

Н.В. ЧАХВАДЗЕ

*Магнитогорская государственная консерватория
(академия) им. М.И. Глинки, г. Магнитогорск, Россия
ORCID: 0000-0001-8865-1067*

О роли ритуально-мифологической образности в музыкальной драме В.А. Успенского «Фархад и Ширин»

Автор статьи стремится выяснить, какие способы отражения национального своеобразия помогли русским композиторам, работавшим в Узбекистане и решавшим сложнейшую проблему освоения многоголосных европейских жанров и форм, снискать успех у узбекской аудитории. Проблема не утратила актуальности в наше время, поскольку накопленный опыт продемонстрировал следующее: она не сводится лишь к цитированию, обработкам или созданию музыкального материала в народном духе.

Рассматривая с новых позиций (это позволяют сделать подходы, опробованные в литературоведении, изучавшем мифы, ритуалы и обрядовые действия) первую в Узбекистане многоголосную музыкальную драму «Фархад и Ширин», созданную В.А. Успенским и одобренную узбекской аудиторией, автор приходит к выводам, отличным от результатов, полученных исследователями-предшественниками. В процессе анализа удаётся выявить архетипичные мотивы и образы, определившие особенности музыкальной драмы В. Успенского, вскрыть её связь с литературным первоисточником, поэмой А. Навои, и доказать, что найденные композитором решения продолжили узбекскую национальную традицию. В качестве связующей нити между классическим музыкальным и литературным наследием и созданным композитором многоголосным опусом выступили не только цитируемые мелодии, но и мифологически-ритуальные архетипы. Так, Успенскому удалось предвосхитить драматургические находки узбекских авторов, работавших в пору зрелости национальной композиторской школы, в 1980-е годы XX века.

Ключевые слова: В.А. Успенский, музыкальная драма, суфийские мотивы, миф, обряд, ритуал в музыке.

Для цитирования / For citation: Чахвадзе Н.В. О роли ритуально-мифологической образности в музыкальной драме В.А. Успенского «Фархад и Ширин» // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 3. С. 112–122. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.3.112-122. EDN: VIQXJO



NATELLA V. CHAKHVADZE

*Magnitogorsk State M.I. Glinka
Conservatory (Academy), Magnitogorsk, Russia
ORCID: 0000-0001-8865-1067*

On the Role of Ritual-Mythological Imagery in Musical Drama “Farhad and Shirin” by V.A. Uspensky

The author of the article tries to find out: which ways of reflecting the national helped Russian composers who worked in Uzbekistan and solved the most difficult problem of mastering polyphonic European genres and forms, to gain success with the national audience? The problem has not lost its relevance in our time, as far as the accumulated experience has shown following: it cannot be irredundant to quoting, processing or creating musical material in the folk spirit.

By considering from new positions (it permits to do the approaches tested in literary criticism, which studied myths, ritual and ritual actions) the first in Uzbekistan polyphonic musical drama “Farhad and Shirin” created by V.A. Uspensky and approved by the national audience, the author comes to conclusions that are distinct from the results obtained by predecessor researchers. In the process of analysis, it is possible to identify the archetypal motifs and images that determined the peculiarities of the musical drama by V. Uspensky, to reveal its connection with the literary source, the poem by A. Navoi, and to prove that the solutions found by the composer continued Uzbek national tradition. Not only quoted melodies, but also mythological and ritual archetypes acted as a connecting thread between the classical and literary heritage and the polyphonic opus created by the composer. In such a way Uspensky managed to anticipate the dramatic discoveries of the Uzbek authors, who worked, at the time of maturity of the national composer school in the 1980s of the 20th century.

Keywords: V.A. Uspensky, musical drama, Sufi motifs, myth, rite, ritual in music.

Когда изучаешь творчество русских композиторов, постоянно или эпизодически работавших в Узбекистане (В.А. Успенский, А.Ф. Козловский, Г.А. Мушель, Р.М. Глиэр, С.Н. Василенко, Н.А. Рославец) и причастных к процессу освоения многоголосных европейских жанров и форм, не может не привлечь внимания интересный факт. Все они решали проблемы, актуальные для восточной культуры¹, стремились к созданию произведений, удовлетворяющих художественным запросам восточного, а не европейского слушателя. Не всем удалось добиться успеха на этом пути, однако музыкальную драму «Фархад и Ши-

рин» В.А. Успенского, а потом и его одноименную оперу², в Узбекистане считали своей. Первая исполнительница роли Ширин, Халима Насырова, свидетельствует: «Мы любили свою первую оперу...» (цит. по: [2, с. 151]). Об отношении публики к музыке драмы можно прочесть в письмах композитора: «Пришлось писать двухголосные хоры, речитативы. ... Узбеки довольны, говорят, хорошо вышло...» [13, с. 346]. Положительная оценка узбекского слушателя, скорее всего, была связана с тем, что за цитируемыми или созданными в народном духе мелодиями ощущалось ещё что-то, воспринимаемое как своё, узнаваемое.

¹ О проблемах, связанных со становлением национальных композиторских школ, см.: [7; 8].

² Опера «Фархад и Ширин» создана в 1941 году совместно с Г. Мушелем; инструментовка – частично совместно с С. Цвейфелем (Горчаковым).

Несмотря на успех музыкальной драмы «Фархад и Ширин», она так и не получила достойной оценки в музыковедческих трудах. Так, в частности, в исследовании Т. Вызго «Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой» читаем: «Поскольку арии всех действующих лиц состояли из одних и тех же (или близких) жанров наследия, постольку музыка не способна была отразить контраст характеров» [2, с. 148]. Или: «Его (В. Успенского. – Н. Ч.) заботят не столько вопросы музыкальной драматургии, сколько проблема гармонизации фольклорного материала» [2, с. 151]. Анализ музыкального компонента драмы, как правило, ограничивался перечислением используемых народных мелодий, отдельных многоголосных средств и приёмов.

Проблема отражения национального своеобразия актуальна до сих пор³, и стремление понять, как удалось Успенскому добиться признания узбекской аудитории, определило цель статьи – выявить формы и способы отражения традиций восточного искусства в музыкальной драме «Фархад и Ширин». Задачами, решение которых будет способствовать достижению цели, видятся характеристика особенностей жанра музыкальной драмы и рассмотрение первоисточника (поэмы Навои) как репрезентантов традиции; анализ драматургии и созданных композитором музыкальных портретов. Автор статьи опирается на традиционные музыковедческие подходы и работы литературоведов, исследователей мифологии и ритуалов – О. Фрейденберг, А. Лосева, Е. Мелетинского, В. Топорова, А. Байбурина.

«Фархад и Ширин» В. Успенского (1935–1936) – первый спектакль, где уз-

бекские артисты пели в сопровождении симфонического оркестра. Необходимость быть принятым национальной аудиторией, которая чутко реагировала на малейшие изменения знакомых мелодий, обусловила максимально бережное отношение композитора к материалу. Для авторских проявлений Успенскому оставались сферы гармонии, полифонии, фактуры и лишь отчасти формообразования (в большинстве случаев форма уже была задана цитируемыми развитыми образцами монодии).

На основе народного материала композитор написал арии, двухголосные хоры, оригинальные танцы (в их числе персидский, китайский, арабский, пуштунский) и, что должно быть особо отмечено, начал писать речитативы (проблема национально-характерного речитатива в узбекской опере актуальна до сих пор).

Природа жанра музыкальной драмы⁴ до сих пор не выяснена. Это феномен, ассимилировавший опыт синкретических ритуально-обрядовых действий (частично ещё доисламского происхождения), народно-театральных балаганных представлений странствующих комедиантов-масхарабозов (скоморохов), кизикчи (клоунов), кукольников, острословов-аскиячи, разыгрывавших диалогические сценки, а также фокусников, жонглёров, др. Узбекские музыкальные драмы долгое время воспринимались не как спектакль, а как совместное действие, где зрители ощущали себя соучастниками – сопровождали его комментариями, одобрительными возгласами или предостережениями, обращёнными к героям.

Когда Успенский приступил к работе над «Фархадом и Ширин», жанр ещё сохранял указанные особенности. Судя по

³ См. в этой связи: [9].

⁴ Музыкальная драма, «внешне вобравшая элементы структуры оперы», отличалась от неё «отсутствием непрерывного музыкального развития, речитативов», «с самого начала эти жанры (музыкальная драма и комедия. – Н.Ч.) формировались как специфически национальное искусство...» [5, с. 59.]



музыке, композитор их отметил, оценил и постарался акцентировать те, которые счёл национально-репрезентативными. И, парадокс, тем самым «обнажил» сходство музыкальной драмы с греческой трагедией, восходящей к архетипичному обряду-ритуалу смерти и воскрешения божества. Такое драматургическое решение, как и трактовку персонажей, явно обусловило внимательнейшее изучение первоисточника – поэмы А. Навои.

Чтобы пояснить сказанное, необходимо привлечь внимание к некоторым особенностям поэмы, которые не попадали ранее в поле зрения исследователей.

«Фархад и Ширин» А. Навои изобилует мифологическими мотивами и образами, происхождение которых связано с исторической судьбой Центральной Азии: греческими, зороастрийскими, индийскими. Поэма полна суфийской символики⁵ – Алишер Навои был причастен к этому мистико-философскому исламскому учению. Судьба Фархада у Навои, его путь – это обращение к обряду смерти-воскресения солнечного божества и одновременно символическое выражение сути суфизма, поэтическая версия его идейно-философского становления и развития. Ключ к постижению глубинного смысла в поэме – это образ Греции, куда отправляется Фархад в поисках мудрости, где совершает подвиги, даже находит Сократа, который предсказывает герою любовные муки. Сократ – символ античной философии, преемственность с которой подчёркивали суфии. Знаменательно, что один из центральных эпизодов сочинения, «Допрос Фархада», представляет собой диалог-поединок, структурно и семантически близкий агону в греческой трагедии. Это

очень необычно для Навои и может рассматриваться как доказательство сознательного стремления поэта провести аналогии между своей поэмой и греческими трагедиями. Кроме того, персонажи Навои – не люди, а боги или мифические герои. Эти мотивы поэмы Навои (а не либретто Хуршида) В. Успенский уловил, и именно они, как покажет анализ, определили особенности драматургии целого и музыкальные характеристики героев. Не имея возможности передать в музыке смысловую многозначность поэмы, композитор постарался сохранить её символическое «звучание».

Музыкальная драматургия В. Успенского включала два плана: рассказ о событиях – номера, носящие название «Байончи», и показ «страстей» героя-жертвы, «горящего любовью» Фархада – арии, небольшие речитативы, хоры, танцы, связанные с разыгрываемой историей любви Фархада и Ширин.

Роль байончи-повествователя была схожа с ролью *le Speaker* в «Царе Эдипе» И. Стравинского. Но краткие речитативные реплики-комментарии байончи были обращены не к зрителям, как у Стравинского, а к куклам (кугирчок – кукла-игрушка, перчаточная кукла) и перемежались с импровизируемым диалогом с ними.

Композитор выделил и противопоставил номера «Байончи» всем прочим. Краткая, танцевального характера мелодия речитатива повествователя имела нечто общее с песнями узбекских сказителей, но у Успенского на первый план явно выдвинулось сказочно-кукольное начало. Чётко выраженная регулярность, постоянно повторяющиеся мелодический и ритмический рисунки, оstinatное гармоническое

⁵ В последнее время суфийская символика находит отражение не только в творчестве узбекских композиторов (яркий образец – «Зикр аль-хак» М.Боева), но и в музыке азербайджанских [3, с. 115–122] и таджикских [4, с. 54–60.] авторов, что позволяет говорить о предвосхищении В. Успенским тенденции, наметившейся в различных республиках, продолживших традиции «Исламской цивилизации» [6, с. 12–30.]

сопровождение, а главное, инструментальные отыгрыши, «вертящие» и варьирующие основные интонации темы в высоком регистре, сообщали эпизодам «Байончи» механистически-игрушечный характер.

Подача материала В. Успенским усилила контраст между эпизодами «Байончи» и другими оперными формами, в особенности сольными, которые основывались на темах, отличавшихся протяжённостью и широким дыханием. По ходу спектакля байончи появлялся восемь раз (основная тема не менялась – могло быть уменьшено число её проведений, варьировались фактура и инструментальные отыгрыши). Эпизоды были непродолжительны, но повествование контрапунктировало действию, разыгрываемому актёрами. Так возникал эффект «изображённой» косвенной речи – герои обретали голос как бы при посредстве байончи. Роль повествователя усиливала фрагментарность спектакля и устанавливала временную дистанцию между зрителем-слушателем и героями, «отодвигая» действие в прошлое⁶. Это нарушало чувство сопричастности к происходящему на сцене и способствовало осозна-

нию смысла увиденного-услышанного как символического.

Разыгрываемую историю любви Фархада и Ширин можно определить как «трагедию ораторного типа» [10, с. 108]. В музыке драматические действия как таковые не репрезентировались; в сольных и хоро-вых номерах были представлены только рассказы о них или связанные с ними переживания героев. Напомним, что в народном варианте спектакля музыка выполняла иллюстративную функцию, мелодии актёры иногда меняли. Заслуга В. Успенского состояла в том, что он создал музыкальные образы героев и тем самым выдвинул на первый план музыкальное начало.

Герои композитора, как в архаической греческой трагедии, фигуры «монументальные, ещё лишённые психологического колорита» [14, с. 708]. Подход к созданию их образов и избранный композитором статуарный тип драматургии наиболее полно отвечали запросам местных слушателей-зрителей: главным для носителей традиционалистского сознания было не «движение событий», сюжет (его давно и хорошо знали, как и амплуа персонажей), а новое воплощение уже извест-

Пример 1.

В.А.Успенский. Музыкальная драма «Фархад и Ширин». Байончи., тт. 11–24

ного и «движение переживания» — эмоциональное наполнение спектакля.

Не следует, однако, думать, что в музыке спектакля безраздельно господствовала статика. И в рамках целого, и в границах отдельных номеров реализовывались две тенденции: статичное начало обуславливала подчиняющаяся принципу регулярности структура музыкального текста, господство стабильной фактуры на достаточно

⁶ См. об этом: [11, с. 282].

крупных участках формы, часто используемые экспозиционные органические пункты; движение обеспечивали диатонические отклонения, модуляции (редкие), прорастающие полифонические голоса и подголоски. Эти тенденции по-разному реализовывались в партиях всех персонажей, обеспечивая индивидуальные отличия. Последние определялись не оригинальными личностными особенностями героев, а их ролевыми функциями, что соответствовало общему эпико-мифологическому тону произведения.

Центральным персонажем являлся Фархад: в первой редакции драмы у него было одиннадцать сольных номеров, во второй осталось семь (у Ширин – три, у шаха Хосрова – один). Как и в поэме Навои, Фархад, созданный Успенским, связан со своим мифологическим прообразом – гибнущим и воскресающим светилом, жертвенным героем, борющимся с мраком-смертью. Суфийские идеи Навои в драме Успенского воплотил образ «горения любви», связанный с чувством Фархада.

Фархад – солнце, и в музыке, его характеризующей, господствуют, в отличие от партий прочих персонажей, лады мажорного наклона (ионийский, миксолидийский, мелодический и гармонический мажор), но солнце не только всходит, но и заходит – и мажорное наклонение оттеняется минорным (отклонение или модуляция), а чаще омрачается. Возникает эффект «облачной тени», временами застилающей свет, – добивается его композитор разными средствами. Обычно в вокальной партии и контрапунктирующем голосе

(внутри такта, соседних тактах или построениях) сопоставляются варианты шестой, реже седьмой ступеней.

Фархад «горит любовью» (суфийский и «солнечный» мотивы) – в таком качестве он предстаёт уже в «Речитативе и арии» из первой картины. Она наиболее близка по семантике и форме классическим европейским. Ария несколько отлична от прочих, статуарно-монолитных, что объясняется её драматургической функцией: это завязка любовной линии, встреча с возлюбленной – Фархад видит в волшебном зеркале лицо Ширин и загорается страстью.

Пример 2.

В.А. Успенский.

Музыкальная драма «Фархад и Ширин».

Ария Фархада, тт. 5–12

Moderato



Пример 3.

В.А. Успенский.

Музыкальная драма «Фархад и Ширин».

Ария Фархада, тт. 9–16

Andante sostenuto



Пример 4.

В.А. Успенский.

Музыкальная драма «Фархад и Ширин».

Речитатив и ария Фархада, тт. 31–37

Adagio

Poco più mosso



«Речитатив и ария» – традиционная оперная форма, вступительный раздел которой по-настоящему драматичен: композитор показывает переход от одного душевного состояния к другому, и весь развёрнутый речитатив строится как тонально подвижный (при основной тональности *a* возникают отклонения в *d* и *fis*; завершается же речитатив унисонно, утверждающим доминантный тон *e*). При словах героя «Вот я очарован» впервые возникает эффект внезапно просиявшего света («вспыхивает» тоника *E*).

Основной раздел арии как бы предвосхищает дальнейшее развитие образа любви в драме: от сдержанной лирики к экзатичности.

Партия Фархада, особенно при сравнении с партией его соперника шаха Хосрова, проливает свет на специфику различий между музыкальными характерами у Успенского – их, как и у Навои, определяет степень интенсивности переживания любовного чувства. Так, у Фархада – самые яркие, динамично-напряжённые и развёрнутые вокальные лирико-экзатические кульминации (таких нет даже в партии Ширин). В любовной же арии Хосрова напряжение во многом достигается путём назойливого повторения одного и того же построения, одной характерной ритмической фигуры и рифменных окончаний.

Представлена в музыке и героическая ипостась Фархада: здесь Успенский прибег к способу динамизации, типичному для ма-

Пример 5.

В.А. Успенский. Музыкальная драма «Фархад и Ширин». Ария Хосрова, тт. 6–20

MM $\text{♩} = 60$

Mul - ki e - ran sa - hi - man is - ratdir aj - ja - mim menin

ke - ca kun - duz ba - da - lar bir - la to - la ca - mim menin

qaj - si el - nin pat - hi - ga az - maj - la - sam tap - dim cabar

Пример 6.

В.А. Успенский. Музыкальная драма «Фархад и Ширин». Хор воинов Хосрова, тт. 21–28

Allegro moderato

Т
Хор
Б

Мы на - род, на - род И - ра - на, ар - ми - я стра -

ны, солн - це путынам ос - ве - шает, мы е - го сы - ны.

стра - ны. Мы, лику - я, на - чи - на - ем на вра - га по - ход, сы - ны.



комов – активному ладовому движению. И только в хорах, дающих косвенную характеристику персонажа, можно найти «европеизмы» – фанфарные звучности, триоли, пунктирные ритмы.

Образ главного героя свидетельствует о выраженной тенденции к отражению ритуально-мифологического начала и о стремлении создать образы-символы. В этом же убеждают и самые репрезентативные характеристики «коллективных персонажей» – противостоящего захватчикам народа страны Армон и завоевателей-персов. Это два хора – один из них ситуационно связан с Фархадом, защитником обороняющегося народа, другой – с его соперником, шахом Хосровом. Первый, «Шествие войск Армона», написан Успенским в концентрической форме. Последняя вызывает ассоциации с кругом (схематично форму можно отобразить следующим образом: АВ АВ-СВ-кода, в которой используются ритмические рисунки А и В.). Круговое шествие – одно из архетипичных обрядовых составляющих, связанных с солнечным культом, «бегом» солнца [14, с. 174, 182], «солнцеворотом» и т. п. В рассматриваемом случае это можно трактовать и как очерчивание, замыкание границ «своего», оберегаемого пространства, и как ещё одну косвенную характеристику Фархада, выявляющую его солнечную природу и принадлежность к тому, что вечно, повторяется, возвращается.

Хор воинов Хосрова – это олицетворение наступающего хаоса, «пришлые, чужие люди» [1, с. 131]. Тяжёлые, массивные аккордовые столбы хора (необычный для драмы тип фактуры), как увеличенная секунда

в персидском хоре, альтерированная субдоминанта в арии Хосрова, подчёркивают «чужую» природу персов.

Трёхчастная, сочетающаяся с вариационностью форма хора обнаруживает тенденцию к открытости: её заключает небольшая кода-кульминация, обрывающаяся на высокой ноте (призыв-клич Хосрова «Вперёд, вперёд!»). Хор – это тоже шествие, но нацеливающее на разрушение границ (в полном соответствии со сценической ситуацией) и высвобождающее архаический ужас перед открытым, разомкнутым «линейным» пространством [12, с. 14]. Возможно, хоры-шествия композитор ввёл, ориентируясь на структуру греческой трагедии, включавшей «выходы», «уходы» героев и круговые шествия⁷.

Штрих, окончательно проявляющий символически-ритуальную суть образа Хосрова, хаоса-смерти, – музыкальная характеристика его сообщницы, старухи Ясуман: она построена на интонациях плача-причета.

Трактовка образа Ширин (тоже в соответствии с поэмой Навои) явно восходит к мифологическим женским персонажам, связанным с умирающим и воскресающим божеством. Ширин – аналог богини зари, неслучайно трагической кульминацией драмы была её ария-плач над телом мёртвого Фархада⁸.

Пример 7.

В.А. Успенский.

Музыкальная драма «Фархад и Ширин»,
ария Ширин тт. 9–14

Adagio

⁷ «Уходы, приходы, мольбы служат в трагедии конструктивными элементами, составляющими её структуру, то есть органический костяк» [14, с. 477].

⁸ Типологически сходные пары Изида–Озирис, Ушас–Сурья, Афродита–Адонис и др. Мифы о них содержат эпизоды оплакивания солнечного бога его возлюбленной.

Связь героини с Фархадом подчёркивал приём сопоставления светлых и тёмных красок. В её арии-плаче оттеняют друг друга гармонический мажор и миксолидийский лад.

В арии Ширин, основанной на народной мелодии «Найлара», постоянно сопоставляются дорийская и эолийская шестые ступени, субдоминантовые аккорды этих же ладов, настойчиво подчёркивается характерный дорийский оборот.

Вышесказанное позволяет сделать вывод: символическая образность, генетически связанная с ритуалом, претворение структурных и драматургических особенностей ритуального действия, эпическое начало и суфийские мотивы – всё это найденные Успенским способы и формы отражения национального колорита, позволившие продолжить традиции классического искусства Востока. Они выступили в значении кода, который смягчал противоречия между старым и новым типами мышления, помогал слушателю войти в мир многоголосия и постичь семантику новых жанров. «Новое» в драме представало в обличье узнаваемого «старого».

В соответствии с духом национальной музыкальной традиции и поэмой А. Навои В. Успенский создал первое высокохудожественное многоголосное сценическое произведение, заложившее основы узбекской оперной драматургии.

Художественные открытия композитора получили продолжение. Драматургические находки В. Успенского, такие как

Пример 8.

В.А. Успенский.
Музыкальная драма «Фархад и Ширин».
Ария Ширин, тт. 10–17

Moderato

Ис - то - ми - лось серд - це, где ты,
ми - лый мой, ах, где же ты, ми - лый, те - перь.

совмещение двух планов, включающих действие и рассказ-комментарий, «ораторность», статуарность, символичность образов, корреспондируют с опусами узбекских авторов, созданными в пору зрелости национальной композиторской школы, в 1980-е годы. Так, в ораториально-статуарном плане были решены оперы Н. Закирова «Пробуждение» (1983) и опера Х. Рахимова «Сердце матери» (1987). Наиболее показательной в плане продолжения традиций Успенского оказалась опера «Садокат» Р. Абдуллаева (1982), в центре которой судьба узбекской поэтессы Зульфии и трагическая история её любви к поэту Хамиду Алимджану. Тема трактована композитором как вечная, носящая общечеловеческий смысл. Чтобы рельефнее выявить такое её значение, автор ввёл в оперу символический образ бахши, певца и сказителя народных легенд, как явный аналог байончи Успенского.

ЛИТЕРАТУРА

1. Байбурин А.К. Ритуал в традиционной культуре. Структурно-семантический анализ восточнославянских обрядов. СПб.: Наука, 1993. 253 с.



2. Вызго Т. Развитие музыкального искусства Узбекистана и его связи с русской музыкой. М.: Музыка, 1970. 320 с.
3. Давлатова С.Д. Отражение суфийского ритуала в композиторском творчестве (к проблеме неоритуальности) // Исторические, философские и политические науки, культурология и искусствоведение. Теория и практика. 2018, № 3 (89). С. 115–122.
4. Давлатова С.Д. Суфийская тема в сюите «Разговор птиц» Т. Шахиди: поиск смысла и борьба с собой // Вестник музыкальной науки. 2018, № 1(23). С. 54–60.
5. Джаббаров А. Узбекская музыкальная драма и комедия // Музыкальная культура Узбекской ССР: сб. статей. М.: Музыка, 1981. С. 33–60.
6. Джани-Заде Т. Азербайджанский мугам в фокусе исламской цивилизации // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2022, № 2 (7). С. 12–30.
7. Закржевская С.А. К проблеме становления национальных композиторских школ // Вестник МаГК. 1999, № 1. С. 3–8.
8. Закржевская С.А. К проблеме становления национальных композиторских школ // Вестник МаГК. 1999, № 2. С. 20–25.
9. Кириллова Д.Д., Скурко Е.Р. О некоторых принципах взаимодействия восточных и западных художественных традиций в пьесе «Голос» Тору Такэмицу // Проблемы музыкальной науки. 2023, № 2. С. 95–106.
10. Лосев А.Ф. Эсхил // Античная литература. Учебник для студентов педагогических институтов. 2-е изд., перераб. М.: Просвещение, 1973. С. 103–120.
11. Тамарченко Н.Д. Эпика // Теория литературы. В 2 т. Т. 1. 3-е изд., стер. М.: Академия, 2008. С. 276–305.
12. Топоров В.Н. О ритуале: введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках / коллектив авторов. М.: Наука, Главная ред. восточной литературы, 1988. С. 7–60.
13. Успенский В.А. Статьи, воспоминания, письма. Ташкент: Изд-во литературы и искусства, 1980. 384 с.
14. Фрейденберг О. Миф и литература древности. 3-е изд., испр., доп. Екатеринбург: У-Фактория, 2008. 896 с.

Об авторе:

Чахвадзе Натэлла Владимировна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры истории и теории музыки, Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки (455036, Магнитогорск, Россия), **ORCID: 0000-0001-8865-1067**, natella-artur@mail.ru

REFERENCES

1. Bayburin A.K. *Ritual v traditsionnoy kul'ture. Strukturno-semanticheskiy analiz vostochnoslavianskikh obryadov* [Ritual in Traditional Culture. Structural and Semantic Analysis of East Slavic rites]. St. Petersburg: Nauka, 1993. 253 p.
2. Vyzgo T. *Razvitie muzykal'nogo iskusstva Uzbekistana i ego svyazi s russkoy muzykoy* [The Development of the Musical art of Uzbekistan and its Connection with Russian Music]. Moscow: Muzyka, 1970. 320 p.
3. Davlatova S.D. Otrazhenie sufiyskogo rituala v kompozitorskom tvorchestve (k probleme neoritual'nosti) [Reflection of the Sufi Ritual in Composer Creativity (on the problem of neo-rituality)]. *Istoricheskie, filosofskie i politicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Teoriya i*

praktika [Historical, Philosophical and Political Sciences, Cultural Studies and Art Criticism]. 2018, No. 3 (89), pp. 115–122.

4. Davlatova S.D. Sufiyskaya tema v syuite «Razgovor ptits» T. Shakhidi: poisk smysla i bor'ba s soboy [Sufi Theme in the Suite “The Conversation of Birds” by T. Shakhidi: search for meaning and struggle with oneself]. *Vestnik muzykal'noy nauki* [Bulletin of Musical Science]. 2018, No. 1 (23), pp. 54–60.

5. Dzhabbarov A. Uzbekskaya muzykal'naya drama i komediya [Uzbek Musical Drama and Comedy]. *Muzykal'naya kul'tura Uzbekskoy SSR: sbornik statey* [Musical Culture of the Uzbek SSR: a collection of articles]. Moscow: Muzyka, 1981, pp. 33–60.

6. Dzhani-Zade T. Azerbaydzhanskiy mugam v fokuse islamskoy tsivilizatsii [Azerbaijani mugham in the focus of Islamic civilization]. *Muzykal'noe iskusstvo Evrazii. Traditsii i sovremennost'* [Musical Art of Eurasia. Tradition and modernity]. 2022, No. 2 (7), pp. 12–30.

7. Zakrzhevskaya S.A. K probleme stanovleniya natsional'nykh kompozitorskikh shkol [On the Problem of the Formation of National Composition Schools]. *Vestnik Magnitogorskoy gosudarstvennoy konservatorii* [Bulletin of Magnitogorsk State Conservatory]. 1999, No. 1, pp. 3–8.

8. Zakrzhevskaya S.A. K probleme stanovleniya natsional'nykh kompozitorskikh shkol [On the Problem of the Formation of National Composition Schools]. *Vestnik Magnitogorskoy gosudarstvennoy konservatorii* [Bulletin of Magnitogorsk State Conservatory]. 1999, No. 2, pp. 20–25.

9. Kirillova D.D., Skurko E.R. O nekotorykh printsipakh vzaimodeystviya vostochnykh i zapadnykh khudozhestvennykh traditsiy v p'ese «Golos» Toru Takemitsu [About Some Principles of Interaction Between Eastern and Western Artistic Traditions in the Play “Voice” by Toru Takemitsu]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2023, No. 2, pp. 95–106.

10. Losev A.F. Eskhil [Aeschylus]. *Antichnaya literatura. Uchebnik dlya studentov pedagogicheskikh institutov* [Antique Literature. Textbook for Students of Pedagogical Institutes]. 2nd edition, revised. Moscow: Prosveshchenie, 1973, pp. 103–120.

11. Tamarchenko N.D. Epika [Epic]. *Teoriya literatury. V 2 tomakh. Tom 1* [Theory of Literature. In 2 volumes. Volume 1]. 3rd edition, stereotype. Moscow: Akademiya, 2008, pp. 276–305.

12. Toporov V.N. O rituale: vvedenie v problematiku [About the Ritual: an Introduction to the Problem]. *Arkhaicheskiy ritual v fol'klornykh i ranneliteraturnykh pamyatnikakh* [Archaic Ritual in Folklore and Early Literary Monuments]. The team of authors. Moscow: Nauka, Glavnaya redaktsiya vostochnoy literatury, 1988, pp. 7–60.

13. Uspenskiy V.A. *Stat'i, vospominaniya, pis'ma* [Articles, Memoirs, Letters]. Tashkent: Izdatel'stvo literatury i iskusstva, 1980. 384 p.

14. Freydenberg O. *Mif i literatura drevnosti* [Myth and Literature of Antiquity]. 3rd edition, corrected, supplemented. Ekaterinburg: U-Faktoriya, 2008. 896 p.

About the author:

Natella V. Chakhvadze, Dr.Sci (Arts), Associate Professor, Professor at the Music History and Theory Department, Magnitogorsk State M.I. Glinki Conservatory (Academy) (455036, Magnitogorsk, Russia), **ORCID: 0000-0001-8865-1067**, natella-artur@mail.ru

