикр. Таинство проводимого ритуала

³ Под физическими источниками понимались огонь и солнце, а под духовными – свет, который излучала душа человека.

⁴ Дойра и нагора – ударные музыкальные инструменты, встречающиеся как в народной, так и в профессиональной музыке

народов Центральной Азии, Азербайджана, Армении и других стран.



воссоздано в произведении достаточно выразительно. С первых тактов инструментального вступления воссоздаётся мрачная, зловещая атмосфера происходящего на сцене. В глубоком басу со «змеиной» вкрадчивостью начинает своё наступательное движение предельно лаконичный, состоящий из малых секунд, лейтмотив дервишей. В нотной записи невозможно точно передать специфический характер зикра и, особенно, неповторимое своеобразие сопровождающих зикр гортанных выкриков, поэтому М. Бафоев использовал ритмизованную речь. Для создания эффекта погружения участников ритуала в глубокий транс, композитор обратился к принципу репетитивной техники (имеется в виду многократное повторение одинаковых слов, фраз). В эмоциональном отношении сцена зикра способствует сгущению депрессивного состояния, усиливающегося плачем матери главного героя, которую он узнаёт в толпе.

В другой опере М. Бафоева «Язык птиц» (2001), созданной по одноимённой поэме Алишера Навои, получила музыкальное воплощение *суфийская концепция сотворения мира*. Реализовалась она благодаря включению в музыкальную ткань цитат из произведений западноевропейских композиторов XVIII–XIX вв. (тема «Лебедя» К. Сен-Санса, фрагмент из «Мелодии» К.В. Глюка и «Лунной сонаты» Л. Бетховена) и макомных мелодий, что, по мнению исследователя Н. Янов-Яновской, является оригинальным примером «интертекстуальных маршрутов», воплощающих идею единения Востока и Запада [11, с. 50].

Обращение М. Бафоева к древним ритуальным обрядам, в частности, зикрам, можно обнаружить не только в музыкально-сценических, но и симфонических, в том числе, концертных сочинениях. Назовём в качестве показательных образцов его знаменитый «Бухарский» концерт для виолончели соло и шести узбекских народных инструментов (2001), Концерт «Зикр аль-Хакк» для голоса, струнных, ударных, фортепиано и камерного оркестра (2001), Концерт для ударных «Звуки самоъ» (2006). В каждом из названных произведений воссоздаётся мистическое действо, через художественное воплощение которого автор обращается к современникам с посылом неустанного духовного совершенствования, сохранения в памяти традиций предков, вечных ценностей, постижения законов жизни и Высшей Истины.

Столь сложные и масштабные идеи, положенные в основу ряда концертных произведений М. Бафоева, оказали значительное влияние на жанровую природу опусов, сместив акценты в сторону диалога (проявление суфийской традиции *сухбат* [1; 2]) или, в некоторых случаях, монолога. В сочинениях усилена драматическая линия, композитор выводит на передний план такие средства выразительности, как игра тембрами, полиритмия, разнообразие фактурного оформления музыкальной ткани. Характерной чертой данных произведений стала ансамблевость, проявившаяся в составе исполнителей, в том, как распределены роли между ними, без обязательного выделения солирующей партии, в сопоставлении одной группы инструментов другой, представляющих собой малые ансамбли внутри более крупного состава.

М. Бафоев воссоздаёт в своих концертных опусах древние формы музыкального искусства, в частности, характерный для него синкретический принцип. Так, в Концерте «Звуки самоъ», написанном для 40 ударных инструментов и всего двух исполнителей, музыкантам необходимо постоянно перемещаться (а иногда и бегать) по сцене, играть на инструментах и одновременно выкрикивать определённые слова, что придаёт сочинению черты инструментального театра. Композицию пронизывает архаично-первозданный колорит, воссоздающий мистический обряд, магически воздействуя на слушателей в зале.

Не менее завораживающе и впечатляюще звучит «Толеранс» (“Tolerance”) для симфонического оркестра (2002) Алишера Латиф-Заде. Данное произведение создано в то время, когда понятие «толерантность» приобрело особую актуальность, культивировались идеи терпимого отношения к окружающим людям, религиозным конфессиям, идеологическим воззрениям. Быть толерантным, как известно, необходимое условие для мирного сосуществования в современном мире. В таком обобщённом контексте А. Латиф-Заде даёт представление об общечеловеческих ценностях и взглядах на жизнь, облекая свои идеи в оригинальную музыкальную форму.

С точки зрения идейно-художественного содержания «Толеранс» – это воплощение древних духовных практик. Здесь нет конкретных образов, отсутствует персонификация участников ритуала. Эзотерический смысл несёт в себе обряд, когда с помощью молитв и внутреннего настроя человек

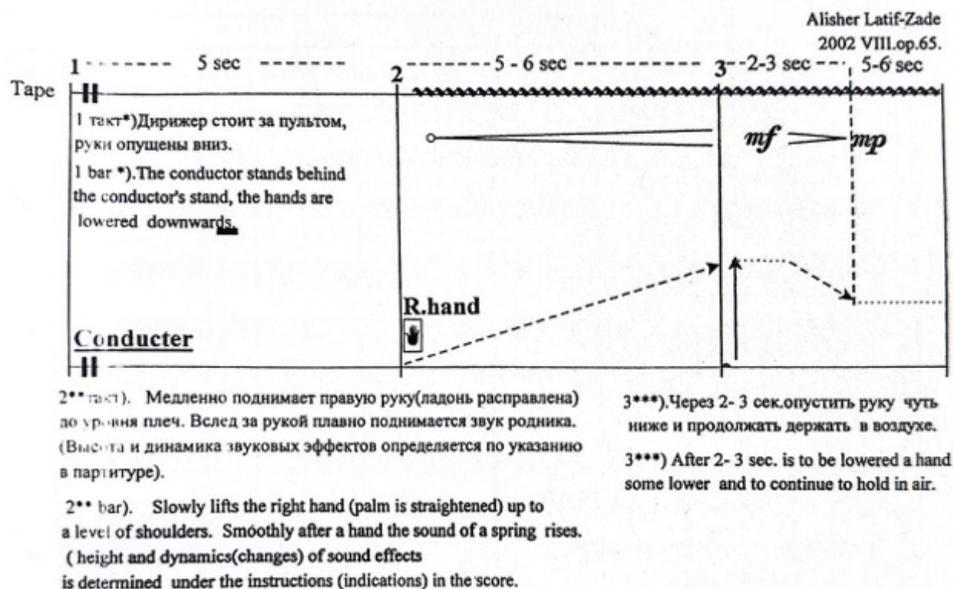


Рисунок 1. Комментарии к исполнению «Толеранс» А. Латиф-заде

достигал духовного просветления, блаженства, катарсиса, тем самым готовясь к общению с божественным началом. Он ощущает себя освобождённым от земных грехов, и община посвящает его в тайные знания.

Произведение написано для двойного состава оркестра с усиленной ударной группой, хора и магнитофонной ленты, на которую записаны мужской и женский голоса, произносящие ритуальный текст. Важнейшую роль композитор отводит дирижёру, который не только является руководителем исполнителей, он – действующее лицо всего мистического обряда. А. Латиф-Заде детально выписывает в партитуре все движения дирижёра (вплоть до указания количества секунд, необходимых в каждом действии), потактово комментируя это текстом, различными знаками, в том числе и музыкальными штрихами (рисунок 1).

Важное смысловое значение заключено в партиях ударных инструментов, что всегда ожидаемо в такого рода композициях. Ведь, как известно, ритм имеет основополагающую функцию во время совершения такого ритуала, как зикр. «Музыкальное начало в зикре проявляется в первичности ритма над мелодией, чтобы произнесённая формула соответствовала движениям участников зикра» [2, с. 117].

На группу ударных в «Толеранс» возложена миссия возвещать о начале мистериального действия во вступлении, сопровождать ритуал быстрой и динамичной дробью в основных разделах формы, достигая пика в момент кульминации. Удары в литавры в экспозиционном разделе произведения словно «возвещают» об открытии Священного храма, в котором будет совершаться обряд посвящения. Это своего рода «энергетическое очищение пространства», имеющее древнейшие традиции. Кроме того, ударным, в частности, литаврам и там-таму, поручены солирующие партии, обладающие чётко выраженной тематической линией, заметно выделяющейся на общем музыкальном фоне. К ударной группе часто подключается фортепиано. Обрывистые аккордовые комплексы, звучащие в быстром темпе с охватом нескольких октав, исполняются броском руки, словно удары в бубен, барабан или иной похожий инструмент. Особенно яркое выражение этот приём получает в экспозиционном разделе формы и репризе.

Символикой пронизана вся музыкальная ткань сочинения, что проявилось в трактовке состава исполнителей, в использовании специфических приёмов игры, включении в оркестровую партитуру человеческих голосов. Логика движения мелодиче-



ских линий также связана с художественным образом: спуск в пещеру, погружение в глубины сознания, внутрь себя, восхождение к вершине, реализуемое каноническим вступлением голосов в кульминационном разделе, а также резкий спад напряжения в момент «духовного обновления» после катарсиса. Символично воспринимается внезапно возникшая тишина – раздел «Пауза» перед хоралом, словно переход на новый уровень, в другое измерение без бурь и нервных потрясений.

Целый ряд иных символов также «работают» на создание атмосферы таинства. В частности, аккордовые комплексы, представленные в виде кластеров, квартаккордов, септаккордов и других разновидностей гармонических структур, звучат как «всполохи пламени» – важный атрибут священных мистерий. Тремоло долгими длительностями на р исполняющееся в виде канона струнной группой, напоминает энергетические вибрации, пронизывающие пространство вокруг, даёт определённую эмоциональную настройку.

Разнообразные приёмы, используемые А. Латиф-Заде, помогают передать в музыке процесс прохождения всех этапов посвящения человека в тайное общество. Классические (академические) приёмы изложения материала в сочетании с современными техниками письма, дополненными целым рядом специальных символов, знаков, комментариев для исполнителей, объединились в «Толеранс» в единый органический комплекс, в настоящий мистический акт, воплощаемый на сцене при помощи симфонического оркестра и хора. В этом смысле сочинение А. Латиф-Заде стало показательным примером проникновения театральных элементов в инструментальную музыку (хор в данном случае трактуется как особый «тембр», наполняющий оркестровую палитру живыми голосами).

Обращение композитора к древним ритуалам,

представляющим собой духовную первооснову современного общества, обнаруживается в не менее мистическом по характеру произведении – «Книга дервиша» для классических, народных, джазовых инструментов и магнитофонной ленты (2003). В этом масштабном шестичастном цикле композитор показывает путь дервиша, ищущего свой Путь к постижению Истины. Сложность идейного замысла потребовала применения разнообразных выразительных средств для убедительной художественной его реализации. А. Латиф-Заде вновь снабжает партитуру множеством авторских комментариев, подключает к симфоническому составу узбекские народные инструменты, а также акустическую гитару, электрогитары, саксофон и магнитную ленту. Кроме того, в партитуре сочинения имеется литературный текст, который поручен чтецам, исполняющим его на семи языках, и вокальная партия. Вместе они дают отсылку к традициям средневековых мистерий, которые тщательно изучал узбекский автор, находя в них ответы на волнующие его вопросы.

В заключение подчеркнём, что духовный опыт предков, накопленный в процессе совершения древних обрядов, религиозных ритуальных практик несёт в себе колоссальный духовный заряд для нынешних поколений (см. об этом: [8]). Композиторы, по-особенному чувствующие этот мир, улавливают в тайных действиях не только внешнюю форму, видимый пласт, но и скрытые в них духовные ценности, которые так важно понимать и сохранять сегодня как некий ориентир в жизни, позволяющий не утратить свою самобытность, культуру и передать богатое наследие будущим поколениям. В этом и кроется, на наш взгляд, предназначение рассмотренных сочинений композиторов Узбекистана, воспитывающих молодёжь в уважении и почитании национальных традиций, в стремлении к духовному совершенствованию, познанию себя и общечеловеческих ценностей.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Абдуллаев Р.С. Узбекский макомат и композиторское творчество // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2023. № 1(10). С. 25–34. DOI 10.26176/MAETAM.2023.10.1.002. – EDN PMJPTS.
- 2/ Давлатова С.Д. Отражение суфийского ритуала в композиторском творчестве (к проблеме неоритуальности) // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2018. № 3(89) С. 115–122. [Электронный ресурс] Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/otrazhenie-sufiyskogo-rituala-v-kompozitorskom-tvorchestve-k-probleme-neoritualnosti> (дата обращения: 08.08.2023).
- 3/ Давлатова С.Д. Этюд-картина «Суфий и Будда» Т. Шахиди в контексте тенденций «новой сакральности» в композиторском творчестве // Манускрипт. 2019. Т. 12. № 2. С. 109–115.
- 4/ Джамалова Д.А. Взаимосвязь национальных и современных музыкальных традиций в творчестве композиторов Узбекистана // Проблемы Науки. 2018. № 4 (124). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/vzaimosvyaz-natsionalnyh-i-sovremennyh-muzykalnyh-traditsiy-v-tvorchestve-kompozitorov-uzbekistana> (дата обращения: 18.09.2023).
- 5/ Дрожжина М.Н. О поэтике Джалолиддина Руми в композиторском творчестве // Вестник Томского государственного университета, 2012. № 360. С. 65–68.
- 6/ Кисеева Е.В., Дёмина В.Н. Мифологические модели и ритуальные формы в современном музыкально-театральном перформансе // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2020. № 4. С. 77–87. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.4.077-087.
- 7/ Кларк П. Зороастризм / Пер. А. Хакимовой. Т.: Musika, 2010. 250 с.
- 8/ Колпецкая О.Ю. Musica sacra nova в контексте культурно-политических событий // Художественное произведение в современной культуре: творчество — исполнительство — гуманитарное знание. Сборник статей и материалов. Челябинск: Южно-Уральский государственный институт искусств имени П.И. Чайковского, 2023. С. 63–67.
- 9/ Пеккер Я.Б. Узбекская опера. М.: Сов. композитор, 1984. 288 с.
- 10/ Фёдорова Е.С. Музыка в суфийской ритуальной практике // Исламоведение. 2014. № 3. С. 65–71.
- 11/ Янов-Яновская Н.С. Творчество композиторов Узбекистана в контексте теории интертекста // Узбекская музыка на стыке столетий (XX-XXI вв.): тенденции, проблемы. Т., 2008. С. 39–52.
- 12/ Drozhzhina M.N., Davlatova S.D. Sufi Symbolism in Tolib Shakhidi's Televised Ballet The Rubaiyat of Omar Khayyam. The Challenges of Music Science / Music Scholarship. 2020. No. 1. pp. 66–73. (in Eng.)

REFERENCES

- 1/ Abdullaev, R.S. (2023), "Uzbek macomat and composer's creativity", Musical art of Eurasia. Traditions and modernity, No. 1(10), pp. 25–34. DOI 10.26176/MAETAM.2023.10.1.002. EDN PMJPTS. (in Russ.)
- 2/ Davlatova, S.D. (2018), "Representation of the sufi ritual in composers' creative work (on the problem of neo ritualizm), Istoricheskiye, filosofskiye, politicheskiye i yuridicheskiye nauki, kul'turologiya i iskusstvovedeniye. Voprosy teorii i praktiki" [History, philosophy, politic and legal sciences, cultural studies and art history. Questions of theory and practice], Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/otrazhenie-sufiyskogo-rituala-v-kompozitorskom-tvorchestve-k-probleme-neoritualnosti> (Accessed: 08 August 2023). (in Russ.)



- 3/ Davlatova, S.D. (2019), "Etude-painting "Sufi and Budha" by T. Shahidi in the context of the trends of "new sacrality" in composer's work", Manuscript, Vol. 12, No. 2, pp. 109–115. (in Russ.)
- 4/ Djamalova, D.A. (2018), "Relationship of national and modern musical traditions in the work of composers of Uzbekistan", Problemy nauki [Problems of Science], No. 4 (124), Available at: <https://cyberleninka.ru/article/n/vzaimosvyaz-natsionalnyh-i-sovremennyh-muzykalnyh-traditsiy-v-tvorchestve-kompozitorov-uzbekistana> (Accessed 18 September 2023) (in Russ.)
- 5/ Drojjina, M.N. (2012), "About the poetics of Jaloliddin Rumi", Journal of the State University of Tomsk, No. 360, pp. 65–68. (in Russ.)
- 6/ Kiseeva, E.V., Demina, V.N. (2020), "Mythological models and ritual forms in modern musical and theatrical performance" Problemy Musical'noy Nauki [The Challenges of Music Science /Music Scholarship], 2020, No. 4, pp. 77–87. (in Russ.)
- 7/ Klark, P. (2010), Zoroastrizm [Zoroastrianism], perevod A. Khakimovoy. Musika, Tashkent, 250 p. (in Russ.)
- 8/ Korpetskaya, O.Yu. (2023), "Musica sacra nova in the context of cultural and political events", Hudozhestvennoe proizvedenie v sovremennoj kul'ture: tvorchestvo – ispolnitel'stvo – gumanitarnoe znanie. Sbornik statej i materialov [Work of art in modern culture: creativity – performance – humanitarian knowledge. Collection of articles and materials. Ser. "Decade of Science and Technology in Russia"], P.I. Tchaikovsky South Ural State Institute of Arts, Chelyabinsk, pp. 63–67. (in Russ.)
- 9/ Pekker, Ya.B. Uzbekskaya opera [Uzbek opera], Sovetskiy kompozitor, Moscow, 288 p. (in Russ.)
- 10/ Fyedorova, Ye.S. (2014), "Music in Sufi ritual practice", Islamovedeniye [Islamic studies], No. 3, pp. 65–71. (in Russ.)
- 11/ Yanov-Yanovskaya, N.S. (2008), "Creativity of composers of Uzbekistan in the context of the theory of intertext", Uzbekskaya muzyka na styke stoletiy (XX–XXI vv.): tendentsii, problem [Uzbek music in the turn of the century (XX–XXI centuries): trends, problems], Tashkent, pp. 39–52. (in Russ.)
- 12/ Drozhzhina, M.N., Davlatova, S.D. (2020), Sufi Symbolism in Tolib Shakhidi's Televised Ballet The Rubaiyat of Omar Khayyam, Problemy Musical'noy Nauki [The Challenges of Music Science /Music Scholarship], No. 1. pp. 66–73. (in Eng.)

Сведения об авторе

Закирова Венера Мансуровна, PhD, старший научный сотрудник Отдела «Музыкальное искусство», Институт искусствознания Академии наук Республики Узбекистан
E-mail: z.venera-10@mail.ru

Author information

Venera M. Zakirova, PhD, Senior Researcher of the Department of Musical Art, Fine Arts Institute of the Academy of Science of the Republic of Uzbekistan
E-mail: z.venera-10@mail.ru