

*Страницы истории  
Государственной консерватории  
Узбекистана*

**АФРИДА  
ХАКИМОВА**

МИНИСТЕРСТВО ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ,  
НАУКИ И ИННОВАЦИИ  
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ УЗБЕКИСТАН  
ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ УЗБЕКИСТАНА

*Страницы истории*  
*Государственной консерватории Узбекистана*

**АФРИДА  
ХАКИМОВА**

**Коллективная монография**



Ташкент 2024

УДК 7.072.25.1(092)

К 27

КВК 87.8

К 27

**Касимходжаева С.Б.**

Африда Хакимова [Матн]: монография / С.Б. Касимходжаева

С.А. Гафурова – Ташкент: 2024, 293.

Министерство высшего образования, науки и инновации

Министерство культуры Республики Узбекистан,

Государственная консерватория Узбекистана,

«Страницы истории Государственной консерватории Узбекистана.

Африда Хакимова» – коллективная монография

**Редактор-составитель:**

*С.Б. Касимходжаева* – Кандидат искусствоведения, профессор кафедры «История музыки и критики» Государственной консерватории Узбекистана.

**Выпускающий редактор:**

*С.А. Гафурова* – Заслуженная артистка Республики Узбекистан, профессор кафедры «Специальное фортепиано», проректор по науке и инновациям Государственной консерватории Узбекистана

**Рецензенты:**

*Ш.Ш. Ганиханова* – Доктор искусствоведения (DSc), профессор кафедры «История музыки и критики» Государственной консерватории Узбекистана

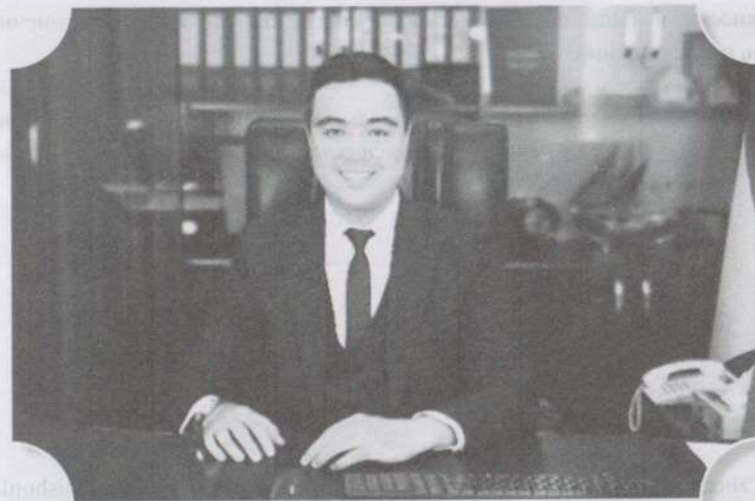
*С.П. Кадырова* – Заведующая кафедрой «Академического хорового дирижирования» профессор Государственной консерватории Узбекистана.

*Рекомендовано к печати*

*Учебно-методическим Советом Государственной консерватории Узбекистана*

Материалы представлены в авторской редакции

Государственная консерватория Узбекистана © ISBN 978-9910-656-20-0



В Государственной консерватории Узбекистана стало доброй традицией отмечать юбилеи своих педагогов. Юбилей – это круглая дата, заставляющая трепетать каждого, кто приближается к тому или иному рубежу своей жизни. Юбилей – важное событие в жизни каждого человека. Это праздник мудрости, богатейшего жизненного опыта. И то, что в стенах нашей Альма-матер этот опыт поколений, умноженный на высокий интеллект, транслируется молодёжи, заполняет наши сердца гордостью. Сегодня искренние слова уважения, восхищения, любви, тёплые поздравления и пожелания коллег, друзей и учеников адресованы Африде Ходжаевне Хакимовой.

В жизни каждого человека есть люди, которые оказывают заметное влияние на формирование его характера и мировоззрения. Особенно счастлив тот, кому встретился Учитель, умеющий привить молодому поколению увлеченность по отношению выбранной профессии, любовь и, конечно же, знания, освещенные этой любовью.

Сегодня многие наши коллеги могут с уверенностью и благодарностью сказать, что не состоялись бы как музыканты, педагоги и ученые, если бы в начале своего профессионального пути не встретили Африду Ходжаевну Хакимову.

Эта с виду хрупкая Женщина на самом деле Человек недюжинного таланта, педагог божьей милостью, творческая натура, стала для нас опорой и примером беззаветного служения Музыки. И сегодня у нас есть



## ДРУЗЬЯ-КОЛЛЕГИ ОБ АФРИДЕ ХОДЖАЕВНЕ ХАКИМОВОЙ

Ведущих профессоров кафедры «Академическое хоровое дирижирование» объединяет и сближает не только совместная учёба в музыкальной школе имени В.А.Успенского, в консерватории, но также и многолетняя, плодотворная и насыщенная, полная интересных творческих событий педагогическая работа на кафедре. Профессора кафедры хорового дирижирования с чувством глубокой любви и признательности поздравляют Африду Ходжаевну Хакимову с замечательным юбилеем 80-летия - возрастом мудрости, всеобщего уважения и почёта.

### Профессор Бахритдинова Насиба Арифовна

Говорить об Африде Ходжаевне мне – легко и сложно. Легко – потому что знаю ее очень давно – со школьной скамьи и далее, по сегодняшний день, а сложно – потому что наш юбиляр личность многогранная, глубокая, с ярко выраженной профессиональной индивидуальностью, с глубоким и пытливым научным мышлением, активной и широкой музыкально-общественной, педагогической деятельностью. За все годы работы в консерватории на кафедре хорового дирижирования Африда Ходжаевна проявляла и продолжает проявлять себя как человек, музыкант, педагог, научный исследователь с очень широким спектром интересов, что способствовало тому, что Африда Ходжаевна в 80-е годы успешно защитила кандидатскую диссертацию в Москве и получила степень кандидата искусствоведческих наук. Тема диссертации – «Фактура хоров а'capella Р. Щедрина» явилась отправной точкой для дальнейших научных изысканий Африды Ходжаевны. Продолжением ее исследований явились научные труды – множество статей, учебных пособий связанных с вопросами особенностей развития хоровой фактуры как русских, западно-европейских, так и узбекских композиторов.

Африда Ходжаевна постоянный участник многих научно-практических конференций, симпозиумов, конгрессов по вопросам музыкальной науки. Темы ее докладов и выступлений всегда вызывают горячий интерес и отклик у всех ее участников. Активно и плодотворно занимаясь педагогической деятельностью, Африда Ходжаевна воспитала и выпустила большое количество специалистов-дирижеров-хоровиков, которые работают успешно в разных уголках нашей страны и за рубежом.

Африда Ходжаевна абсолютно точно понимая, что становление музыканта, дирижера-руководителя, педагога, воспитателя и организатора невозможно без глубокого понимания смысла и сути дирижируемых произведений, она вовлекает студентов в подробный всесторонний анализ

исполняемых произведений, что несомненно способствует развитию их общемузыкального и научного потенциала, тем самым молодежь получает своеобразную «прививку» к методической, научно-исследовательской деятельности.

Особо хочется отметить, что Африда Ходжаевна безраздельно преданна своей профессии, постоянно стремится к новым знаниям и очень чутко откликается на все музыкальные события и мероприятия, связанные с пропагандой хоровой культуры Узбекистана, всегда открыта к новому и с радостью внедряет их в своей педагогической и музыкально-общественной деятельности. Все эти качества вдохновляют и воспитывают молодое поколение и помогают им двигаться вперед.

Хочу поблагодарить Вас за Вашу любовь и преданность музыке, хоровому делу, за Ваше терпение, мудрость, опыт, которым Вы щедро делитесь со своими учениками, коллегами! Желаю Вам крепкого здоровья, новых творческих и научных успехов. С юбилеем уважаемая Африда Ходжаевна!

### Профессор Джумаева Любовь Хабибовна

Африда Ходжаевна Хакимова для меня не просто коллега, но и одна из близких друзей, нас тесно связывают профессиональные и личные взаимоотношения, общие цели и интересы, планы, желания и, наконец, частые встречи вне работы, теплые и непринужденные. Африда Ходжаевна – умная, обаятельная и хрупкая женщина, ее интеллигентность проявляется во всем, она скромный, тактичный и вежливый человек.

Я в какой-то мере считаю Африду Ходжаевну своим наставником и благодарна ей за поворот в моей судьбе. В 1977 году Африда Ходжаевна была назначена на должность декана Вокально-хорового факультета и, спустя несколько месяцев у нас с ней состоялся долгий разговор. Африда Ходжаевна предложила мне стать ее заместителем. На мои испуганные возражения она, мягко прервав меня, твердо произнесла: «У тебя есть лидерские качества, решительный и отважный характер, что позволит тебе стать очень хорошим руководителем, я уверена в этом!». Эта фраза Африды Ходжаевны оказалась пророческой. С 1978 года по 2004 г. я возглавляла Вокально-хоровой факультет в качестве декана, периодически выполняя обязанности заведующего кафедрами сольного пения, хорового дирижирования, оперной подготовки. Это была одна из основных, ярких и значительных частей моей жизни, которая была насыщена интересными, запоминающимися событиями творческого и организационного характера, многочисленными встречами и деловыми контактами с известными людьми

и хоровыми коллективами, фестивалями и конкурсами (В. Минин, И. Архипова, Е. Образцова, В. Чернушенко, Л. Письменная, Г. Тиц, Н. Шпиллер, А. Хазанов, Ю. Барсов, И. Кокарс, М. Амираншвили, В. Норейка, Т. Щапель, Й. Брингс и мн. др). С огромной ответственностью и любовью относясь к работе, студентам, педагогам, концертмейстерам, в ответ получала их признательность и уважение. Я безмерно благодарна Африде Ходжаевне за её «прозорливость», интуицию и настойчивость.

Африда Ходжаевна обладает весьма крепким научным потенциалом, - кандидатская диссертация, посвященная Р. Щедрину, множество статей об искусстве хорового дирижирования, о развитии хоровой культуры Узбекистана, музыкальной культуре зороастризма, вопросам профессионального музицирования в странах Центральной Азии и др., все они имеют научный характер. Вышеизложенное свидетельствует о глубине и всесторонних знаниях, широкой эрудиции Африды Ходжаевны. В работе со студентами Африда Ходжаевна проявляет терпеливое, детальное изучение и погружение в музыку, с уважением относится к каждому ученику, будь то индивидуальные или лекционные занятия. Мне очень тепло и комфортно общаться с Афридой Ходжаевной по всем вопросам, и я от всей души желаю ей крепкого здоровья и долголетия.

#### **Профессор Шарафиева Наира Сахибовна**

Хочу рассказать об одном замечательном человеке, с которым вот уже много лет мы вместе идем по жизни и это Африда Ходжаевна Хакимова. Я знакома с ней со школьных лет в нашей дорогой Успенке. Правда там мы тесно с ней не контактировали, так как она училась на три класса старше нас. Затем уже в консерватории я оказался в классе профессора В.И.Князютова, где и училась Африда Ходжаевна, будучи очень способной, целеустремленной, перспективной. После окончания консерватории она была оставлена на кафедре хорового дирижирования в качестве преподавателя.

Помню, как она читала нам студентам 2-го курса лекции по Зарубежной хоровой литературе. Меня сразу же поразили ее глубокие знания, эрудированность, интеллект. Впоследствии мне пришлось уже вместе работать с Афридой Ходжаевной на кафедре. За многие годы совместной работы на кафедре мы стали не только коллегами, но и друзьями.

Африда Ходжаевна отличный музыкант, педагог – воспитатель, но особенно она проявила себя своими научными трудами, изысканиями постоянно серьёзно занимаясь этим. Ею издано очень много научных трудов, признанных не только в Узбекистане, но и за рубежом. И на сегодняшний

день Африда Ходжаевна активно занимается научной работой, новыми поисками в области музыкознания, а также является руководителем докторских диссертаций. Как опытный педагог она выпустила немало специалистов, работающих как в Узбекистане, так и за его пределами.

Не могу не сказать об особенной черте характера Африды Ходжаевны. Это её безмерная доброта ко всем, человечность, альтруизм. Как высокообразованной, интеллигентной человек она никогда не позволяет себе о ком то негативно высказываться, критиковать. Общаясь с ней убеждаешься в её высокой духовной культуре и невольно очищаешься этим. Я очень дорожу нашей дружбе с Афридой Ходжаевной и в канун её юбилея желаю здоровья, семейного счастья, новых сил в её бесценной педагогической и научной деятельности.

#### **Профессор Шамахмудова Барно Валиевна**

Африда Ходжаевна Хакимова является ведущим педагогом нашей кафедры, известным учёным, кандидатом искусствоведения, музыкально-общественным деятелем. Она в своей педагогической, хормейстерской и научной деятельности достойный продолжатель профессиональных традиций своих педагогов Т.А.Топуновой в школе, профессора Валентин Ивановича Князютова в консерватории и профессора Московской консерватории Клавдия Борисовича Птицы, руководителя кандидатской диссертации. Её многолетняя, многогранная педагогическая, научная деятельность снискала глубокое уважение музыкальной общественности не только в Республике, но и за её пределами. Африда Ходжаевна получила прекрасное образование в школе имени В.А.Успенского, с отличием окончила консерваторию и аспирантуру, успешно защитила в Москве диссертацию и вот, уже десятки лет преподаёт на кафедре хорового дирижирования, ведя интенсивную научную и педагогическую деятельность. Она преподавала почти все специальные предметы, дирижирование, чтение хоровых партитур, аранжировку, лекционный предмет «Зарубежная хоровая литература», «Основы хорового письма» у композиторов, а также написан учебник «Эволюция хоровой фактуры».

Хочу отметить также исполнительскую деятельность Африды Ходжаевны как дирижёра-хормейстера, в течение ряда лет она руководила студенческим хором, хором оперно-хорового отделения, была руководителем самодеятельного хора ТашМИ, а также хором мальчиков школы имени В.А.Успенского, с которым были выступления в консерватории на Фестивале хоровой музыки и записи на Радио. Её энциклопедические знания, интерес к музыкальной науке прививался студентам не только её класса, но и

студентам вокально-хорового факультета; многие годы она была руководителем НИРС, гдестуденты выступали с научными докладами, что способствовало научному росту студентов. Афрада Ходжаевна была инициатором и организатором практического семинара «Школа хормейстера» и «Круглого стола», где обсуждались проблемы хорового искусства и образования. По специальности Афрада Ходжаевна воспитала очень много профессиональных, квалифицированных специалистов хорового дела, которые успешно ведут педагогическую, научную и творческую деятельность в Республике и за рубежом. Много сил она отдаёт руководству научными работами магистров и докторантов, ведёт музыкально-общественную работу. Многообразна и научно-исследовательская деятельность Афрады Ходжаевны, ею написаны ряд статей посвящённых хоровому творчеству Р.Щедрина, музыкальным деятелям Узбекистана, проблемам и вопросам совершенствования образования. Развитию жанра а сарелла посвящена статья и монография «Хор а сарелла», где рассматриваются историко-эстетические и теоретические вопросы жанра. Становление и рассмотрение вокально-хоровой культуры народов, живущих на территории Узбекистана и глубокий интерес к древним истокам коллективного пения, в том числе в Шашмакоме привели к написанию ряда статей и работ на эту тему. Большой научный интерес к духовным традициям зороастризма и перевод английской книги Питера Кларка «Зороастризм» с собственными комментариями явилась интересным научно-исследовательским пособием. В своей многогранной деятельности Афрада Ходжаевна показывает пример преданности хоровому искусству, своей профессии. Она интеллигентна, тактична, очень душевна и доброжелательна ко всем. Я люблю и очень уважаю Афраду Ходжаевну и желаю ей крепкого здоровья, долголетия, много радостных событий и большого благополучия!



1980 год.  
Хор мальчиков РСМШ им. В.Успенского



**Кафедра хорового дирижирования 1978 год.**

**1 ряд** - М.Д.Давыдов, И.С.Твердохлебова, Э.Г.Белова,  
И.Т.Шарапова, А.Б.Васильева, М.Ш.Азимов  
**2 ряд** - Д.Х.Курбанова, А.Х.Хакимова, Н.А.Бахритдинова,  
Б.В.Шамахмудова, Р.Е.Хубларов, И.М.Черникова  
**3 ряд** - Е.В.Нечаев, Е.А.Гудкова, Э.А.Мелик-Карамян,  
И.М.Пономарёв, Н.И.Казиев,



**Кафедра хорового дирижирования. 1981- 1982 учебный год**

**1й ряд** - Л.Х.Джумаева, Е.А.Гудкова (зав.кафедрой),  
Э.А.Мелик-Карамян, Е.М.Кензер, А.Б.Васильева,  
Р.Е.Хубларов, И.Т.Шарапова  
**2й ряд** - Д.Х.Курбанова, А.Х.Хакимова, Э.Г.Белова, М.М.Субаева,  
С.А.Махмудова, Д.Усманходжаева, И.С.Твердохлебова  
**3й ряд** - Н.С.Шарафиева, Е.В.Нечаев, Б.В.Шамахмудова, Б.Х.Умиджанов,  
Д.Шамсутдинова, М.Д.Давыдов, Н.И.Казиев, И.М.Черникова,  
В.А.Савинкова, А.Б.Савинков, В.Ф.Кальтман



**Гос экзамен 1998 год**

Шамахмудова Б.В., Шарафиева Н.С., Джумаева  
Л.Х., Бахритдинова Н.А., Шодманов С.Н.,  
Хамидов А.В., Хакимова А.Х.



**2014 год**

Класс Хакимовой А.Х.





**2016 год**

**1 ряд-** Шамахмудова Б. В., Шагабудинова В. М., Бахритдинова Н. А., Джумаева Л. Х., Хакимова А. Х.  
**2 ряд-** Кулдошев Ф. Л., Матсинова Д. Ф., Хуснитдинова Ю. М., Кадирова С. П., Шахназарова Б. А., Арипов М. М.



**2022 год. 85 - летие консерватории.**



**Сайёра Гафурова**

*Заслуженная артистка*

*Республики Узбекистан,*

*профессор, проректор по науке и*

*инновациям Государственной*

*консерватории Узбекистана*

### **ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО В ЗЕРКАЛЕ РАБОТ АФРИДЫ ХАКИМОВОЙ**

Африда Ходжаевна Хакимова характеризует одну из ярких страниц истории Государственной консерватории Узбекистана, страницу, когда происходило бурное развитие профессионального исполнительского искусства. Наряду с достижениями в исполнительском искусстве и науке А. Хакимова подготовила целую плеяду специалистов, которые продолжают ее дело. Создание узбекской школы хорового дирижирования – только часть вклада Африды Ходжаевны в исследование и развитие музыкального искусства. Вся ее жизнь – пример настойчивого и терпеливого подбора, воспитания и учебы коллективов высшей квалификации, творчески смелых и самоотверженно преданных делу специалистов.

Творческий путь А.Х. Хакимовой связан с деятельностью на кафедре «Академического хорового дирижирования», история которой началась в конце сороковых годов XX века. Путь, пройденный кафедрой, был дорогой, связанной с кропотливым каждодневным трудом, он овеян рядом творческих побед и достижений, где личность каждого педагога заслуживает отдельного упоминания. Это М.М.Семенов, А.А.Егоров, Князатов В.И., Кензер Е.М., Кальнитская И.Ф., Гудкова Е.А., Васильева А.Б., Кальтман В.Б., П.Левандо, Нечаев Е.В., Мелик-Карамян Э.А., Хакимова А.Х., Джумаева Л.Х., Шарафиева Н.С., Шамахмудова Б.В., Бахритдинова Н.А., С.П. Кадырова др..

В этом году мы отмечаем юбилей Африды Ходжаевны Хакимовой, человека, без которого невозможно представить кафедру хорового дирижирования – профессора, кандидата искусствоведения. В творческой судьбе музыканта особый след оставляют встречи с людьми, чье дарование, жизненные ориентиры, художественный вкус и эстетические взгляды оставляют неизгладимый след в душе. К ним, несомненно, относится Африда

Ходжаевна. Очень тактичная, жизнерадостная и энергичная, она излучает тепло и доброту по отношению ко всем, с кем общается. Эта удивительно утонченная и хрупкая женщина обладает огромным сердцем, полным любви к своим коллегам, ученикам, окружающему миру.

Вся творческая деятельность А.Х.Хакимовой, включающая научные исследования, методические работы или образовательный процесс, отмечена значительными достижениями, которые получили признание в профессиональном сообществе, о чём свидетельствуют учёная степень, полученная в Московской государственной консерватории и почётные звания.

Ею подготовлены дирижеры-хормейстеры, дирижеры-методисты, успешно проявляющие себя в профессиональной работе как во всей республике, так и за рубежом. Отдельного внимания заслуживает научная деятельность Африды Ходжаевны. Это редкий пример того, как исполнитель воплощает свои творческие идеи в форме научных исследований. Тема ее кандидатской диссертации «Особенности фактуры в произведениях для хора без сопровождения Р. Щедрина» (1980г.) затрагивает малоизученный пласт наследия современного композитора. В последнее двадцатилетие ученый опубликовала ряд статей, посвященных культуре Древнего Согда, а результатом научных изысканий стало издание монографии «Музыкальная культура Древнего Согда и Гаты Заратуштры». Работы по названной тематике поражают глубоким знанием узбекской национальной культуры и истории до исламской цивилизации, умению работать с древними источниками.

А.Х. Хакимова выявляет исторические причины происхождения феномена коллективного пения тарона в профессиональной музыке нашего региона, в частности традиции Бухарского Шашмакома. Этой идее посвящены научные статьи «Гаты и Шашмаком (культурологические аспекты взаимосвязи двух древних памятников)», «Истоки ритуальности в Шашмакоме», «Древние календари Шашмакома», «Музыкальная культура Древнейшего Согда», «Музыкальные богослужения пророка Заратуштры» и других. Работа «Гаты и Шашмаком (культурологические аспекты взаимосвязи двух древних памятников)» акцентирует проблему религиозно – культурно - исторического единства Гат и Шести Макомов (Сарахбор – Тарона). Результатом исследования становится вывод о том, что исполнительская традиция Бухарского Шашмакома – групповое исполнение тарона, специфика которого не нашла распространения ни в одной из других традиций нашего региона.

Особый интерес привлекают мысли А. Хакимовой о причинах, способствовавших рождению неординарной традиции исполнения вокальных разделов макомов, что ученый связывает с ритуальностью раннего зороастризма, что выявлено в статье «Истоки ритуальности в Шашмакоме».

Работы «Музыкальная культура Древнейшего Согда» и «Музыкальные богослужения Пророка Заратуштры» А.Х.Хакимовой последовательно обосновывают интересную гипотезу о сопоставлении содержания текстов Гат Заратуштры и Хаптахаити с музыкальными формами Бухарского Шашмакома.

Наш скромный обзор научных изысканий кандидата искусствоведения, профессора А.Х.Хакимовой лишь попытка охарактеризовать глубину ее научного потенциала, несомненно изучение ее работ заслуживает отдельного специального исследования, так же как и изучение ее педагогического и методологического мастерства.

В заключении хотелось бы выразить слова благодарности и отдать дань уважения УЧЕНОМУ и ПЕДАГОГУ – Африде Ходжаевне Хакимовой и, поздравляя с юбилеем, пожелать крепкого здоровья и новых творческих побед!



**Юлдуз Хусниядинова**

*Проректор по делам молодежи*

*и духовно-просветительской работе*

*Государственной консерватории Узбекистана, доцент*

## ГРАНИ ТВОРЧЕСКОЙ ЖИЗНИ

Поистине неоценимый вклад в развитие музыкальной культуры Узбекистана вносит женщина, активно проявляя себя в науке, педагогике, исполнительстве. Одной из ярких творческих личностей является кандидат искусствоведения, профессор кафедры хорового дирижирования Афраида Ходжаевна Хакимова, имя которой широко известно как в Узбекистане, так и за его пределами. Она обладает редкими для женщины качествами характера, сильной волей, точностью во всём, естественным чувством пропорции, твёрдостью, деловитостью и при этом обладает удивительно утончённой изысканно аристократической нежностью. Очень хрупкая, изящная, стройная, всегда неизменно с вежливой улыбкой, очень учтивая и корректная в поведении с людьми окружающими её, она покоряет своей глубокой внутренней силой духа. А. Х. Хакимова является уникальным примером неразрывной связи исполнительского искусства и науки, которая с каждым годом всё более серьёзно увлекает её, и научные интересы А. Х. Хакимова обретают поистине космические масштабы.

Жизнь в музыке у Афраиды сложилась очень удачно, чётко, прямолинейно и целенаправленно. Она родилась и воспитывалась в интеллигентной семье с устойчивыми культурными традициями: Отец - Хакимов Х.Ш. по образованию историк и педагог, мать - Давлетьярова Х.Х. - врач-терапевт. Родители не были музыкантами, но музыку любили, и поддерживали желание дочери заниматься музыкой. Так сложилась цепочка: школа В.А. Успенского, затем консерватория, аспирантура, работа на кафедре хорового дирижирования.

Вместе с тем, стремление к глубокому овладению профессиональными знаниями, став творческим установкой всей деятельности А.Х.Хакимовой, привело ее на путь соискателя при кафедре хорового дирижирования Московской консерватории. Под руководством Народного артиста России,

профессора Клавдия Борисовича Птицы, она успешно защитила кандидатскую диссертацию на тему «Особенности фактуры в хоровых произведениях Р. Щедрина» /1982/. Интересна уже сама тема диссертации, посвящённая одному из выдающихся композиторов современности, в которой А. Х. Хакимова раскрылась как учёный -исследователь. Диссертация явилась первым научным изучением хоровой музыки Р.Щедрина и получила высокую оценку видных специалистов. Успех стал первой победой в области научных изысканий А.Х. Хакимовой, и утвердил ее авторитет как компетентного ученного-исследователя хоровой музыки.

Много душевных сил и горения отдает А.Х.Хакимова педагогической работе на кафедре. В основе ее педагогических принципов лежат задачи воспитания сознания творческой личности, овладения навыками управления коллективом, с помощью которых хормейстер проявляется как творческая личность в сфере хоровой музыки, умея правильно настроить и управлять этим живым вокальным инструментом. «Осознание профессиональных задач хорового дирижера,- говорит А.Х.Хакимова,- включает в себя не только ясное слышание и понимание музыки, но и владение психологической стороной организации специфического творческого процесса посредством точных волевых жестов музыканта. Тонкость восприятия художественно-звуковой органики хоровой музыки требует четкого, контролируемого сознанием творческого произведения содержания и формы музыкального произведения, и вся ответственность за художественный результат лежит на дирижере; этим профессионал отличается от дилетанта». За годы работы на кафедре хорового дирижирования А.Х.Хакимова выпустила более 80 дирижеров - хормейстеров, многие из которых успешно работают с хорами в Узбекистане и других странах: России, Белоруссии, Украине, Туркменистане, Казахстане, Франции, США, Израиле. Освещая сферы ее педагогической деятельности Б.В.Шамахмудова в своем «Хоровом словаре» пишет, что Афраида Ходжаевна «кроме специальности в разное время преподавала аранжировку, курс «Зарубежной хоровой литературы», вела практику чтения лекций, хоровой класс студентов факультета оперно-хорового отделения, многие годы была руководителем НИРС»<sup>1</sup>.

Работа в консерватории была связана не только с педагогической деятельностью на кафедре хорового дирижирования. В период 1975-1978 годов Афраида Ходжаевна занимала должность декана вокально - хорового факультета, участвовала в работе Редакционно - издательского Совета вуза. Начиная с 2002 года, А.Х.Хакимова совмещает работу на кафедре с работой в

<sup>1</sup> Б.Шамахмудова «Хоровой словарь»

Специализированном научно-исследовательском центре при консерватории, куда была приглашена с открытием центра его руководителем, заслуженным деятелем искусств Узбекистана и Каракалпакстана О.Р.Матякубовым.

Имея огромный опыт педагогической, методической, практической, исполнительской работы, Африда Ходжаевна обобщает его в научных трудах, статьях в республиканских и зарубежных изданиях. Является Ответственным редактором и рецензентом многих учебных пособий, руководит подготовкой научных рефератов и диссертаций магистров, а так же докторантов. Под ее руководством защитила кандидатскую диссертацию С. Исраилова - «Хоровая музыка композиторов Узбекистана 70-80-годов»; издана работа Б.Шахназаровой «Концертная деятельность студенческого хора в годы независимости».

По словам А.Х.Хакимовой, ее интерес к науке всегда поддерживался и побуждался ее мужем – известным в нашей стране и за рубежом ученым Байбековым Искандером Мухамедовичем, доктором медицинских наук, профессором института Грудной хирургии им. В.В.Вахидова. В их семье двое детей – Мадина и Аскар. Дети им подарили четверых внуков.

Африда Ходжаевна притягивает к себе творческую молодежь своими глубокими знаниями и доброжелательным отношением к их стремлениям узнать больше. Ее научная деятельность особенно активизировалась за годы независимости, когда один за другим вышли ее серьезные труды, такие как «Хор а капелла»/ Т.1992/, «Профессиональное вокальное музицирование в Центральной Азии (древние века, средние века)» /Т.1997/. В последней, обозначился глубокий научный интерес А.Х.Хакимовой к истокам вокального искусства в нашем регионе, к возрождению исконных национальных ценностей. Этот труд пронизан чувством историзма, глубоким проникновением в древнейшие слои профессиональной музыки, которая рассматривается с культурологических позиций.

Активная деятельность А. Х. Хакимовой в качестве учёного секретаря в СНИЦ консерватории благотворно влияет на рост исследовательской активности А.Хакимовой – учёного, проявившего себя к тому же и талантливым переводчиком. В 2009 году в Ташкенте вышла в свет книга Питера Кларка «Зороастризм» в переводе с английского, выполненном А. Х. Хакимовой. Книга снабжена обширным предисловием, комментариями, библиографией, глоссарием переводчика которые имеют самостоятельную значимость.

Большая заслуга А. Х. Хакимова в изучении древнейшего наследия, открывающего широкие перспективы научных познаний. К числу

интересных научных открытий Африды Ходжаевны следует отнести серию статей «Следы Заратуштры в музыкальной культуре Средней Азии», ряд публикаций в научных сборниках, посвящённых Гагам, их научной интерпретации. Круг её работ позволяет убедиться в широте научной проблематики, поставленной учёным. Научная система А. Х. Хакимовой, опираясь на большой огромный, практически впервые привлечённый материал, не только освещает множество белых пятен в истории культуры Востока, но и ставит ряд вопросов, даёт основу для их решения. Одна из таких проблем состоит в звуковом прочтении певческих рукописей. Исследования А. Х. Хакимова ярко характеризует её научную смелость. Они имеют большое значение не только для отечественной, но и для мировой музыкальной науки. Благодаря трудам Африды Ходжаевны современная музыкальная наука обогащается многим новыми данными и этот процесс активно и отважно продолжается ею, работающей над новыми исследованиями.

А.Х.Хакимова выступает активным пропагандистом хорового пения, терпеливо объясняя студентам трудности и преимущества этого самого массового, демократичного, самого благородного высоко нравственного искусства. А. Х. Хакимова дважды награждена Знаком «Отличие Высшей школы», «Отличник народного просвещения Узбекистана», медалью «Ветеран труда», а так же «Орденом труда».





**Рауф Кадыров**

*Заслуженный наставник молодежи Республики  
Узбекистан, кандидат педагогических наук,  
профессор Государственной консерватории  
Узбекистана*

## ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО АФРИДЫ ХАКИМОВОЙ

Африда Ходжаевна Хакимова – дирижер хора, педагог, профессор (1994) кафедры академического хорового дирижирования Государственной консерватории Узбекистана, кандидат искусствоведения (1982), имеет ряд научных работ, кавалер ордена «Мехнат шухрати» (2022) и других правительственных наград.

Жизнь и творческий путь Африды Хакимовой неразрывно связаны с хоровым искусством, со становлением и развитием профессионального дирижерско-хорового образования в Узбекистане и научно-исследовательской деятельностью.

А. Х. Хакимова родилась в культурной, образованной семье. Отец – Ходжа Хакимов педагог, директор вечерней школы. Мать – Халима Хакимова врач терапевт. Муж – Искандер Байбеков ученый, доктор медицинских наук, У них прекрасные дочь, сын и замечательные внуки [Фото 1, 2, 13].

Приобщаться к своей профессии А. Х. Хакимова стала еще с раннего детства. Она училась в одной из лучших школ Узбекистана – Республиканской специализированной музыкальной школе имени В. А. Успенского (РСМШ) при ТГК, которую успешно окончила в 1962 году по двум специальностям: фортепиано у Р. Л. Левинзон и хоровому дирижированию у Т. А. Топуновой [Фото 3, 4, 8, 10].

В Ташкентской государственной консерватории, куда А. Х. Хакимова поступила в 1962 году на дирижерско-хоровой факультет, ярко проявились ее профессиональные качества и интерес к научно-исследовательской работе. В 1967 году она с красным дипломом окончила Ташкентскую консерваторию в классе профессора В. И. Князютова [Фото 5, 9]. У него же окончила аспирантуру в 1971 году. В 1978–1980 годах продолжила научно-исследовательскую работу в качестве соискателя кафедры хорового дирижирования Московской государственной консерватории имени П. И.

Чайковского под руководством Народного артиста СССР, профессора К. Б. Птицы [Фото 6]. В 1982 году защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по теме: «Особенности хоровой фактуры в хоровых произведениях Р. Щедрина».

Свою трудовую деятельность А. Х. Хакимова начала с 1966 года, когда была еще студенткой консерватории. В разные годы она вела и продолжает вести основные специальные предметы кафедры академического хорового дирижирования [Фото 11]:

– класс «Специальное дирижирование». Ее класс окончило более 100 студентов, которые в настоящее время работают в лучших музыкальных, художественных коллективах и учебных заведениях мира (И. Черникова, И. Гунько-Шапошникова, Ф. Тенишева, А. Алиева, С. Расули-Исраилова (защитила у нее кандидатскую диссертацию), Д. Матсинова, Р. Исламова, Б. Мусабаева, Э. Латыпова, Р. Джаббаров, А. Туркина, Ф. Абдусаломова, Н. Ахмедова и др.);

– «Чтение хоровых партитур»;

– «Хоровая аранжировка»;

– «Зарубежная хоровая литература»;

– практикум «Чтение лекций»;

– «Хоровой класс» студентов факультета и оперно-хорового отделения»;

– «История хорового исполнительства».

Создание и руководство хоровыми коллективами:

– хоровой коллектив студентов ТашМИ (1960–1970);

– хор мальчишек РСМШ им. В. А. Успенского (1981–1986), с которым выступала на Фестивалях хоровой музыки, осуществляла запись на Узбекском Радио.

А. Х. Хакимова ведет активную научную, методическую и общественную деятельность. Она была руководителем НИРС, в 1975–1978 годах деканом Вокально-хорового факультета. «Многие годы является Председателем и членом жюри Республиканских, городских конкурсов хоровых коллективов ДМШ. В 1982–1988 годах была членом оргкомитета Республиканского и Всесоюзного Фестиваля народного творчества, а также членом жюри. Участвовала с докладами на различных конференциях, симпозиумах, конгрессах по вопросам музыкальной науки (Таллин, Москва), оппонент при защите диссертации в Москве (1987). С ее участием проведены многие мероприятия, связанные с пропагандой хоровой культуры в Узбекистане: конкурсы, конференции, семинары, I и II Республиканский фестиваль хоровой музыки. Явилась инициатором и организатором

практического семинара «Школа хормейстера» и «Круглого стола» по проблемам развития хоровой культуры в Узбекистане (1990). Председатель РИСО, член Совета ВУЗа, ВАКа, Республиканского научно-методического центра вокально-хоровой музыки, член Правления Музыкального общества Узбекистана, ученый секретарь СНИЦ» [1; 274–275], член Научного семинара и Научного Света по присуждению научных степеней при Государственной консерватории Узбекистана, имеет двух аспирантов и др.

В музыкальном искусстве среди исполнителей не так уж много тех, кто активно занимается научно-исследовательской работой. А. Х. Хакимова принадлежит к этой не большой части музыкантов, которым успешно удается сочетать концертную, педагогическую и научную деятельность. Она имеет много научных публикаций в центральных журналах Узбекистана, Санкт-Петербурга, Москвы. Это статьи – «Развитие хорового жанра а сарпелл», статьи посвященные творчеству Р. Щедрина, улучшению учебного процесса, серия статей «Следы Заратуштры в музыкальной культуре Средней Азии», статьи в «Авеста: Энциклопедик луғат» (2020), в Международный журнал «Журнал Ренессанса Центральной Азии» на тему «Об истоках Бухарского Шашмакома, о Заратуштре – авторе Гат, о народе, певшем коллективные Гимны о Шести Божествах» (2023), монографии – «Хоры а сарпелла» (1992), «Профессиональное вокальное музицирование в Центральной Азии (древние века, средние века)» (1997), перевод, предисловие и комментарии к книге Питера Кларка «Зороастризм» (2010), «Музыкальная культура древнего Согда и Гаты Заратуштры» (2015), статьи и др. [Фото 14–17].

Рассмотрение двух последних монографий дает нам возможность определения глубины и широты универсальности знаний автора. Изучение истории Центральной Азии периода зороастризма, особенностей ее музыкальной культуры, помогает осмыслению своих истоков и понимание современности. Перейдем теперь к этим фундаментальным монографиям.

Обзор и анализ данных монографий проводится нами в том виде, какой позволяют сделать рамки, форма и жанр проводимой Международной конференции, посвященной 80-летию А. Х. Хакимовой. Для большей наглядности, популярности, понимания актуальности, целей, объекта, предмета и значимости этих исследований представим в начале их содержание в том виде, какой дают их авторы в публикациях.

Содержание монографии Питера Кларка «Зороастризм»

**Зороастризм. Подходы к древней вере.**

Введение.

I. Древняя религия: Заратуштра Пророк и Священник.  
II. Ахура Мазда, Спента Маинью и Божественная Хепта.  
III. Эсхатология Зороастризма.  
IV. Два плана существования жизни и проблема зла.  
V. Зороастрийцы и огонь.  
VI. Зороастризм – живое верование: богослужение, ритуалы обычаи.  
VII. Живая вера зороастрийской этики.  
VIII. Тожественность, единство и неравенство – зороастризм сегодня.  
Содержание монографии **Африды Хакимовой «МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ДРЕВНЕГО СОГДА И ГАТЫ ЗАРАТУШТРЫ»**

От автора.

Введение.

Культура древнего этноса Согда.

Гаты Заратуштры и Гата Хаптахайти.

О гимнах Заратуштры.

О происхождении Заратуштры.

Гаты о победе реформы Заратуштры и ее механизмах.

Образный язык Пророка.

Гимны собрания «Ахунавайти».

Молебны Заратуштры.

Шесть языческих божеств Согда и их трансформация в Учении Заратуштры.

Соратники и противники пророка Заратуштры.

Влияние Новой Веры на образ жизни в Согде.

Гата Хаптахайти и ее роль в истории культуры исконного зороастризма.

К проблеме преемственной связи музыкально-религиозной культуры Древнего Согда с Учением Заратуштры и богослуженной практикой исконного зороастризма.

Приложения (тексты Гатов).

Из приведенных примеров содержания двух монографий, мы видим широту и большой объем изучения Зороастризма, музыкальной культуры Согда, и Гат Заратуштры. В своем анализе этих исследовательских работ мы постараемся сконцентрировать наше внимание на музыкальных составляющих данной тематики.

Одной из методологических основ, важной гипотезой представляемой в этих работах А. Х. Хакимовой является взаимосвязь Шашмакома с Зороастризмом и Гатами Заратуштры, как культурными истоками, присутствующие в формах и содержании Шашмакома. В предисловии к книге Питера Кларка «Зороастризм» А. Х. Хакимова представляет

следующие выводы известных ученых: «Сердцевина макомной классической музыки – Бухарский Шашмаком – представляет собой, по определению Жана Дюринга, «неповторимый», «монументальный шедевр», предельно «канонизированный», «фиксированный», «закрытый». Его загадки волнуют отечественных и зарубежных ученых постоянно и серьезно. Устная музыка несет в себе «вековые потоки мелоса» (Б. В. Асафьев) [...] «Среди них нас более всего заинтересовало присутствие в Шашмакоме коллективных Тарона и историко-жанровые обстоятельства, вызывавшие их появления в традиции». [...] «Моя более чем скромная задача», – пишет далее А. Х. Хакимова, – «найти точки соприкосновения между древним истоком такой коллективной традиции и современной музыкальной практикой классической музыки, сохранившей ее в Бухарском Шашмакоме в символическом, и тем не менее, четко обозначенном виде. Эта коллективная традиция, мы полагаем, уходит корнями в древнейшее религиозное верование, через которое прошел народ нашего региона в глубокой древности, и таким древнейшим религиозным верованием может быть только зороастризм, причем в его первоначальном, гатовском варианте» [2; 5].

Проводя параллели и находя истоки Шашмакома в Зороастризме, А. Х. Хакимова пишет, что «концепция Заратуштры, в которой Шесть прежних богов стали материальными проявлениями (эманациями) Одного Единственного Бога Заратуштры – Ахура Мазды, в согласии с формулой Шесть = ОДИН. О языческих богах, принадлежавших к дозаратуштровской культуре Центральной Азии, мы узнаем из «Гаты Хаптахайти». Именно они были переосмыслены Заратуштрой в шесть творческих аспектов создания материального мира Ахура Маздой» [2; 9].

В своей книге «Музыкальная культура Древнего Согда и Гаты Заратуштры» А. Х. Хакимова пишет: «Все древние народы нашего региона в своем доисламском прошлом, так или иначе, связаны с зороастризмом» [3; 5]. Далее она говорит о символическом числе «Шесть», сольном Молебне, музыкальном оформлении богослужения, о Древнем Хорезме, как основной области формирования авестийского зороастризма VIII–VII веков до н.э., о влиянии на Шашмаком четырех религиозных культур – язычества, исконного зороастризма, авестийского зороастризма и ислама, о шести музыкальных молебнах Сарахбор-Тарона, сохранившихся внутри грандиозного свода музыки Бухарского Шашмакома, истоки которых прослеживаются от Гавы Согдийской, которая в древности была на территории современного Узбекистана и части Таджикистана и др. О музыкальной основе Гат Заратуштры А. Х. Хакимова пишет, что эта музыкально составляющая «не

может не принадлежать основателю зороастризма пророку Заратуштре, даже хотя бы потому, что свойственные ему формы и исполнительские каноны ярко иллюстрируют Учение Гат, и характеризуют религию Заратуштры много полнее, чем собственно вербальная информация. Хотя понятно, что данные музыкального памятника требуют особых специальных знаний и исследовательской методологии для получения и интерпретации той исторической информации, которая в них заложена» [3; 15].

В «Авеста: Энциклопедик лугат» (2020, «Авеста: Энциклопедический словарь») включены данные исследований А. Х. Хакимовой о Гатах Заратуштры, как наиболее полные и глубокие этого направления.

А. Х. Хакимова подошла совсем близко к разгадке музыкальной, интонационной, ритмической, формообразующей основ Гат Заратуштры. Двухтысячелетняя история культуры доисламского периода Зороастризма и более ранних его истоков, в большей или меньшей степени, не могли не оставить следов своего существования и, в частности, в музыкальном искусстве нашего народа. Постигание музыкальных основ Зороастризма, Гат Заратуштры – одной из главных религий Древнего мира – имеет такое же важное значение для человечества, как скажем, раскрытие тайн пирамид Древнего Египта. Эти музыкальные, интонационные сведения, посланные нам Древними цивилизациями, могут представлять универсальное значение в жизни будущих поколений.

Государственная оценка труда профессора Государственной консерватории Узбекистана Африды Ходжаевны Хакимовой – орден «Мехнат шухрати» (2022, «Трудовой славы»), как нельзя верно характеризует ее беззаветный труд во благо процветания и прогресса Республики Узбекистан.

#### *Использованная литература:*

1. Хакимова Африда Ходжаевна // Шамахмудова Б. В. Хор лугати. Хоровой словарь. – Т., 2009, с. 141–142, 274–275.
2. Хакимова А. Х. Перевод, Предисловие. Комментарии // Питер Кларк. Зороастризм. – Т., 2010.
3. Хакимова А. Х. Музыкальная культура Согда и Гаты Заратуштры. – Т., 2015.
4. Хакимова А. Х. Об истоках Бухарского Шашмакома, о Заратуштре – авторе Гат, о народе, певшем коллективные Гимны о Шести Божествах // Журнал Ренессанса Центральной Азии. – 2023, т. 4, № 1 (Статьи).
5. Авеста: Избранные гимны. – Душанбе, 1990.
6. Авеста: Энциклопедик лугат. – Т., 2020.

Фото 1, 2.



Отец – *Ходжа Хакимов* педагог, директор вечерней школы  
Мать – *Халима Хакимова* врач терапевт



Муж – *Искандер Байбеков* ученый, доктор медицинских наук  
Дети – *Мадина, Аскар*

Фото 3–6.

ПЕДАГОГИ АФРИДЫ ХАКИМОВОЙ



*Р. Л. Левинзон*  
преп. фоно



*Т. А. Топунова*  
преп. хор/дир



*В. И. Князев*  
(1904–1978)  
хоровой дирижер



*К. Б. Птица*  
(1911–1983)  
хоровой дирижер

Фото 7.

ВЫПУСКНАЯ ШКОЛЬНАЯ ВИНЬЕТКА, 1962





Фото 8, 9.

ШКОЛЬНЫЕ И КОНСЕРВАТОРСКИЕ ГОДЫ УЧЕБЫ



Фото 10.

ПЕДАГОГИ И УЧАЩИЕСЯ ДИРИЖЕРСКО-ХОРОВОГО ОТДЕЛЕНИЯ  
РСМШ им. В. А. УСПЕНСКОГО, 1961



Сидят (слева направо): Э. Г. Белова, А. В. Павлинова, Ю. И. Хуришудова (зав. отд.),  
Е. К. Степанова, А. Е. Соловьева, Т. А. Топунова.  
Стоят: Р. Абидова, Т. Тагирова, Н. Бахретдинова, А. Хакимова.

КАФЕДРА АКАДЕМИЧЕСКОГО ХОРОВОГО ДИРИЖИРОВАНИЯ ГКУз., 2021



1-ряд: Б.В.Шамахмудова, А.Х.Хакимова, Н.А.Бахретдинова, Н.С.Шарафиева, Л.Х.Джумаева. 2-ряд: Б.А.Шахназарова, Д.Ф.Матсинова, Т.А.Мамиконян, С.П.Кадирова (зав. каф.), Ю.М.Хуснитдинова. 3-ряд: У.И.Шокаримов, Р.В.Смирных, С.Дж.Хамидова, Г.А.Хайдарова, А.В.Юдина, Л.Б.Юлдашева. 4-ряд: Г.Дж.Рахмонова, О.Н.Иванов, Ю.Е.Шнейдер, С.Н.Гулева, О.Ю.Григорьева, И.Ш.Гуламов, Н.Н.Короткова.



С коллегами: Ф.М.Янов-Яновский, О.У.Абдуллаева, К.Т.Уринбаев (Ректор), А.Х.Хакимова



С внуками

АФРИДА ХАКИМОВА О ЗОРОАСТРИЗМЕ И ГАТАХ ЗАРАТУШТРЫ





*Ирина Галущенко*

*Кандидат искусствоведения*

*профессор кафедры*

*«История музыки и критики»*

*Государственной консерватории Узбекистана*

### **ИСКУССТВО МЫСЛИ АФРИДЫ ХАКИМОВОЙ В КНИГЕ «ПРОФЕССИОНАЛЬНОЕ ВОКАЛЬНОЕ МУЗИЦИРОВАНИЕ В ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ (ДРЕВНИЕ ВЕКА, СРЕДНИЕ ВЕКА)»**

Среди опубликованных научных трудов кандидата искусствоведения, профессора кафедры хорового дирижирования Государственной консерватории Узбекистана Африды Ходжаевны Хакимовой книга «Профессиональное вокальное музицирование в Центральной Азии (Древние века, средние века)» занимает особое место [1]. Появившаяся в первые годы Независимости, данная книга отразила прогрессивные тенденции развития узбекской музыковедческой мысли, связанные с возрождением духовных ценностей узбекского народа, его богатейшего культурного наследия. Более того в этом содержательном труде узбекское культурное наследие рассматривается А.Хакимовой как неотъемлемая составляющая часть музыкальной культуры Центральной Азии, что очень важно.

Наряду с этим необходимо отметить, что данный труд является также и составной частью общей комплексной концепции научной деятельности как целостной циклической структуры. На это указывает А.Хакимова в разделе «От автора»: «В известном смысле монография является продолжением ранее изданной книги «Хор a'capella» о хоре и хоровой культуре Европы, в которой европейская хоровая музыка рассматривалась в контексте становления европейской – детально изученной - культуры» [1; 2]. Тем самым замысел книги нацелен на широкий историко-культурный диапазон взаимосвязей узбекской музыкальной культуры в глобальном измерении. Все это позволяет говорить о глубочайшем историзме научного мышления А.Хакимовой. Данное свойство следует определить как искусство мысли ученого, органично соединяющего в себе исследователя и музыканта-исполнителя.

Следует отметить, что искусство мысли А.Хакимовой многогранно раскрывается в ее научной интерпретации, в индивидуальном подходе к созданию научной концепции, при этом в скрупулезном отношении к историческим событиям и фактам: «Весьма существенный момент научного творчества – установление и первоначальная обработка научных фактов, их сбор, описание и систематизация. От этого очень сильно зависит наиболее полная и адекватная расшифровка научной информации, содержащийся в той совокупности фактов, с которой имеет дело ученый» [2; 98]. В этом смысле А.Хакимова демонстрирует в данной книге поистине виртуозное мастерство владения обширнейшей научной литературой, которая помогает ей выстроить свою научно-исследовательскую драматургию труда. Сложность изучения темы исследования заключается в ее колоссальной дистанционной удаленности от нашего времени. В этом отношении изучение культуры древних и средних веков потребовало от ученого научной оснащённости в данной области. «Происхождение музыки — это возникновение коренных принципов ее бытия в общественной жизни древнего человечества, это начатки основополагающих специфических законов ее драматургии» [3; 22].

Погрузившись в историю древних и средних веков, А.Хакимова сосредоточила научное внимание на некоторых ключевых координатах концепции своего исследования, как зороастризм, соотношение коллективного и индивидуального в профессиональной музыкальной культуре Ирана, эволюция вокальной традиции в период арабского владычества и утверждения ислама. Исходя из методологической установки А.Хакимовой была определена драматургия исследования темы в рамках трех отделов книги. Сегодня очевидна перспективность идейного замысла научного труда ученого, анализирующего сложные процессы развития хоровой культуры древних и средних веков на территории Центральной Азии, детально раскрывающего их в различных аспектах.

Раскрывая гуманистическую сущность учения Заратуштры, А.Хакимова приходит к следующему утверждению: «Таким образом, призыв к единению пронизывает все учение Заратуштры. Коллективное в нем обеспечивает достижение цели, служит залогом и символом победы» [1; 22]. Весьма интересно следующее рассуждение А.Хакимовой, проводящее к противопоставлению ансамблевого и сольного начал: «Канонические части Шашмакома, Сарахбор, Талкин, Наср внутри себя сохраняют к о л л е к т и в н о – а н с а м б л е в ы е ф о р м ы з в у ч а н и я, которые в условиях сольно-моноподийной художественно-эстетической системы Востока являются а н а х р о н и ч е с к и м а н т и с и с т е м н ы м ф а к т о м.» [1; 34].

Глубоко содержательный труд А.Хакимовой изобилует ценными аналитическими наблюдениями, оригинальными умозаключениями, обобщениями научных мыслей, которые активизируют мысль читателя и углубляют представление о музыкальной культуре древних и средних веков. Научные изыскания исследователя способствуют выявлению исторических связей и параллелей в развитии музыкальных культур Центральной Азии. Весьма интересна в этом плане научная интерпретация А.Хакимовой коллективного пения, где «в качестве практического средства его реализации выступила Т а р о н а» [1; 42]. Детальный анализ шести Тарона, следующих за песнопением Сарахбор бухарского Шахмакома раскрывает талант ученого-исследователя, тонко чувствующего искусство макомного пения, его природу и свойства. Опираясь на исторические факты, А.Хакимова приходит к обобщенному выводу: «Ясно одно: большие профессиональные хоры нашли широкое применение в зороастрийской храмовой службе последних веков зороастризма» [1; 50]. Изучая различные аспекты эволюции традиции в период арабского владычества и утверждения ислама, А.Хакимова уделяет внимание рассмотрению суфизма и приходит к следующему умозаключению: «Следует подчеркнуть, что суфизм обладал целым рядом черт, принципиально не свойственных традиционному исламу и скорее всего унаследованных от зороастризма» [1; 57]. Преемственность суфийских традиций А.Хакимова усматривает в функционировании института силсила, осуществляющего наследование знаний и передачу духовно-мистического опыта.

Рассматривая процессы развития макомного искусства, А.Хакимова отмечает: «Какие бы изменения ни происходили в макомной музыке в период ее длительной истории, старинные вокальные части Шашмакома оставались тщательно оберегаемыми, неизменными» [1; 62]. Выявляя особенности исполнения вокальных частей макомов, А.Хакимова подчеркивает: «В культуре макомной вокализации поражает наполненность, напряженность певческого тона (вокально-физического тонуса), насыщенность эмоционального содержания не интонационной событийностью, характерной для европейского пения, а собственно вокальвесомостью (термин Б.В. Асафьева), интенсивностью самого вокального процесса голошения» [1; 63]. Заслуживают внимание аналитические рассуждения А.Хакимовой о макомном мировосприятии, которые, как и многие другие ее мысли о характере динамических процессов развития хоровой культуры древних и средних веков, обогащают содержание этой уникальной книги.

Необходимо отметить ценное размышление А.Хакимовой о дилемме индивидуального и коллективного феноменов в музыкальном искусстве: «Оппозиционность индивидуального и коллективного, двух постоянных составляющих человеческого сознания, ни в одном виде искусства не обнаруживается с такой полнотой, остротой и силой, как в вокале, и особенно в противопоставлении сольной импровизации и хорового унисона, поляризующем художественно-исполнительскую психологию певца, а иногда и искусство в целом» [1; 65]. В данном размышлении А.Хакимова выражает философию ее научной платформы, характеризующейся искусством мысли, генезис которой заложен в синтезе науки и творчества, ученого-мыслителя и музыканта-исполнителя. Рациональное и эмоциональное начала как составляющие ее художественной природы, как выражение ее изысканного вкуса, духовного богатства и благородства, глубочайших знаний и жизненного опыта получили личностное отражение в данной книге, которая несомненно является одним из достижений не только научной деятельности А.Хакимовой, но и музыкальной культуры Узбекистана в целом.

#### *Использованная литература:*

1. Хакимова А.Х. Профессиональное вокальное музицирование в Центральной Азии (Древние века, средние века). Ответственный редактор – профессор доктор искусствоведения Тохтасин Батырович Гафурбеков. – Ташкент: Ўқитувчи, 1997. – 76 с.
2. Гиргинов Г. Наука и творчество. Перевод с болгарского О.И. Попова. Спецредактор Б.Г. Юдин-Москва: Прогресс, 1979. – 365 с.
3. Скребков С.С. Художественные принципы музыкальных стилей. Под редакцией В.В. Протопопова – Москва: Музыка, 1973. – 448 с.



*Инесса Гульзарова*

*Заслуженный работник культуры Республики*

*Узбекистан, профессор кафедры*

*«Истории музыки и критики»*

*Государственной консерватории Узбекистана*

**АФРИДА ХАКИМОВА.**

### **ШТРИХИ К ЮБИЛЕЙНОМУ ПОРТРЕТУ**

В плеяде нынешних коллег Государственной консерватории Узбекистана достойную нишу занимает кандидат искусствоведения, профессор кафедры академического хорового дирижирования, обладатель ордена «Меҳнат шухрати» («Трудовой славы») Африда Ходжаевна Хакимова, чья творческая жизнь освещена любовью и верным служением профессии. В этом году у нее юбилей. Трудно представить, что ей исполнилось 80 лет!

Знаю и помню ее с 1971 года, когда я поступила в Ташкентскую консерваторию. С тех самых пор и до сегодняшнего дня пленительный образ Африды Ходжаевны всегда сияет молодостью, которая никогда не проходит, сколько бы ни было ей лет. Миниатюрная, с короткой стрижкой, с прямой спиной и девичьей осанкой, она всегда приковывает к себе внимание. Ну а когда моя коллега идет со своими внуками по нашему городу, ее, как правило, принимают за их маму. Интеллигентная и деликатная она по-прежнему восхищает не только меня. Но сейчас не об этом.

Я долго думала, что же мне написать об Африде Ходжаевне, которую я знаю уже много лет. В голову лезли самые разные журналистские заголовки в стиле сегодняшнего дня.

Но потом вспомнила, что статьи о юбилярах-музыкантах зачастую начинаются с таких биографических клише, как: «... она с детства любила музыку, посещала классические концерты, поступила в известную музыкальную школу».

И, правда, все именно так и есть в биографии Африды Хакимовой. Ее родители не были музыкантами: отец – директор вечерней школы, педагог, мама – врач-терапевт. Оба очень любили музыку. Пристрастилась к ней и их маленькая Африда. Все свои домашние игры она всегда сопровождала музыкой. Родители отвели девочку в известную Республиканскую

специализированную музыкальную школу имени В. Успенского, которую она успешно закончила в 1962 году, занимаясь по двум специальностям: фортепиано у Р. Л. Левинзон и хоровому дирижированию у Т. А. Топуновой.

Позже была Ташкентская консерватория, где она училась на дирижерско-хоровом факультете в классе профессора В. И. Князютова. Свет его уникальной личности озарил творческую жизнь Африды Хакимовой, наполнив ее глубоким смыслом, как и многих его учеников. Сегодня в своей педагогической деятельности, она, безусловно, претворяет творческие и методические принципы своего незабвенного профессора. О манере дирижирования Валентина Ивановича известный музыкант и дирижер, народный артист Узбекистана Сулейман Шадманов сказал: «Мне нравились его скупые, но очень точные и выразительные жесты, в них никогда не было дирижирования «на публику», наоборот, он дирижировал так, как будто хотел быть незаметным, стремился не отвлекать слушателей от музыки своим поведением. Его дирижерские движения всегда были очень точны и определенны»<sup>2</sup>.

В годы учебы в консерватории у Африды Хакимовой проявились не только ее профессиональные качества, но и интерес к научно-исследовательской работе. Поэтому не случайно, а закономерно, окончив с отличием музыкальный вуз, она поступила в аспирантуру, где так же училась у профессора Князютова. Однако на этом Африда Ходжаевна не остановилась. Научно-исследовательская работа ее настолько увлекла, что в течение двух лет (1978-1980) она становится соискателем кафедры хорового дирижирования Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, где ее руководителем стал выдающийся русский хормейстер, кандидат искусствоведения, профессор, народный артист СССР К. Б. Птица. Для творческого облика Клавдия Борисовича, по воспоминаниям его современников, «было характерно сочетание интеллекта с эмоциональной теплотой, умение охватить форму произведения в целом при тщательной отделке деталей. Высокий и стройный, он словно обнимал многоголосый хор своими поющими руками-крыльями»<sup>3</sup>.

Вот в классе этого Мастера Африда Ходжаевна и писала кандидатскую диссертацию «Особенности хоровой фактуры в хоровых произведениях Р. Щедрина». С большим интересом она посещала и лекции профессора Ю. Н. Холопова – гениально одаренного ученого, доктора искусствоведения, человека высочайшей интеллектуальной и тончайшей душевной

<sup>2</sup> Гульзарова И. Сулейман Шадманов: одержимый профессией. Новости Узбекистана. 13.12.2016.

<sup>3</sup> Калистратов В. Руки, как крылья... Российский музыкант, №3 (1286), март 2011.

организации, педагога, создавшего научную школу, которого при жизни называли «обаятельным властителем умов». Труды Юрия Николаевича, его лекции и консультации внесли большую благодатную лепту в ее исследование. В результате в 1982 году А. Хакимова успешно защитила свою диссертацию, и вскоре получила ученую степень кандидата искусствоведения.

Что касается трудовой деятельности, то она началась у Африды Ходжаевны с 1966 года. Работая на кафедре академического хорового дирижирования, она вела и ведет такие предметы, как «Чтение хоровых партитур», «Хоровая аранжировка», «Зарубежная хоровая литература», «История хорового исполнительства», а также «Хоровой класс» не только для студентов факультета, но и оперно-хорового отделения. Ну и, конечно же, класс «Специального дирижирования», выпускники которого сегодня работают в музыкально-художественных коллективах не только Узбекистана, но ближнего и дальнего зарубежья. Назову тех, кого знаю – это Ирина Черникова, Барно Мусабаева, Саида Расули-Исраилова (защитившая под патронатом своего профессора диссертацию «Жанры хоровой музыки Узбекистана»), Руслана Исламова, Анна Туркина и многие другие. Все они отмечают высокий профессионализм Африды Ходжаевны, ее принципиальность вкупе с интеллигентностью и мягкостью, а также пристальное внимание, которое она всегда уделяет практике и технике управления хором. В свое время их профессор создала и руководила двумя коллективами. Так, в течение десяти лет (1960-1970) это был хоровой коллектив студентов ТашМИ, а с 1981 по 1986 – хор мальчиков РСМШ имени В. Успенского, с которым она выступала на различных фестивалях хоровой музыки, вела интенсивную концертную деятельность, вызывая неизменный интерес слушателей. С этим коллективом она также записывала хоровые опусы западноевропейской классики и композиторов Узбекистана на узбекском радио.

Методика Африды Ходжаевны сочетается с удивительной чуткостью и вниманием, умением подобрать «ключик» к каждому студенту, выработать индивидуальный подход. Она знает их слабые стороны, заставляет трудиться над устранением недостатков. С самого начала она приучает будущих дирижеров усердно и систематически трудиться, быть организованными и настойчивыми. Помимо воспитания профессиональных качеств, она способствует формированию у своих подопечных характера и воли.

Неотъемлемой составной частью педагогической деятельности Хакимовой являются ее научная и общественная работа. Она была

руководителем НИРС, председателем РИСО, членом Совета ВУЗа, ВАКа, Республиканского научно-методического центра вокально-хоровой музыки, членом правления Музыкального общества Узбекистана, ученым секретарем СНИЦ, деканом вокально-хорового факультета. Сегодня она является членом Научного семинара и Научного Совета по присуждению научных степеней при Государственной консерватории Узбекистана. В течение многих лет профессор Хакимова – председатель и член жюри конкурсов хоровых коллективов ДШМИ. Участвовала в проведении различных мероприятий, связанных с пропагандой хоровой культуры в Узбекистане, оказывая большую методическую помощь СУЗам нашей республики. Ей принадлежит инициатива проведения в 1990 году научно-практического семинара «Школа хормейстера» и «Круглого стола», посвященным современным проблемам хорового исполнительства, интерпретации, преподавания в Узбекистане, а также возможности поделить опытом исследовательской, практической и педагогической работы.

Что касается научных интересов Африды Хакимовой, то ею написаны монографии «Хоры a'cappella» (1992), «Профессиональное вокальное музицирование в Центральной Азии (древние века, средние века)» (1997), «Музыкальная культура древнего Согда и Гаты Заратуштры» (2015). На ее счету также перевод с английского языка, предисловие и комментарий, к изданной в Ташкенте, книге известного английского музыковеда Питера Кларка «Зороастризм» (2010).

Научные интересы А. Хакимовой разноплановы. Она является автором научно-методических статей, опубликованных в центральных журналах Узбекистана, Москвы и Петербурга, посвященных методическим разработкам по курсу хороведения, улучшению учебного процесса, вопросам анализа, хоровой литературы, методики музыкального воспитания в школе. Значительный интерес представляют ее работы о хоровом творчестве Р. Щедрина. А монография «Музыкальная культура Древнего Согда и Гаты Заратуштры» поднимает важные вопросы истории и культуры периода согдийского государства в музыкально-религиозном историческом ключе. Это позволяет глубже проникнуть в историю Узбекистана и его культуры.

В недавней статье «Об истоках Бухарского Шашмакома, о Заратуштре – авторе Гат, о народе, певшем коллективные Гимны о Шести Божествах» (2023), Хакимова прослеживает, отталкиваясь от языческой ритуальной основы, синкретизм развития религии и культуры, виды искусства и жанры исполнительства на примере формирования начала профессиональной

узбеко-таджикской музыкальной традиции Бухарского Шашмакома. Африда Ходжаевна обращает внимание на уникальность его строения в шести параллельно-тождественных построениях и принципе единства строгих канонов, которые господствовали тысячелетиями. Так, автохтонный канон коллективного пения тарона, – присущий только музыкальной традиции Бухарского Шашмакома, – открывает неизвестные истории страницы раннего зороастризма в его прямой связи с оседлой культурой языческого. Тогда периода массового эволюционного перехода согдийского народа к монотеизму под прямым руководством религиозного Учителя Заратустры – автора Гат, основателя раннего зороастризма.

Профессор Хакимова является участницей различных конференций не только в Ташкенте, она выступала с докладами в Москве и Таллине. В ее выступлениях часто звучат слова о важности подготовки научных кадров в среде исполнителей, об активизации научно-исследовательского потенциала дирижеров-практиков, о необходимости таких специалистов в системе дирижерско-хорового образовательного пространства.

Волевой и целеустремленный человек, А Х Хакимова с молодости увлечена своим делом и принадлежит к тому числу людей, которые способны себя и всю свою жизнь отдавать профессии, всегда успешно в ней действовать и добиваться поставленных целей. Авторитет Африды Ходжаевны далеко разносят ее многочисленные ученики, которым она привила профессиональное мастерство, любовь и верность хоровому искусству.

Свой юбилей профессор Хакимова встречает в прекрасной творческой форме. Пожелаем ей сил, здоровья, успехов, а главное – удачи!



*Азатгул Таишматова*

*Доктор искусствоведения, профессор кафедры  
«Исполнительство на народных инструментах»*

*Государственной консерватории Узбекистана*

### **ЗНАЧЕНИЕ ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ХАКИМОВОЙ АФРИДЫ ХОДЖАЕВНЫ В РАЗВИТИИ УЗБЕКСКОЙ ХОРОВОЙ КУЛЬТУРЫ**

На протяжении многолетнего творческого общения с Хакимовой у меня сложились ясные и определенные представления об уникальной личности ученого-исследователя, педагога-методиста научного руководителя выпускных квалификационных работ, диссертаций, общественного деятеля и замечательного человека. Имя Хакимовой широко известно не только в Узбекистане, но и за ее пределами, что Африда Ходжаевна получила прекрасное образование не только в Ташкентской консерватории но и в Московской консерватории, что обусловила ее необычайно широкую гуманитарную оснащенность философскими, эстетическими, психологическими знаниями, но а самое главное высочайшие научные компетенции, которые обусловили ей высокий научный и педагогический авторитет в мировом сообществе. Для меня общение с Хакимовой – это всегда обмена идеями, мыслями научно-творческими и педагогическими позициями на вопросы музыкальной науки, образования. В этом смысле нас сближают форма коллективного музицирования, предполагающее совместное исполнительское искусство пения и игры на инструментах или говоря более широко хорового и оркестрового исполнительского искусства, А когда в исполнении какого либо произведения соединяется хор и оркестр, что это является своеобразным символом нашего содружества. Поэтому в наших беседах мы зачастую говорим о важнейших актуальных проблемах коллективного исполнительства, о роли дирижера и солистов об исполнительских интерпретациях узбекской и зарубежной музыки.

В годы учебы в аспирантуре, разрабатывая основные научные аспекты и положения своей диссертации, я с особым интересом изучала научные труды Хакимовой, посвященные вопросам хорового искусства. Для меня они

были ценным ориентиром в определении методологии исследования, поскольку в изучении узбекской инструментальной культуры методологические основы еще не были разработаны. В этом отношении моя кандидатская диссертация является первым исследованием разработки методологических проблем изучения развития оркестрового исполнительства на узбекских народных инструментах.

Научные изыскания Хакимовой характеризуется широким спектром изучения различных аспектов развития узбекской хоровой культуры. «Хакимова очень много занимается научно-исследовательской деятельностью, имеет большое количество публикаций и в различных сборниках статей, выпущенных не только в Узбекистане, но и в Санкт-Петербурге, Москве (журналах «Советская музыка», «Общественная наука» и др. [1; 275].

Особое место в своей научной практике Хакимова уделяет изучению исторических этапов развития узбекской хоровой музыки во взаимосвязи с основами традиционного наследия, где обнаруживает новые факты. Такова, в частности, её статья «Древние календари Шашмакома», где приводятся очень интересные сведения из истории древнейших веков: «Уникальность Шашмакома в том, что он содержит в себе следующих трёх календарей от дозораострийского – вплоть до авестийского, свою историчность доказывает преемственностью макомно-певческой культурной традиции в условиях исторической смены религиозных календарей» [2; 191]. В этой статье Хакимова раскрывается как учёный-историк, погружающийся в глубинные истоки музыкальной культуры Центральной Азии.

Посещая концерты студентов кафедры хорового дирижирования Государственной консерватории Узбекистана, в различных залах, в хоровых фестивалях, мастер-классах, я всегда с глубоким удовлетворением воспринимаю яркое дирижерское искусство учеников класса Африды Хакимовой. Особенно впечатляют исполнения её учениками хоровых сочинений и обработок Б.Умеджанова. Прежде всего, необходимо отметить очень мудрый и логически обоснованный выбор произведений для дирижирования, в которых студенты могут наиболее ярко раскрыть художественные образы в своих интерпретациях, а также найти в музыке прекрасные средства совершенствования гармоничной личности, обогащения духовного мира. «Высокую духовность, преданность своей вере и человеческому долгу, нравственную чистоту и стойкость наш народ запечатлел в бога культурной традиции, которую пронёс сквозь долгую историю жизни родной земли» [3; 98]. Следует отметить связи с этим

высокое педагогическое мастерство Африды Ходжаевны в работе над хорами а cappella, где от дирижера требуется тончайший слух, идеальная интонационная точность и слаженность групп в достижении высокохудожественных тембровых сочетаний звучаний.

Досконально изучив природу и историю развития хора а cappella, Хакимова очень любит давать своим ученикам произведений для данного исполнительского состава, где хоровое искусство проявляется в своей первозданной изначальной певческой сущности. Необходимо отметить в педагогической работе Африды Ходжаевны высокий художественный вкус, интеллект и мастерство построения музыкальной исполнительской формы, кульминационные рельефы и динамические градации хорового звучания. К этому хочу добавить, что Хакимова вообще обладает утонченным и изысканным искусством общения с окружающими её людьми, не только со студентами, которые её очень любят и ценят, и педагогами, коллегами по консерватории. Это такие ценные качества, как умение вести диалог с собеседником, не навязывая ему своих убеждений и предпочтений, высокая культура устной речи, и к тому же умение выслушать позицию другого человека. В этом раскрывается мудрость человеческой природы Хакимовой, как педагога-психолога, умеющего поддержать обучающегося в его начинаниях и опытах, укрепить его профессиональную позицию. Во всех сферах творческой деятельности Хакимовой проявляется духовная красота, облагораживающая её личность.

Воспринимая сегодня Хакимову Африду Ходжаевну как уникальную творческую личность нашего времени, я горжусь тем, что повседневно общаюсь с таким замечательным специалистом в области хоровой культуры, чутким наставником, всегда готовым откликнуться на актуальные запросы музыкального искусства, открыть новые пути, приоритеты и перспективы развития нашего общего дела – всемерно содействовать процветанию музыкальной культуры, науки и образования Нового Узбекистана.

#### *Использованная литература:*

1. Шамахмудова Б.В. Хакимова Африда Ходжаевна // Шамахмудова Б.В. Хоровой словарь. - Ташкент, 2009.
2. Хакимова А.Х. Древние календари Шашмакома// Ташкент и развитие музыкальной культуры Узбекистана. – Ежегодник. Ташкент, 2009.
3. Хакимова А.Х. К вопросу о воспитании гармоничной личности//Искусство в формировании гармонично-развитого поколения. - Ежегодник. Ташкент, 2010.





*Дилором Сайдаминова  
Композитор, Лауреат  
международных конкурсов,  
обладатель премий; The Academy  
Music Awards, Global Music Awards*

### ЧЕЛОВЕК БЕСПРЕДЕЛЬНОЙ ДОБРОТЫ

Африду я знаю со студенческих лет. Милейшая, очаровательнейшая девушка с мраморным цветом лица. По прошествии многих лет, я понимаю на лице отражается внутреннее содержание человека. Африда невероятно добрая, толерантная, всегда всех и каждого поймёт. У неё постоянно добрая улыбка одобрения и любви к ближнему. Когда мы с ней идем по консерватории, она останавливается на каждом шагу, то она кого-то обнимет, похвалит за какую-то работу, то она подбодрит кого-либо перед экзаменом или выступлением или похвалит за удачно подобранный аксессуар.

Африда Ходжаевна получила фундаментальное образование. После окончания Ташкентской Государственной консерватории, она защитила кандидатскую диссертацию при Московской Государственной консерватории, руководителем которой был Клавдий Борисович Птица, а консультантом – Юрий Николаевич Холопов, чьи легендарные имена сами за себя говорят об уровне знаний, полученных Хакимовой у них. Тема её работы «Особенности фактуры в хоровых сочинениях Родиона Щедрина». Профессионал высокого ранга, трудолюбивая, она невероятно терпима и толерантна в оценке коллег и студентов: всегда найдет оправдание просчётам, веря в перспективе в лучшее каждого и всех.

Профессор Африда Ходжаевна внесла огромный вклад в развитие хоровой культуры Узбекистана – безграничная преданность, любовь к своему делу является её отличительной чертой. За 57 лет преподавательской деятельности она выпустила большое количество специалистов, которые стали уже её коллегами и продолжают её дело. Любовь к музыке, к искусству, открытость ко всему новому, стремление быть в ногу со временем это кредо её деятельности и кристальная Честность перед людьми и перед Богом!

Надеюсь, Афридочка простит мне, что я раскрываю глубокие тайны её души: она увлекается Эзотерикой, уже долгие годы, глубоко изучает Жизнь и учение Заратуштры, сделала перевод книги английского учёного Питера Кларка о Заратуштре, его учении и религии. Она находит глубокую связь Шашмакомов с учением Заратуштры. Все её позиции доказательны и логичны, и это вызывает большой интерес, и, безусловно, вносит большой вклад в изучение Шашмакомов. Она глубоко и с огромным интересом изучает учение Иранского духовенства «Авесту». Это свидетельствует о её глубокой духовности.

Африда является самым первым слушателем и рецензентом моихopusов. Уже в проекте, я начинаю рассказывать о своих планах и задумках и, конечно же, после завершения, даю послушать уже законченную работу, благо программа Сибелиус даёт такую возможность, и её радостная и светлая улыбка, а часто и восторженные высказывания придают мне уверенность в правильности моих решений.

Создавая свою симфонию-ораторию «Путь к просветлению...», где 4 хора, я консультировалась с ней, и она подсказывала мне специфику фактуры и удобства хорового исполнения. Бывало, мы спорили, так как я больше заботилась о художественном эффекте и результате, а Африда об удобстве исполнения, но так ли иначе наши творческие дискуссии в результате дали положительные результаты.

Африда очень заботится о расширении и развитии хорового репертуара и часто находится в поиске в этом направлении. Она вырастила не одно поколение профессионалов, специалистов хорового искусства. Будучи, сама дисциплинированной и обязательной, она прививает эти черты и своим ученикам – её последователям.

Всегда чуткая к своим коллегам, не говоря уже о друзьях, она не забывает поздравить с праздником, какими-либо успехами с доброжелательной улыбкой, которая никогда не сходит с её лица.



**Чинора Эргашева**

*Санъатишунослик фанлари бўйича*

*фалсафа доктори (PhD),*

*Ўзбекистон давлат консерваторияси*

*“Ўзбек мусиқа тарихи” кафедраси доценти*

### **ОЛИМА ҲАКИМОВА АФРИДА ХОДЖАЕВНАНИНГ ИЛМИЙ ФАОЛИЯТИГА ДОИР**

Ижод – ҳақида мулоҳаза юритар эканмиз, бу борада турфа фикрларга дуч келамиз. Бир инсон ёки одамлар гуруҳи томонидан янги, ноёб, сифатли кадриятларни яратиш жараёнини ижод деб тушуниш мумкин. Ижод натижасида бирор бир ихтиро, расм, ёки китоб, маълум бир билим соҳасида янги гоя, мусиқа асари пайдо бўлиши назарда тутилади.

Замонавий дунёда ижодкорликнинг турлари кўп. Масалан, илмий ижодкорликда янги гоялар ва уларни кенгайтириш орқали барча тармоқларни ривожлантириш, мусиқа санъатида эса янги асарлар ижод этиш, мавжуд мусиқий асарларни янги талқини, вариантини кўрсатиш, янги илмий назария яратилиши ҳақида гапириш мумкин. Ушбу мақолада янги гоялар, илмий фаразлар, илмий янгиликлар яратиш йўлига ўз умрини бахшида этган инсон, Ўзбекистон мусиқа маданиятининг йирик намояндаси Ҳақимова Африда Ходжаевнанинг илмий фаолияти ҳақида фикр юритмоқчимиз.

Тошкент давлат консерваториясини 1967 йили тамомлаб, узлуксиз равишда 1970 йилдан профессор В.И.Князатов синфида аспирантура босқичини ўтган ва 1979-80 йилларда П.И.Чайковский номидаги Москва давлат консерваториясининг хор дирижерлиги кафедрасида изланувчи сифатида фаолият олиб борган А.Х.Ҳақимованинг диссертация мавзуси “Р.Щедриннинг жўрсиз хор асарларида фактура қирралари” (“Особенности хоровой фактуры в хоровых произведениях Р. Щедрина”) деб номланган бўлиб, мазкур илмий тадқиқот олиб борилишида илмий раҳбар профессор К.Б.Птица, илмий маслаҳатчи сифатида Ю.Н.Холоповнинг хизматлари катта. Диссертация химояси 07.01.1981 санасида бўлиб ўтган эди. Илмий фаолиятнинг дастлабки босқичлари айнан хор дирижерлиги санъати масалаларини тадқиқ этиш билан боғлиқ.

Мусиқа санъатининг билимдони сифатида А.Ҳақимова кўплаб республика ва халқаро миқёсдаги илмий конференцияларда иштирок этади. 70-йиллардан бошлаб, ҳозирги кунларгача ўзининг илмий изланишлари натижаларини тақдим этиб келмоқда.

Ҳақимова Африда Ходжаевнанинг илмий ишланишлари мавзулари кенг камровли. Олиманинг илмий ишлари рўйхатини кўриб чиқар эканмиз, унда Ўзбекистонда хор дирижерлиги санъатининг турли аспектарини илмий ўрганиш баробарида, қадимги Сўғд мусиқа маданиятига, ўзбек анъанавий мусиқаси жанрлари ривожланиши тарихий жараёнларига, қомил инсон тарбиясига, бағишланган бир қатор илмий мақолалар билан танишамиз, жумладан, ўқув кўлланмалар, монографияларда А.Х.Ҳақимованинг гоялари, илмий фаразлари, хулосалари, тавсиялари ўз аксини топганлигини гувоҳи бўламиз.

“Ўзбекистонда а’cappella хор жанрининг ривожини”,<sup>4</sup> “Р.Щедрин хор полифониясининг жанр аспектлари”,<sup>5</sup> “Р.Щедрин хорларида сўз ва мусиқа муносабатлари”<sup>6</sup> каби мақолалар хор мусиқасига бағишланган бўлиб, муаллиф уларда маълум бир муаммо ечимини излайди ва натижаларини кўрсатади. “Р.Щедрин хор полифониясининг жанр аспектлари” мақоласида қизиқарли илмий масалалар кўтарилган бўлиб, бунда мақсад – а’cappella хорига бошқа жанрларнинг хусусиятларини киритиш асарларнинг полифонизациясига, хор шакллари ва баён этиш услубларида ифода имкониятлари ўзгаришини кўрсатишдан иборат. Мазкур мақолани ўқир эканмиз, муаллифнинг санъат ҳақида ажойиб сатрларига кўзимиз тушади: “Санъат – акс эттирилган ҳодисаларга тартиб келтирувчи воқеликнинг инъикоси бўлиб, уларга баҳо бериш, уларни маълум даражада тартиблаш имконини беради. Бу борада мусиқа ҳам бундан мустасно эмас ва мусиқа тилининг элементлари контекстан ташқарида мустақил семантикага эга эмаслиги мусиқани энг юқори даражада ташкил этилган санъат турларидан бирига айлантиради.”<sup>7</sup>

90-йилларнинг иккинчи ярмида А.Х.Ҳақимованинг илмий изланишларида Марказий Осиё мусиқа маданияти билан боғлиқ бўлган мавзуларни кузатамиз. Бунга “Марказий Осиё профессионал мусиқа

<sup>4</sup> Взаимообогащение музыкальных культур народов Средней Азии и Казахстана (межреспубликанская научно-теоретическая конференция – Ташкент, 1975.

<sup>5</sup> Вопросы полифонии. – Ташкент, 1987. С. 61-67.

<sup>6</sup> Национальные традиции русского хорового искусства. Сборник научных трудов. – 1988. С. 79-89.

<sup>7</sup> Вопросы полифонии. – Ташкент, 1987. С. 67.

маданиятида вокал ансамбль ижрочилик муаммосига доир”<sup>8</sup> мақоласини мисол келтириш мумкин. Ушбу илмий мақолада муаллиф Марказий Осиё мусиқа маданияти билан боғлиқ бўлган муҳим илмий фаразларни илгаридан суради: “Бухоро Шашмақомининг қадимги айтим қисмлари дастлаб Шарқий (Марказий Осиё) зардуштийларнинг литургик маросими таркибига киритилган”,<sup>9</sup> ва бу гипотезага асос бўлган бир нечта сабабларини кўрсатади. Жумладан, “Гат-Тарона” муносабатларига тўхталиб ўтилади. Мақолада кўтарилган масалалар Шашмақомнинг шаклланиши жараёнларини ўрганилишида муҳим материал бўлиб хизмат қилади деб уйлайман. Шу мавзунинг давоми сифатида “Катта анъананинг кичик изи”<sup>10</sup> деб номланган мақолани кўриб чиқиш ўринли. Шашмақомнинг айтим бўлими биринчи гуруҳ шўъбалари ҳақида, жумладан “Сарахбор-Тарона” нисбатига “ягона-кўплик” формуласи сифатида қаралиб, бундай ҳолат (яъни гуруҳли ижро) анъанавий мусиқага хос эмаслиги таъкидланиб, олима “...гуруруҳли тарзда ижро этилувчи Таронага – Исломдан аввалги анъаналар “изи” дея қаралиши мумкин”<sup>11</sup> лиги ҳақида қизиқарли натижаларни эълон қилади.

“Шашмақом халқ маънавий анъаналарининг кўриниши сифатида”<sup>12</sup>, “Шашмақомнинг қадимий тақвимлари”<sup>13</sup>, “Гатлар ва Шашмақом”<sup>14</sup>, “Шашмақом маросимларининг манбалари”<sup>15</sup> каби мақолаларда Шашмақом туркумининг тарихий ривожланиш босқичлари, жараёнлари зардуштийлик ғоялари, тимсоллари, кондалари билан боғланган ҳолда тадқиқ этилганлигини кўрамиз.

“Комил инсон тарбияси масаласига доир”<sup>16</sup> деб номланган мақолада муаллиф таълим-тарбия хусусида фикр юритар экан, куйидаги жумлалар

<sup>8</sup> Хақимова А.Х. К проблеме ансамблевого вокального исполнительства в музыкальной профессиональной культуре Центральной Азии. // Материалы научно-теоретической конференции профессорско-преподавательского состава (октябрь 1996 г.). – Ташкент, из-во: ЯНИ, 1997. С. 21-31.

<sup>9</sup> Хақимова А.Х. К проблеме ансамблевого вокального исполнительства в музыкальной профессиональной культуре Центральной Азии. // Материалы научно-теоретической конференции профессорско-преподавательского состава (октябрь 1996 г.). – Ташкент, из-во: ЯНИ, 1997. С. 24.

<sup>10</sup> Хақимова А. Малый след большой традиции. // Шашмақом сабоқлари (мақола ва маърузаларнинг иккинчи тўплами). – Тошкент, 2005. 203-209 бетлар.

<sup>11</sup> Хақимова А. Малый след большой традиции. // Шашмақом сабоқлари (мақола ва маърузаларнинг иккинчи тўплами). – Тошкент, 2005. 204-бет.

<sup>12</sup> Хақимова А.Х. Шашмақом как проявление духовной традиции народа. // Замоновий ёшларнинг мусиқий ва маънавий дунёси. Йилнома. – Тошкент, 2008. 64-70 бетлар.

<sup>13</sup> Хақимова А. Древние календари Шашмақома. // Ўзбекистон мусиқа маданияти ривож ва Тошкент. Йилнома 2009. – Тошкент, 2009. 187-195 бетлар.

<sup>14</sup> Хақимова А.Х. Гаты и Шашмақом. // Мусиқий таълим тизимида инновацион технологиялар. Йилнома. – Тошкент, 2011.

<sup>15</sup> Хақимова А.Х. Истоки ритуальности в Шашмақоме. // Мустақил Ўзбекистон санъати халқаро маданиятлар чорраҳасида. Йилнома. – Тошкент, 2012.

<sup>16</sup> Хақимова А.Х. К вопросу о воспитании гармоничной личности. // Баркамол авлод шаклланишида санъатнинг аҳамияти. Йилнома. – Тошкент, 2010. 96-100 бетлар.

ўйтиборни тортади: “...Ватанимиз тарихи ва санъатини ўрганиш, халқимизнинг борлиги ва тараққиётининг минг йиллик тарихини билиш, бой меросини ўрганиш – миллий ўзликни англаш, миллий гуруҳ ва ахлоқни шакллантиришга қаратилган”. Жумладан, муаллиф ижтимоий-тарбиявий механизм сифатида мусиқа санъати, гуруҳли тарздаги ижро, хор маданияти аҳамиятли эканлигини ургулайди ва мақола давомида гуруҳли ижронинг анъанавий шакллари бўлиши тароналар ҳақида мулоҳазаларини баён қилади.

“Бўлажак композиторга тавсиялар” (“Хор ёзуви асослари” фанини ўқитиш тажрибасидан)<sup>17</sup> – 2015 йили чоп этилган ушбу мақолани олиманинг устозлик фаолиятига доир рукнига киритишимиз мумкин. Профессор А.Х.Хақимова ҳозирги даврда Ўзбекистон давлат консерваториясининг композиторлик бўлимида ўқийдиган иккинчи босқич талабаларига “Хор ёзуви асослари” фани ўқитилиши ва талаба шу фан доирасида хор ёзувидан элементар кўникмалар олиши кераклиги ҳақида ёзади. Жумладан, хор ёзиш техникасини пухта эгаллашда ёш композитордан, энг аввало, хор мусиқасининг вокал ва ижрочилик товуш муҳити ҳақида аниқ тасаввурга эга бўлиши талаб қилиниши, овозларнинг физиологик параметрлари табиатан чекланганлиги сабабли жараёнга мақсадли ёндашув назарда тутилган ҳолда, ижрочининг ёши, овознинг техник имкониятлари ва жинс хусусиятлари ҳисобга олинishi кераклигини таъкидлайди. Мақола давомида янада қизиқарли ва муҳим бўлган кузатувларни ўқиймиз, – хор кўп овозлилиги ёзувда аккордли фактурада намоён бўлиши, шу билан бир қаторда, полифоник ёзувда ҳам кўрсатилиши мумкин. Европа тоифасидаги классик гармония ҳам, акцентли-ритмлаштирилган полифония ҳам шарқона хор кўп овозлилигига мос келмайди – улар шарқона хор кўп овозлилиги учун одатий эмаслиги ва шарқона вокал оҳангининг табиати кучли горизонтал энергияга эга бўлиб, у мунтазам ургуланган ўлчов қонуниятларига бўйсунмаслиги ҳақидаги фикрлари муҳим аҳамият касб этади.

Қадимги Сўғд мусиқа маданияти ва Зардушт Гатлари”<sup>18</sup> – бундай номланиш билан олиманинг монографияси 2015 йили нашрдан чиқди. Яқин кунларда эса “Хор фактурасининг эволюцияси” ўқув кўлланмаси нашрдан чиқиши кутилмоқда.

Санъатшунослик фанлари номзоди Хақимова Африда Ходжаевна 1989 йили “Мехнат фахрийси” кўкрак нишонини, 2022 йили эса “Мехнат шухрати” ордени билан мукофотланган. Ҳозирги кунда Ўзбекистон давлат

<sup>17</sup> Хақимова А.Х. Рекомендации начинающему композитору (из опыта преподавания предмета “Основы хорового письма”). // Ўзбекистонда замонавий санъатшуносликнинг долзарб муаммолари. – Тошкент, 2015.

<sup>18</sup> Хақимова А.Х. Музыкальная культура древнего Согда и Гаты Заратуштры. Монография. – Ташкент, “Musiq”, 2015.

консерваториясининг “Академик хор дирижерлиги кафедраси” профессори (1994 йилдан профессор) лавозимида фаолият олиб бормоқда. А.Х.Ҳакимова синфида таълим олаётган шогирдлари илм ўрганиш, янгилик яратиш, ижод қилиш сирларини ўрганиш йўлидалар.



**Баходир Мирпаязов**

Ўзбекистон давлат консерваторияси  
“Халқ чолгуларида ижрочилик”  
кафедраси мудири, профессор

### ЎЗБЕК ХОР САНЪАТИ ФИДОЙЛАР ҚЎЛИДА

Маълумки, хор ижрочилиги ҳозирги кунда кенг тарқалган мусиқа санъати йўналишларидан биридир. Жамоа бўлиб ижро этиш тингловчиларда чуқур, гўзал таассурот ва завқ уйғотибгина қолмай, балки, уларда турли ижобий фазилатларни яралишида муҳим аҳамият касб этади. Жамоа бўлиб бирлашиш эса ўзига хос иқтидорни шаклланиши ҳамда маънавий савиясини, бадий дидни оширишга ёрдам беради. Хор санъати инсоннинг энг яхши ҳис-туйғуларини уйғотиб, ҳаяжонлаштириш, қизиқтириш, изланишга чорлаш хусусиятига эга. Сўз ва мусиқадаги гоани таърифлаш бир киши эмас, балки бир гуруҳ жамоа томонидан ифода этилади. Шу сабабдан хор ижрочилари билан бир қаторда тингловчиларнинг ҳам маънавий, бадий-ғоявий тарбияланиши таъминланади.

XX асрнинг бошларидан Ўзбекистонда дирижёрлик санъати шакллана бошлагандан сўнг ушбу йўналиш шаклан ривожланиб борди. Янги санъат тури сифатида шакланган дирижёрлик санъати шунингдек, хор жамоаларини яратилиш эҳтиёжини туғдирди. Бу ўз ўрнида унинг ҳар хил турларини ривожланишига олиб келди. Анъанавий бадий шакллар, услублар, тўғрироғи мусиқа санъатига хос бўлган хусусиятлар сақланган ҳолда ижтимоий ҳаёт ҳодисаларини аниқ акс эттирган янги бадий асарлар яратиш давом этиб келаётгани дирижёрлик, хусусан хор санъатини янада ривожланишига сабаб бўлди.

Ўзбекистон санъат соҳасига профессионал хор дирижёрлиги таълими 1943 йил Тошкент консерваторияси мусикий – педагогика факультетининг қайта ташкил этилишидан сўнг кириб келди. Хор йўналиши таълими, ижрочилиги, унда ижоднинг мукамал ташкил этилиши хор санъатининг барча турларини профессионал даражада бўлишнинг асосий омилларидан бири эди.

Хор санъатининг барча йўналишлари профессионал даражада бўлишининг асосий вазифаси: таълим, ижрочилик, ижоднинг мукаммал ташкил этилишидан иборат.

Бу даврда маданий ҳаётимиз ўзгаришлардаги жараёнларга юз тутган эди. Хусусан, хор жамоалари турлари ва сафининг кенгайиши, уларда ижрочилик санъати йўллари такомиллашишида тамоман янги услубларни қўллаш тажрибаси шаклланишига замин яратди.

Мазкур жараён, албатта, хоршунослик илмида ҳам янги изланишлар, илмий тадқиқотлар олиб бориш заруратини тақозо этган. Ушбу соҳасида янада кўпроқ ютуқларга эришиш ва шу асосда янги таълим тизимини жорий этиш масалалари асосий вазифа сифатида белгиланди.

Маълумки, хор дирижёрлиги ижрочилик фаолияти мустақил ва кўп қиррали, турли йўналишларда ўзига хос алоҳида соҳа сифатида ривожлана бошлади.

Бугунги кунда ёшларнинг теран маънавият, юксак интеллектуал салоҳият соҳиби бўлиб камолга етиши кўп жиҳатдан фидойи устозлар, касбига содиқ педагоглар, жонкуяр мураббийларга боғлиқ.

Қайд этиш лозимки, ўзбек хор санъати мусиқа жабҳасида илмий-ижодий изланишлар олиб бораётган забардаст устозлар ҳамда янги авлод сафида мусиқа ижодиётининг мураккаб жанр ва шакллари яратаётган санъаткорларнинг изчил саъй-ҳаракатлари эвазига янги йўналишларда ривожлана бошлади.

Бу жиҳатдан халқ мусиқа ижодиётининг билимдонлари, моҳир созанда-ижрочилар, мусиқий меросимизнинг етук намояндлари, амалий тарғиботчи устоз ва муаллимларнинг серқирра фаолиятлари эътиборга лойиқ.

Айни дамда ижрочилик санъатини кенг оммага фаол тарғиб қилиш, мусиқий меросимиз ҳамда замонавий ижодкорлик намуналарини амалий ижрочиликдаги турли шакл ва услублар асосида тинловчиларнинг руҳий ва маънавий истак-эҳтиёжларига мос равишда намойиш этиш имкони туғилди. Бу, санъатга қадам қўяётган ёш мутахассисларга айни муддао бўлди.

Ушбу йўналишда баракали ва сермаҳсул ижод қилган, хор санъатини тарғиботи ва ривожига бекиёс ҳисса қўшган соҳа намояндларини эслаб ўтиш жоиздир.

Хор санъатини ривожланишида Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артист Фаузия Файзининг ўрни алоҳида ажралиб туради. Профессионал хормейстер, фортепиано ижрочиси, жўрнавоз, ўқитувчи ва жамоат арбоби, Ўрта Осиё мусиқий фольклорининг билимдони Фаузия Ҳабибрахмановна Файзий бутун умрини мусиқа санъатига бахшида этди.

Кўплаб сахнавий асарларда Фаузия Файзий хормейстер ва жўрнавоз сифатида ўзининг маҳоратли иштирокини намойиш этди. Ана шундай муваффақиятлар билан Муқимий номидаги театрда ҳам Ф.Файзийнинг хормейстерлик истеъдоди ёрқин намойён бўлди. Хор жамоаси билан ишлар экан, Фаузия хор артистларига кўп овозликнинг ўзига хос жиҳатларини сингдириш ҳамда анъанавий куйлаш йўллари - нолаларни қўллаш ҳисобига миллий колоритни киритишга эришган. Театр артистларидан Турсуной Жафарова, Фароғат Рахматова, Эътибор Жалилова ва бошқалар Фаузия Файзийга алоҳида ҳурмат билан муносабатда бўлишган ва ўзлари учун устоз деб билишган.

2016 йил Ўзбекистон санъат ва маданият институтида Ф.Файзий таваллуд кунининг 100 йиллига бағишлаб ўтказилган ижодий кечада устознинг ижодлари ҳақида хор санъати даргалари, эл ардоғидаги устозлар Ўзбекистон халқ артисти Шермат Ёрматов, Ўзбекистон Республикаси санъат арбоблари Бахрулло Лутфуллаев, Жўракул Шукуров, доцент Юсуф Муродовлар хотирлаб, илиқ фикрларини билдирдилар. Кечада “Томоша”, “Булбулча” болалар ансамбллари, Ниҳол мукофоти совриндорлари мусиқий-бадий чикишлар қилдилар. ЎзДКдан “Академик хор дирижёрлиги” кафедраси профессор - ўқитувчилари ва талабалари катнашдилар.

Маълумки, хор дирижёрлиги факультети дастлаб ўз фаолиятини Тошкент консерваториясида истеъдодли ташкилотчи, моҳир ижрочи-композитор, вокал ўқитувчиси, хормейстер М.Н.Семенов раҳбарлигида бошлаган.

М.Н.Семенов хор дирижёрлиги таълимининг ривожланишига катта ҳисса қўшган етук мутахассислардан ҳисобланади. Энг аввало хор кўп овозлилик муаммоларини хал этиш, халқ куйларини қайта ишлаш борасида самарали фаолият олиб борган.

Дастлабки йилларда хор дирижёрлиги кафедраси таркиби қисқа ҳажми ташкил этарди. Шу боис кўпгина мутахассислар бошқа мамлакатлардан таклиф этилганлар. Хусусан, М.Н.Семенов билан бирга В.Веселова (дирижёрлик, маърузавий фанлар, ҳор адабиёти), А.Павлинова (дирижёрлик, хор партияларини ўқиш), З.Иевская (якка хонандалик), опера ва балет театри бош хормейстери Н.Приселков (дирижёрлик), Ленинград консерваторияси битирувчиси В.И.Князатов (хор синфи, дирижёрлик, аранжировка) каби мутахассислар таркибидан иборат ўқитувчилар шулар жумласидан.

Кейинчалик Ленинграддан, 1953 йил – С.Валенков, А.Васильева, Е.Гудкова, Э.Мелик – Карамянлар ҳамда П.Левандо (Ленинград консерваторияси битирувчиси), Т.Топунова Н.Омелянская, Е.Нечаев,

И.Твердохлебова, В.Будников, Э.Белова И.Шарапова ва бошқалар таклиф этиладилар.

Хор дирижёрлиги кафедраси 1950 йиллардан ҳозирги кунга қадар Республикамизни малакали ўқитувчи ва ижрочи кадрлар билан таъминлашда самарали фаолият юритмоқда. Бунинг натижасида қатор профессионал жамоалар ташкил этилди. Дарҳақиқат, Ўзбекистондаги барча профессионал ва ҳаваскор хор жамоалари, мусикий болалар жамоаларининг раҳбарлари консерваториямиз битирувчиларидир. Улар нафақат Республикамиз худудида балки, чет давлатларда ҳам ўзларининг самаралари меҳнат фаолиятларини олиб бормоқдалар.

Қайд этиш лозимки, 1955-1976 йиллар давомида профессор В.И.Князатов кафедрада раҳбарлик лавозимида ишлади. Истеъдодли педагог-хормейстер, умрини 30 йилдан ошиқ даврини Республикамизда хор санъатининг юксалишига бағишлади.

1959-1960 ўқув йилида кафедрада бир қанча машҳур хормейстерлар ўз фаолиятларини бошлайдилар. Булар –Р.Е.Хубларов, В.Ф.Кальтман, А.Ф.Вынежнев, М.Б.Полонский, Л.Т.Нисенбаум. Бу даврда Валентин Иванович Князатов – ташкилотчи сифатида кафедрага машҳур хормейстерларни жалб қилади. Бу билан чекланиб қолмай, қобилятли, истиқболли ёшларни ҳам ишга таклиф этади. Кейинчалик истеъдодли, ўз касбига меҳр қўйган, шижоатли талабалар кафедрада ўз фаолиятларини бошлайдилар. Булар: Б.Умеджанов, Н.Казиев, С.Шодманов, М.Азимов, А.Хакимова, Ш.Рузиев, С.Махмудова, Н.Бахретдинова, Л.Джумаева, Н.Шарафиева, Б.Шомахмудовалар.

1957 йил факультетда кундузги ўқув шакли билан бирга кечки ўқув таълими ташкил этилади.

Кафедранинг жонкуяри М.Семенов, В.Князатов, С.Валенков, Н.Приселков, Л.Шамшин, А.Вынежнев каби фидоийлар эвазига Ўзбекистонда хор ижрочилиги муваффақиятли ривожланди. Уларнинг саъй-ҳаракатлари ва ижрочилик фаолияти билан миллий санъатимизда кўп овозлилик ривожланди.

Шунингдек, ўз ишига масъулият билан ёндошадиган, фидоий соҳа мутахассисларининг бекиёс хизматлари боис Ўзбекистонда хор санъатини ривожланиши узлуксиз равишда давом этди. Хусусан, Ўзбекистон халқ артисти, таниқли бастакор ва дирижёр, болалар хори санъатининг фаол тарғиботчиси Шермат Ёрматовнинг устоз-санъаткор сифатида кўрсатган серкирра фаолияти республикамизнинг маданий тарихида салмоқли ўрин тутди. Қарийб 60 йил давомидаги самарали ва фидокорона хизматлари

таксинларга лойиқ. Ўзбекистон Республикаси филармонияси “Булбулча” болалар хор ва ракс ансамблига кўп йиллар давомида раҳбарлик қилиб, болажонларга санъат сирларини ўргатиш каби ҳайрли ишларни амалга оширди, жаҳон бўйлаб гастроль сафарларида халқаро танлов, фестивалларда ўзбек санъатининг гўзал ва бетакрор жиҳатларини намойиш қилиб келди.

Шермат Ёрматовнинг хор санъатини тарғиб қилишдаги хизматларини турли йўналишларда кўриш мумкин. Хусусан. “Кўшигим - жон кўшигим”, «Биргаликда куйлаймиз» телекўрсатувлари шулар жумласидан.

Композитор ижодида айниқса болалар учун яратган кўшиқлари асосий ўрин тутди: «Салом мактаб», «Гилдирагим», «Икки кўйманг, ўқитувчи!», «Сумалак», «Оймоможон ром бўлди», «Қизалок», «Хон атлас», «Бу юртнинг ёшлари», «Читти гул», «Ассалом, ҳаёт» асарлари болажонларнинг сеvimли кўшиқларига айланган.

Республикамизнинг кўп овозли хор санъатини ривожлантиришда алоҳида ўрин тутган устоз санъаткор Ўзбекистон халқ артисти, моҳир хор дирижёри ва композитор Ботир Умиджонов томонидан 1960 йилда Ўзбекистон радиоси ҳузурида ташкил этилган хор жамоаси маданий ҳаётимизда муҳим роль ўйнади. Ботир Умиджонов ушбу хор жамоасини тузиб, 1993 йилга қадар жамоанинг бадий раҳбари ва бош дирижёри лавозимида ишлади. У нафақат композиторларнинг оригинал хор асарларини моҳирона ижро этиш, балки, ўзбек ва бошқа халқлар анъанавий кўшиқ, лапар, ашулаларини кўп овозли хор учун мослаштириш билан бу жанрни ривож ва тарғиботига катта ҳисса қўшди.

Ботир Умиджоновнинг ижодида хор учун ёзилган асарлар талайгина. Унинг қаламига мансуб куйидаги оригинал акапелла хор асарлари ушбу йўналишда алоҳида аҳамият касб этди. Жумладан: Ўйнанг, дилдоралар» (Х.Мухаммад сўзи), «Эй санам» (Ҳамза сўзи), «Табрикнома» (Ойбек сўзи), «Байрам ғазали» (Х.Ғулום сўзи) каби ноёб хор асарлари, «Гўзал» (М.Туробов сўзи), тўрт қисмли «Бахт нури» (О.Ҳайдаров, М.Ашурбоев, У.Мирзаев ва Ж.Умаровлар сўзлари) сюитаси, «Жангчи қабрида» (Маҳбуба Раҳим кизи сўзи), «Олтин водий» (Х.Шарипов сўзи), «Рубойи» (У.Хайём сўзи), «Рубойи» (Навоий сўзи), «Рубойи» (Х.Деҳлавий сўзи), Акапелла (жўрсиз) хор сюиталари, тожик халқ кўшиқлари асосида «Дилбаруме» номли сюитаси, Д.Зокиров билан ҳамкорликда «Асрим садоси» (Ойбек сўзи) кантатаси, ўзбек халқ чолғулари оркестри жўрлигидаги хор поэмаси каби асарлар билан репертуар янада бойиди.

Композитор кўп овозли хор учун мослаб турли халқ кўшиқларини қайта ишлаган: ўзбек халқ кўшиқларидан «Ёр нималар девдим сизга», «Олмача анорингга балли», «Илилла ёрим», «Қора соч», «Ўзганча», «Жон Андижон», «Гал бери», «Бахт яллеси» (Н.Ҳасанов мусиқаси, А.Пўлат сўзи), «Сегоҳ» (Ш.Хуршид сўзи), «Чоргоҳ» (Фурқат сўзи), «Сараҳбори Наво» (Ҳофиз сўзи), «Зарафшонда тўй бугун» (Отаев сўзи); уйгур халқ кўшиқларидан: «Ўйнамду яхши», қирғиз халқ кўшиқларидан: «Қобузчи», «Қизил гул», қозоқ халқ кўшиғи «Япурай»; қорақалпоқ халқ кўшиқларидан: «Чинбай», «Мунгли қиз», «Дад алингнен»; тожик халқ кўшиқларидан: «Гар намедони бидон», «Дилиман»; озарбайжон халқ кўшиғи «Чал ойна» ва бошқалар профессионал ва хаваскор хор жамоаларининг репертуаридан ўрин эгаллаган.

Ўзбек мусиқа санъати ривожига салмоқли ҳисса кўшган таниқли композитор, Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артист, «Меҳнат шухрати» ордени соҳиби, хор дирижёри, композитор Баҳрулло Лутфуллаевнинг ижодига назар солсак, ушбу йўналишда самарали ижод қилган фидоний инсон кўз олдимизга келади. Баҳрулло Лутфуллаев хор учун яратган асарлари орқали эл орасида катта эътибор қозонди. Солист ва хор учун «Хур Ўзбекистон», «Тошкентим бор» сюиталари, «Она» поэмаси, «Фироқ» хор туркуми ва бошқа бир қатор асарлари ижодининг ёрқин намуналаридан ҳисобланади.

Композитор Зумрад Тўйчиева ҳам бу йўналишда самалари ижод қилди. Ўзбекистонда хизмат кўрсатган ёшлар мурабийси, Зумрад Тўйчиева Э.Воҳидов шеърига ёзилган хор, яккахон ва симфоник оркестр учун «Нидо» вокал-симфоник туркумини яратди.

Зумрад Тўйчиева ўтган йиллар давомида мусиқанинг турли жанр ва шаклларида миллий руҳ билан суғорилган катта ҳажмли мураккаб асарлар яратди. Хусусан, хор ва симфоник оркестр учун Зулфия шеърлари асосида «Хотин-қизларга қасида» вокал-симфоник туркуми. Жўрсиз хор (акапелла) учун «Алла» кўшиғи, болалар учун «Капалак» (М.Туропова сўзи), «Навбахор куйчиси» (Ё.Мирзо сўзи), «Ёз келди» (А.Орипов сўзи) кўшиқлари шулар жумласидан.

Ўзбекистон композиторлари томонидан яратилган кўплаб асарларда айнан хор сахналарини мавзуга мутаносиб акс этган ҳолда қўйилиши ижодкорнинг маҳоратидан дарак беради. Хусусан, ўзбек мусиқа санъати ривожига ўзининг муносиб ҳиссасини қўшган санъат арбоби, Ўзбекистон композиторлари ва бастакорлари уюшмаси раиси, Давлат мукофоти совриндори, таниқли композитор, профессор Рустам Абдуллаев ижоди ҳақида сўз борганда, «Садоқат» операсига тўхталиб ўтиш жонзидир.

Ўзбекистон халқ шоираси Зулфияхоним таваллудининг 100 йиллиги муносабати билан янги таҳрирда сахналаштирилган «Садоқат» операси композиторнинг монументал асарларидан бири ҳисобланади. Унда акс этган аёл образи, садоқат ва вафо, севги ва ҳижрон мавзулари хор сахналари ва оркестр партияларида катта маҳорат билан очиб берилган-ки, операда асл ўзбек аёли рамзига айланган Зулфияхоним мукамал қиёфада кўзга ташланади.

Ўзбекистон давлат консерваториясида «Хор дирижёрлиги» кафедраси етакчи кафедра сифатида юқори даражада салоҳиятга эга. Кафедрани ҳозирги кунда ёш, истеъдодли, шижоатли, раҳбарлик қобилиятига эга Кадилова Севара Пулатовна бошқариб келмоқда. Кафедранинг асосий қисмини эса катта тажрибага эга, кўп йиллардан буён хор йўналишини тарғиботи ва ривожига улкан зафарларга эришган, самарали меҳнат қилган устозларни ташкил этади.

Устоз Ўзбекистонда хизмат кўрсатган артист Фаузия Ҳабибрахмановнанинг фарзандлари ҳам мусиқа, санъат йўлини танлаганлар. Наира Сахибовна бугунги кунда Ўзбекистон давлат консерваториясининг «Академик хор дирижёрлиги» кафедраси профессоридир. Унинг жуда кўп шогирдлари бугунги кунда Ўзбекистон ва чет элларда яхши натижалар билан ижодий фаолият кўрсатиб, хор ижрочилиги санъати ривожига муносиб ҳисса қўшиб келмоқдалар. Турли йилларда «Булбулча», мусиқа ва умумтаълим мактаблари хор жамоалари билан муваффақиятли фаолият олиб борган устоз — бугунги кунда ҳам педагогик ва хор санъати ижрочилигида сидқидилдан хизмат қилиб келмоқда. Наира Сахибовнага онасидан халқ куйи ва кўшиқларини қайта ишлаш мерос бўлди. Ўзбек хор санъатининг етакчи мутахассиси, нозик мусиқачи Н.Шарафиева акапелла жанрини ривожланишига улкан ҳисса қўшиб келмоқда. Тажрибали ижодкор сифатида ўзбек ва қардош халқлар кўшиқларига қайта сайқал бериб, жамоавий ижро учун асарларни мослаштириб келаётган хормейстер — композиторлардан ҳисобланади. Унинг бадиий етук даражада қайта ишланган ўзбек халқ кўшиқлари: «Ўзбекистон тароналари», «Эй, нозанин», «Хоразм наволари», «Сайри боғ», «Ҳазил», «Эй меҳрибоним», «Тарона», «Та саддук», «Мустаҳзод», «Нав рўз саломини», «Дей ди-ё», татар халқ кўшиқларидан «Тан атганда», қорақалпоқ халқ кўшиқларидан «Яра яндым», «Сондай кулдим» каби бир қатор асарлари хор санъати ижодкорларининг репертуарини бойитишга хизмат қилиб, ижро этиб келинмоқда<sup>19</sup>

<sup>19</sup> [3-В-110.] Мусиқа санъати ЎзДСМИ хабарлари — 2020/4(16) 39 Наира ШАРАФИЕВА, 40-бет.

Ана шундай муваффақиятга эришган санъаткор, кўпдан-кўп истеъдодли шогирдларни тайёрлаган маҳоратли устоз, “Дўстлик” ордени соҳиби, профессор Джумаева Люба кафедрада ёш кадрларни тайёрлашда алоҳида ўрин тутди. Унинг хор санъати бўйича яратган илмий-тадқиқот ишлари ҳозирги кунда муҳим услуб ва ижро йўлларини ўзида акс эттирган манбалар ва янги йўналишларни мужассам этган.

Кафедрада кўп йиллардан бери шижоатли меҳнати билан хор санъатини ривожланишига катта ҳисса қўшиб келаётган устоз санъаткор, профессор Бахритдинова Насиба Арифовна ўзига хос катта амалий тажриба ва истеъдодга эга устозлардан.

Юксак ўқитувчилик маҳоратига эга, шижоатли, фидоий муаллим, профессор Шамаҳмудова Барно Валиевна кўпдан-кўп етук шогирдларни тарбиялаган. Хор санъатини ривожланишида Б.Шомаҳмудованинг ҳам хизматлари алоҳида эътиборга лойиқ.

Санъатшунослик фанлари номзоди, профессор Хақимова Африда Ҳоджаевна эса ўзининг серкўлам ижодий фаолияти давомида хор санъатида ижод қилган ҳамда мунтазам изланишлари ўлароқ улкан муваффақиятларга эришган санъаткордир. Дикқатга сазовор томони шундаки, устоз санъаткор хор ижрочилигининг муҳим кирраларини ўзлаштириш билан бирга, хорда янги услуб ва ижро йўлларини излаб топишга муваффақ бўлди.

Унинг ижодий фаолияти кенг қамровли бўлиб, юксак маҳорати билан хор жамоалари мусиқа ихлосмандлари олқишларига сазовор бўлди.

Хақимова, Африда Ҳоджаевнанинг серқирра ижоди кўпгина профессионал жамоалар фаолияти билан чамбарчас боғлиқ бўлди. Муҳими, ушбу жамоалар билан санъат даргоҳлари, таълим муассасаларидаги ижодий ҳамкорликлар, турли концерт ва тадбирларда касбий мавзуда олиб борилган мунозара ва суҳбатлар ҳамда устоз санъаткорлар билан мулоқот ва изланишлар натижасида катта услубий ва амалий тажрибалар тўплашга муяссар бўлди. Атоқли хор мутахассиси сифатида меҳнат маҳсулининг юксак унумдорлигига ўзининг серқирра изланишлари ва фидокорона фаолияти ўлароқ эришди.

Дарҳақиқат, Хақимова Африда Ҳоджаевна мисолида ҳақиқий фидоий инсоннинг ҳаёти ва ижоди қай даражада мазмунли ўтганини кўриш мумкин. Албатта, тажрибали, ёрқин, намунавий фаолиятга эга устознинг мусиқий тафаккури, ижодга ташналик жиҳатлари, мукамал яратувчанлик тажрибаси ва эришган юксак марралари тақсинга лойиқ.

Бу соҳада ҳам тикланиш, янгиланиш жараёнлари қузатилмоқда, унинг турли йўналишларида жадал изланишлар олиб борилмоқда. Мазкур

жараёндаги устоз санъаткорларимизнинг самарали ижод намуналари маданий-тарихий йилномалар саҳифаларидан ўрин эгалламоқда.

Шу каби хайрли ишларда жонбозлик қилаётган ва бу борада сермахсул ижоди билан жавоб бераётган ижодкорлардан бири Хақимова Африда Ҳоджаевнадир.

Улкан санъат намояндалари қаторида Хақимова Африда Ҳоджаевнанинг Ўзбекистон хор ижрочилиги санъати ривожигаги моҳир устозода сифатида хизматларини эътироф этиш ўринлидир. Унинг катта амалий тажрибаси, касбий, ўқитувчилик маҳорати ва барча ютуқлари юқори поғоналарга кўтарилиб, кейинги авлодларга намуна сифатида намоён бўлди. Янги режалар тузиш, яратувчанликка интилиш унинг учун одат бўлиб қолган. Ижоддаги устувор мақсадларидан бири – касбий йўналишда мукамалликка эришишдан иборатдир. Хақимова Африда Ҳоджаевнанинг ютуқлари замирида юксак даражадаги маданий савия, хушмуомилалик, бағрикенглик, камтарлик, оддийлик, инсонларга нисбатан меҳр, чуқур амалий билим, тажриба, ҳаёт сабоқлари жам бўлган комиллик ўз аксини топган. Албатта, бу фазилатларнинг барчаси келгусида катта муваффақиятларга эришишида асосий омил бўлиб хизмат қилди десак муболаға бўлмайди.

Қолаверса, унинг юксак маҳоратга эришиши иқтидорни табиатан берилганлиги, қолаверса, мақсад йўлидаги қатъиятлилиқ, ихлос ва шижоатли меҳнат ила йўғрилган санъатга бахшида умр эвазига мужассам бўлган.

Унинг хор санъатини ўзига хос хусусиятлари ҳақида атрофлича таҳлилий маълумот берувчи кўпдан кўп илмий-тадқиқот ишлари эътиборга лойиқ. Дарҳақиқат, композитор ижодини таҳлил қилиниши ва илмий жиҳатдан ёритилиши хор санъатида янада янги ижро йўлларини талқин этишга замин яратиши муқаррар. Дарвоқе, “Р.Шедриннинг жўрсиз хор учун ёзилган асарлар фактураси хусусияти” номли иши мутахассисларга композитор ижодини янада чуқур ўрганишда дастуруламал бўлиб хизмат қилди. 2018 йил ЎзДКда ўтказилган “XXI аср мусиқа санъати: Муаммо ва ечимлар” Халқаро илмий-амалий конференциясида “Шашмақом Хронологияси” номли илмий мақола билан қатнашиши Африда Хақимовани миллий санъатимиз хусусида атрофлича билимга эга эканлигидан далолат берди.

Яратувчанлик, ижрочилик, санъат соҳасидаги меҳнати, ўзбек хор санъатига қўшган ҳиссаси, соҳани тарғиб қилишдаги салмоқли хизматлари ва кўп йиллик ижодий фаолиятини инobatга олиб, Ўзбекистон Республикаси Президентининг фармони билан 2022 йил Ўзбекистон давлат консерваторияси ташкил этилганини 85 йиллиги муносабати билан Хақимова



Африда Ходжаевна «Мехнат шухрати» ордени фахрий унвони билан мукофотланди.

Хакимова, Африда Ходжаевнанинг мусиқа маданиятимизда тутган ўрнини умумий тафсилот билан баҳолайдиган бўлсак, хор ижрочилиги санъатини юксак даражага кўтарган ижодкор сифатида эътироф этиш мумкин. Шу боис ушбу йўналишда нафақат маҳоратли устоз, балки ижодкор сифатида ўз ўрнига эга бўлди.

Кўп йиллик тажрибага эга, юқорида қайд этилган устозлар қаторида ўзига хос самарали фаолият юритаётган ҳамда кафедранинг салоҳиятини ўсишида беминнат хизматлари билан хисса қўшаётган устозлар - Мамиконян Тамара Абрамовна, Хуснитдинова Юлдуз Мадатовна (ҳозирда ЎзДК маданият ва маърифат ишлари бўйича проректор) шунингдек, ёш, истеъдодли профессор-ўқитувчилар Шохназарова Барнохон Абдурахимжоновна, Шокаримов Ўктамжон Иброхим ўгли, Хайдарова Гавхар Абдувахоб кизи, Матсинова Дилорам Фазиловна, Кобилова Гулмира Шухратовналар ижодий изланишда самарали натижаларни қўлга киритмоқдалар. Улар етук мутахассисларни тарбиялабгина қолмай, кенг миқёсда турли хор фестиваллари ва концерт тадбирларида ўзларининг ажойиб дастурлари билан иштирок этмоқдалар.

Хусусан, 2022 йилда Ўзбекистон давлат консерваториясининг 85 йиллигига бағишланган байрам тадбирининг сўнги босқичи “Гала” концертида “Академик хор дирижёрлиги” кафедраси қошидаги хор жамоаси (дирижёр ва раҳбар Ю.Хусниддинова) ажойиб тантанавор дастур билан фаол иштирок этди.

Албатта, “Ўзбек хор санъати” ана шу каби тадбирларни ташкиллаштириш ва ўтказилишида раҳнамолик қилаётган, катта тажрибага эга, санъат илми аҳлига намуна бўла оладиган фидоий устозларимиз қўлида эканлиги бизни қувонтиради ва далда беради.

#### *Foydalanilgan adabiyotlar:*

1. “XXI аср мусиқа санъати: муаммо ва ечимлар” Халқаро илмий-амалий конференция материаллари тўплами – Тошкент, “Мусиқа нашриёти, 2018, 422 б
2. Асафьев Б.В. О хоровом искусстве. –Л., 1980.
3. Бахриддинова Н.А. Ўзбекистонда болалар хор маданияти. –Т., 2002.
4. Рузиев Ш. “Хоршунослик” Тошкент Ф.Фуллом 1982 й.
5. Чеснаков П.Г. “Хор, управление им” Москва 1961й.
6. Қодиров Р.Ф. Бошлангич синфларда кўп овозли куйлаш малакаларини шакллантириш. –Т., 1997.



**Фароғат Абдусаламова**

*Руководитель хора  
при Государственном симфоническом  
оркестре Узбекистана*

#### **ВОСПОМИНАНИЯ О ЗНАЧИМЫХ МОМЕНТАХ**

С большим трепетом и благодарностью в сердце я пишу это сочинение о своей дорогой наставнице, профессоре Африде Ходжаевне Хакимовой.

Впервые я встретилась с Афридой Ходжаевной, когда поступила в Государственную консерваторию Узбекистана. Ее имя уже тогда было хорошо известно в музыкальных кругах Узбекистана, ведь она являлась одним из ведущих специалистов в области хорового дирижирования и музыкального образования. Когда я увидела ее после вступительных экзаменов, то сразу была покорена ее энергичностью, глубиной знаний и тем, как умело она работала со студентами.

Я стала ученицей Африды Ходжаевны, и с первых дней занятий убедилась, что попала в руки настоящего профессионала и неравнодушного педагога. Она требовательно, но в то же время с большой душевностью подходила к каждому из нас, стремясь раскрыть наш творческий потенциал в полной мере. Ее увлеченность и глубокое понимание хоровой музыки, богатый дирижерский опыт вдохновляли меня с каждым занятием все больше.

Помимо безупречного владения техникой дирижирования, Африда Ходжаевна обладает поистине уникальным педагогическим талантом. Она всегда находит индивидуальный подход к каждому студенту, умело выявляя и развивая наши сильные стороны. Ее скрупулезный, вдумчивый стиль работы над произведением позволили мне намного глубже проникнуть в суть музыки и научиться мыслить как дирижер.

Под ее руководством я не только получила фундаментальные знания и практические навыки, но и переняла ее горячую любовь к хоровому искусству. Ее беззаветное служение музыке, преданность профессии и

умение зажечь в нас творческий огонь вызывают во мне чувство искреннего восхищения и бесконечной благодарности.

Отдельно хочу отметить активную научно-исследовательскую работу Африды Ходжаевны. Ее глубокие, новаторские труды в области хорового дирижирования и музыкального образования внесли значительный вклад в развитие этих направлений в нашей стране. Ее научные работы, доклады на конференциях и семинары, которые она регулярно проводит, служат бесценным источником знаний для нас музыкантов.

Являясь ярким представителем нашей школы Академического хорового дирижирования, Африда Ходжаевна внесла неоценимый вклад в сохранение и популяризацию узбекской хоровой культуры. Наблюдая за самоотверженной работой Африды Ходжаевны, ее преданностью делу и высокими профессиональными стандартами, я черпаю вдохновение и стремлюсь следовать ее примеру. Для меня она является воплощением лучших качеств истинного музыканта-педагога - человека, горящего своим призванием и щедро делящегося своими знаниями и опытом.

Я бесконечно благодарна судьбе, что мне выпала честь быть ученицей такого выдающегося Мастера. Ее уроки навсегда останутся в моем сердце, а ее пример будет вдохновлять меня на дальнейший профессиональный и творческий рост.



**Saida Kasimxodjajeva**  
*San'atshunoslik fanlari nomzodi,*  
*O'zbekiston davlat konservatoriyasi*  
*"Musiq tarixi va tanqidi" kafedrasi professori*

#### USTOZ MAHORATI

Shundai insonlar borki, hujjat kamtarligi, chin manodagi ziyoliligi katta resurslarni kuzga tashlab, gap suzlardan saklab tursa hamki, ishdan bir zhabani tasavvur qilish mumkin emas. Ana shunday insonlar katoriga shak shubhasiz Afrida Khojaevna Khakimova ham kiradi. Bu insonning faoliyatsiz konservatoriya xori dirijyorligi yo'nalishini tasavvur etish kiyin.

Ustozning samarali mehnati tufayli mana necha o'n yillardan beri bu soxa mutahassislari etishib chikmokda. Ularning butun Respublikamizda xattoki boshka davlatlarda ham faoliyat olib borishi konservatoriessizning hurmatini oshirib kelmoqda. A.X.Hakimovning keng qamrovli faoliyatining har bir tarkibiy qismi, jumladan, ilmiy izlanishlar, uslubiy ishlar yoki o'quv jarayoni, ilmiy darajalar va faxriy unvonlar bilan tasdiqlangan.

Pedagogik faoliyat natijalari malakali tayyorlangan dirijyorlar va xormeysterlardir, ular respublikada ham, xorijda ham kasbiy faoliyatda o'zini muvaffaqiyatli namoyon etib, o'ziga xos mahoratini xor san'ati rivojiga bag'ishlaydi. Afrida Xo'jayevnaning musiqiy iste'dodi, ijodiy jarayonga chin dildan ishtiyoqi, ijobiy natijaga bo'lgan qiziqishi hamkasblari va shogirdlarida samimiy hurmat-ehitrom uyg'otadi.

Boshiga qanday savdolar tushganiga karamay bu inson doimo quvnoq, muloqot qilgan har bir kishiga iliqlik va mehribonlik ko'rsatadi. Bu bir kurinishda mo'rt va nozik ayol ajoyib xususiyatga ega. U o'zi uchun hech narsa qilmaydi. Uning barcha harakatlari boshqa odamlarning manfaatiga qaratilgan.

Konservatoriyaning ilmiy khayotida faol qatnashib kelgan Afrida Khuzhaevna Maxsus Kengashning doimiy azosidir. Dissertatsiyalarning tayerlash, himoya kilish zharayonlarida ilmiy raxbar, maslahatchi, opponent sifatida katnashib kelmoqda.

Afrida Xodjaevnaning ilmiy qiziqish doirasi juda kengdir. U "R.Shchedrin jo'rligisiz xor uchun asarlarda teksturaning xususiyatlari" mavzuida 1980-yilda

nomzodlik dissertatsiyasini muvaffaqiyatli himoya qilgan. Kelajakdagi ilmiy tadqiqotlarning markaziy mavzusi esa Qadimgi So'g'd madaniyatini o'rganish bo'lib, natijada "Qadimgi So'g'd musiqa madaniyati va Zardusht gatalari" monografiyasi nashr etdi. Bu asarda A.X.Hakimova zardushtiylikka qadar paydo bo'lgan, keyinchalik esa ynga asos yaratgan butparast xudolarni ulug'lash sharafiga madhiyalarni jamoaviy kuylashning mavjudligi haqida qiziqarli fikr va xulosalarni bildirgan.

Olima o'ziga hos concepti o'rta tashlab uni himoya kilishga intiladi. Albatta bu yerda qo'shilish mumkin bo'lsada, ularning ustalik bilan bayon etilganliga va asoslashga harakat qilinganligini inkor etib bulmaydi. Zhumladan O'rta Osiyo xalqlarining musiqasi bulmish ulkan Shashmaqom mazhuuasining merosi chiqishi Avesto madgyalari bilan bog'liq bulganlik haqidagi fikr homma olimlar tomonidan qo'llab quvvatlangan emas, albatta. Ammo, bu mulokhazada jon borligini ham khech kim inkor eta olmagan.

Olima sifatida Afrida Khuzhaevna nikoyatda sermakhsuldir. U kwp sonli ilmiy monografylar, ilmiy makolalar muallifidir.

San'atshunoslik fanlari nomzodi, professor A.X.Hakimovanning maqolalari muallifning tanlangan masalalarni o'rganishga qiziqarli yondashuvi, topilma va xulosalarning puxtaligi bilan e'tiborni tortadi.

Afrida Xo'jayevna Hakimovanning ko'p qirrali faoliyati – pedagogika, ilmiy izlanishlar, musiqa-xor konsertlari, festivallarda ishtirok etishi O'zbekiston madaniyati rivojiga qo'shilgan salmoqli hissadir. O'qituvchilik kasbi bu alohida bir olamdird. U maksimal fidoyilikni, qat'iy o'z-o'zini intizomni talab qiladi. O'qituvchi yuksak axloqiy xulk-vor, yuksak kasb mahorati, yuksak g'oya namunasi bo'lib yesh avlodga namuna belishi kerak. Afrida Xodjayevna Hakimova ham shunday o'qituvchilar sarasiga kiradi.

Xulosa o'rnida shunday insonlar bilan zamondosh bo'lish baxtiga ega bulganimdan, ular bilan hamkasb sifatida oliygohda faoliyat olib borishimdan minnatdorman



*Жанна Савина*

*Заведующая вокально-хорового отделения  
Детской школы искусств, в городе Мегионе  
(Ханты-Мансийский автономный округ), Россия*

### С БЛАГОДАРНОСТЬЮ О МОЁМ ПЕДАГОГЕ!

Прошло ровно 30 лет с того времени, как я окончила Ташкентскую Государственную консерваторию им. М.Ашрафи в классе Африды Ходжаевны Хакимовой.

В 1989 году я приехала учиться в Узбекистан из России. Счастлива, что мне довелось обучаться у Африды Ходжаевны. Интеллигентность, тактичность, невероятная доброжелательность моего любимого преподавателя сочетаются с высокими профессиональными качествами.

Каждое занятие – это открытие нового мира. Интересные, наполненные творчеством и вдохновением уроки, всегда пробуждали во мне жажду познания будущей профессии. Кругозор Африды Ходжаевны настолько поражал, что порой казалось, что нет таких вопросов, на которые у нее не нашлось бы ответа. Свою влюбленность в хоровое искусство, все свои знания Африда Ходжаевна передавала студентам – своим «творческим детям», друзьям, а в последствии – коллегам, которые пронесли эту любовь уже через свою жизнь и, получив такой пример, старались передать «эстафету знаний» воспитанникам.

Благодаря Африде Ходжаевне, я научилась смелости воплощения музыкальных, творческих идей. Когда пришло время экзамена по хоровой аранжировке (я училась у Е.В.Нечаева), родилась идея задействовать экзаменационную комиссию в исполнении некоторых произведений (аранжировки народных песен) с использованием музыкальных инструментов. Получился экзамен-праздник, который порадовал экзаменаторов и вдохновил меня на дальнейшее творчество. С тех пор, благодаря этой затее, мною написано большое количество произведений для детских хоровых коллективов (более 60), романсы для женских и мужских

голосов (15), сборник песен для детей младшего возраста (32), дуэты для женских голосов, более 20 аранжировок русских, итальянских, французских, еврейских народных песен,

В 2017 году в г.Екатеринбурге типография «Русского музыкального общества» выпустила моё первое учебное пособие «Вокализы для детей», для учащихся вокальных и хоровых отделений ДМШ и ДШИ.

В 2024 году готовятся к изданию ещё 4 сборника вокализов, один из которых для мужских голосов.

В настоящее время я являюсь заведующей вокально-хорового отделения Детской школы искусств. Мои выпускники продолжают обучение в средних и высших учебных заведениях, а некоторые из них уже стали прекрасными специалистами в области хорового и вокального искусства.

Благодаря Африде Ходжаевне, во время учебы, я получила прочные знания и навыки, которые определили главные качества моей профессиональной жизни.

В день ЮБИЛЕЯ с особым трепетом хочу выразить свою любовь моей дорогой Африде Ходжаевне и пожелать доброго здоровья, творческих свершений, позитива в преподавательской и научной работе.

*С уважением*

*Савина Жанна Михайловна*



*Барно Мусабаева*

*Estrada Federal Way Public Schools*

*Seattle, Washington state, USA*

## **К ЮБИЛЕЮ ЛЮБИМОГО ПЕДАГОГА**

Мне весьма повезло с моим учителем по специальности хорового дирижирования. Я поистине считаю тот день одним из самых важных моментов в моей жизни когда в 1995 году я была зачислена в класс Африды Хакимовой - кандидата искусствоведения, профессора кафедры хорового дирижирования Государственной Консерватории Узбекистана. Сегодня в канун ее 80-летия, мне хочется поздравить юбиляра от всей души и пожелать ей всего самого наилучшего, а также огромных успехов на музыкальном и творческом поприще!

Особенно хочется отметить ее яркую личность, как усердно она вкладывает свой ум, душу, сердце, опыт, основы музыкальной культуры и дирижирования в своих учеников. Она замечательный педагог, интересная персона, потрясающий музыкант, обладающая высоким интеллектом, а также секретом очаровательной женственности и восточной красоты. Необходимо отметить ее неисчерпаемую мудрость, доброе сердце, высокий уровень профессионализма, ее талант и конечно глубокую любовь к своим ученикам.

Имя Африды Хакимовой неразрывно связано с огромным вкладом в историю хорового искусства и творчества в Узбекистане. Африда Ходжаевна является автором многих научных работ, статей, сборников и публикаций. Ее труды посвящены не только хоровой культуре и музыке, композиторам и их творчеству на хоровом поприще, но также и насыщенной древней культуре узбекской земли. Стоит лишь ввести ее имя в поиск интернета и перед вами открыт неиссякаемый мир глубоких мыслей и размышлений педагога Африды Хакимовой. Ее статьи размещены не только в узбекских соцсетях но также на страницах сайта Российской государственной библиотеки, Уральской консерватории имени М. Мусоргского и во многих других средствах массовой информации. В своих статьях наставник молодежи также запечатлела уникальные идеи и помыслы посвященные раннему зороастризму, Заратуштре, Бухарским шашмакомам и так далее.

Профессор А.Х. Хакимова вырастила целую плеяду учеников, многие из которых в настоящее время преданно работают в отрасли хорового искусства. Они, следуя примеру своего наставника, теперь усердно воспитывают уже своих

собственных учеников во многих точках земного шара - в Узбекистане, России, США и т.д. В числе их и автор этой статьи, которая вот уже многие годы работает в должности учителя музыки и хора в округе Federal Way Public Schools, штата Вашингтон, давая ежегодно десятки хоровых концертов, выступая с разновозрастными хорами детей и подростков.

Весьма интересно и то что мой любимый педагог как бы предвидела мое будущее еще 30 лет назад. Судьбоносной оказалась наша долгая беседа на тему методики Карла Орфа весной 1996 года во время урока дирижирования в здании тогда еще старой консерватории. Помню как сейчас, Африка Ходжаевна часто дарила мне книги, а в тот раз она держала в руках книгу зелёного переплёта посвященную музыкальной системе и методике обучения музыки Карла Орфа в зарубежных странах. И вот спустя многие годы ее ученица успешно работает в области именно этой системы музыкального обучения Карла Орфа. Эта методика до сих пор весьма популярна и является неотъемлемой частью каждого урока музыки во всех начальных и средних образовательных учреждениях США.

Детские хоровые коллективы под руководством Барно Мусабаевой (по мужу - Эстрада), бывшей выпускницы класса профессора А. Хакимовой, вот уже не первый год радуют Американского зрителя обширным репертуаром песен на разных языках. А особым успехом пользуются весенние фестивали с выступлением хоровых коллективов детей подросткового возраста, где певцы под руководством автора этой статьи не только используют свой природный инструмент- голос, но также показывают свой талант игры на укулеле, ксилофонах, маримбе, гlockеншпиль, блокфлейте и многих других музыкальных инструментах, которые были освоены по методике немецкого композитора Карла Орфа.

Очень важно в жизни каждого человека встретить такого наставника, как профессор Хакимова Африда Ходжаевна. Она глубоко верит в своих учеников, умеет расширить их кругозор, понимает их, бережно помогает, зажигает в их сердцах любовь к профессии, умело раскрывает перед каждым свой уникальный путь и открывает им двери в будущее.

Отменного вам здоровья наш любимый Учитель, и сил на долгие-долгие годы жизни!

*С искренним уважением,  
Ваша ученица Барно Мусабаева*



*Элина Латипова*

*преподаватель РСМАЛ им.В.А.Успенского*

## О МОЁМ ПЕДАГОГЕ!

Студенческая пора — это то, что не затирается в памяти, затерявших среди множества жизненных событий, то, что с течением времени сохраняет все яркие краски. Абсолютно новый взгляд на жизнь и непрерывный поиск ответов. Это прекрасное время, подарившее массу впечатлений, незабываемые моменты, и конечно же знакомство с прекрасными людьми — замечательными педагогами, щедро делящимися знаниями и секретами своего мастерства. Желание учиться и познавать все тонкости хорового искусства во сто крат усилилось после знакомства с моим педагогом, великолепным музыкантом, большой души человеком - Хакимовой Афридой Ходжаевной. Глубоко эрудированная, всегда мягкая, выдержанная, приветливая, стремившаяся воспитать и в нас, её студентах эти качества.

Африда Ходжаевна — человек, всецело связанный с историей консерватории, чья творческая деятельность имеет колоссальное значение не только для ГКУ, но и для развития всего музыкального искусства страны.

Вначале я, может быть, даже боялась, что не буду соответствовать уровню такого педагога как Африда Ходжаевна. Но она проявила удивительную доброту. И это действительно человек с очень большим сердцем, который может подарить настоящие незабываемые моменты творческого сотрудничества. Что изучать дирижёрское мастерство, что учиться у неё — это огромное счастье. То, что навсегда останется в моей памяти. Информацию, которую она мне дала, вдохновение, которым она меня одарила, я стараюсь держать в себе и следовать тому пути, который она для меня как будто бы прочертила.

Индивидуальные занятия, это те моменты, когда педагог имеет все возможности для тесного общения с каждым студентом, изучения его

характера и способностей. Степень влияния на студента именно здесь, на занятиях по специальности была максимальной. Как истинный педагог, Африда Ходжаевна всегда заинтересована судьбой студента, что помогает найти необходимый внутренний контакт, без которого невозможен профессиональный и творческий рост обучаемого. Атмосфера доброжелательности, взаимного сотрудничества на занятиях по дирижированию всегда способствует развитию творческой личности студента. Каждое занятие в классе Африды Ходжаевны - это разнообразие видов и методов деятельности, это своеобразная лаборатория творческой мысли, творческой деятельности студента, концертмейстера и педагога.

Конечно же всегда бывают трудные минуты, а их было немало. И всегда Африда Ходжаевна, была источником уверенности, вселяла в нас надежды и вдохновляла нас. Щедро делилась с нами своим талантом, притягивая к нему наши способности, терпеливо и кропотливо работала над нашими проблемами, каждый раз успокаивая: «что результат может сказаться не сразу, потому что это действительно трудно, но всё получится, всему свое время». Неудачи и ошибки автоматически порождают защитные реакции - это страх очередной неудачи, мешающие творческому мышлению. И конечно же такая поддержка педагога всегда закладывает в студенте ощущения успеха и уверенности в себе.

Очень часто размышляю о том, как же мне повезло быть студентом такого педагога, как Африда Ходжаевна! Сколько воспоминаний звучало в этих классах, свежей информации о событиях в музыкальном мире, размышлений, уникальных советов! Как все это пригодилось мне потом в педагогической работе! Я часто ловлю себя на том, что на уроках в определенной ситуации говорю словами своего педагога Африды Ходжаевны, они всплывают сами. Много знаний, приёмов и техник, полученных в своё время, помогают мне добиваться хороших результатов в работе с учениками. Мне повезло, у меня были замечательные учителя, и они мне дали много знаний. Поэтому мне кажется, что я могу передать это кому-то еще. Но самым важным я считаю то, что на примере своего педагога я поняла главную истину - педагог должен любить своих учеников, именно должен, именно всех. Получать много радости в общении с учениками, способными музыкантами, интересными личностями, работа с которыми - творческое удовольствие.

Вспоминая годы, проведённые в консерватории каждый раз возникает трепетное чувство благодарности за профессиональную щедрость и душевность своего педагога. И каждый раз при встрече с Афридой

Ходжаевной ощущается эта родная атмосфера и тёплая энергетика, дающая мощный заряд на дальнейший творческий и профессиональный рост.





**Руслан Джабаров**

*Заведующий вокально-хорового отдела  
Детской школы музыки и искусства № 16*

### **РОЛЬ ПЕДАГОГА ХАКИМОВОЙ А.Х В МОЕЙ ЖИЗНИ И ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ХОРОВОГО ДИРИЖИРОВАНИЯ**

Студенческая жизнь самая прекрасная пора. Именно студенческие годы самые интересные и незабываемые, они приносят приносят много радости. Сначала человек радуется тому, когда узнает, что он стал студентом, потом новые знакомства и друзья. От сессии до сессии живут студенты весело. А сколько всего еще стоит пережить. У каждого человека остаются хорошие воспоминания о студенческой жизни. Как готовились к занятиям, участвовали в различных проектах, собирались вечером и пели песню под гитару, как ходили в походы. Каждый человек, который был студентом, может вспомнить много интересных историй из студенческой жизни, ведь это самое интересное время и с годами вспоминается все самое лучшее. Обучение в вузе позволяет студенту стать не только высококвалифицированным специалистом, но и получать много жизненных уроков.

Профессия учителя\педагога - одна из важных, нужных и благородных профессий на свете. Профессию педагога можно назвать древнейшей, потому что учителя\педагоги были нужны всегда и везде. Еще в древности когда люди занимались охотой на диких зверей, над ними стоял мудрый человек племени, который обучал их этому занятию. Пока развивалась эволюция человеческой жизни, необходимость в профессии педагога становилась все больше и больше. В Древнем Риме и Древней Греции педагоги играли не малую роль. Именно оттуда произошло большое количество философов и ученых. В давние времена учителей превозносили, ценили и уважали.

Моя любовь к музыке возникло, еще в детстве. Родители меня отдали в музыкальную школу по классу баян. После окончания музыкальной школы я

поступил в музыкальное училище по классу баян, где учился у педагога Ибадуллаев Р.И. После окончания в 2004 году я поступил в Государственную консерваторию Узбекистана на отдел хорового дирижирования. Я до сих пор помню..., сентябрь, я пришел на учебу, в этот день у меня был первый урок по дирижированию. Я впервые увидел своего педагога Африду Ходжаевну. Это элегантная, умная, интеллигентная, добрая женщина.

На протяжении всей учёбы жизнь была активна и интересна во всём: педагоги пользовались большим авторитетом, вызывая глубокое уважение. Лекции, индивидуальные, групповые занятия отличались от занятий, которые проводились в училище и преподавались иначе. В потоке, были объединены студенты разных направлений: дирижерско-хорового, композиторского, теоретического, фортепиано, звуко-режиссеры, академический и эстрадный вокал. Когда все учащиеся собирались в полном составе, занятия проходили очень интересно и время пролетало быстро. Все мы студенты подружились и за эти четыре года стали близкими друзьями.

Педагоги искренне отдавали силы, обучая нас, стремясь пробудить в каждом заинтересованность, прежде всего, к избранной нами профессии, а также и к другим проявлениям творческого поиска в смежных искусствах и жизни, учили смотреть нас на красоту мира с разных сторон. Их пример учил нас не отступать, не откладывать, но находить время и место для добросовестного выполнения требуемой работы, учебных заданий по изучаемым предметам.

Африда Ходжаевна прекрасно знает свою профессию, свой предмет. Она понятно объясняет, находит общий язык со студентами, знает как правильно преподнести то, чего она хочет добиться от студента. За годы обучения, я узнал от нее многое. Она работала с разными хорами. В 1960-70-е- она была руководителем самостоятельного хорового коллектива студентов ТашМи, с 1981-1986гг руководила хором мальчиков школы им. Успенского, с которым выступала на Фестивалях хоровой музыки, записывалась на радио. Она помогла мне когда я работал с самостоятельным хором, объясняя, как правильно и над чем работать с хором. Я тогда думал, что работать с самостоятельным хором это тяжело, потому что, у них нет музыкального образования, не все знают нотную грамоту, но имеют большое желание петь. Благодаря Африде Ходжаевне, которая помогла мне найти правильный подход, я начал относиться более профессионально к дирижерской деятельности.

Для меня самым сложным был 1-й курс потому, что еще нет знаний о том, как вести себя и как организовывать свое время в новых условиях. Когда

я приходил на занятие по специальности, я наблюдал, как мой педагог обучает других. Её тактика работы всегда заключалась в том, что за эти 45 минут студент должен взять от педагога столько знаний, сколько необходимо, чтоб понять суть задачи, которую ставит перед тобой педагог. У нее учились разные студенты и у всех был свой характер. Она выбирала произведения так, которые подходят для каждого студента индивидуально. Она всегда помогала и другим студентам в работе над дипломными работами, научными статьями. Многие студенты приходили к ней за дополнительной информацией, что можно дополнить в своих научных работах. Я очень благодарен ей за то, что именно она меня обучала в бакалавриате четыре года и в магистратуре два года. За шесть лет обучения она дала такой багаж знаний, которые я до сих пор помню и никогда не забуду. Я окреп и стал, как мне кажется, хорошим дирижером любящим свою работу и это благодаря моему педагогу, Африде Ходжаевне. Она научила меня быть грамотным, терпеливым, трудолюбивым и иметь твердость характера в своей работе.

Уважаемая Африда Ходжаевна! Как ваш бывший студент хочу поздравить Вас с вашим юбилеем. Я очень благодарен Вам, за ваше терпение, за Ваш труд, за Вашу заботу, за Вашу любовь. Желаю Вам благополучия, мира, счастья и добра. Столько терпения, выдержки, мудрости, доброты, отзывчивости, дружелюбия и радости Вы несете в себе.

Желаю деятельности в радость, отменной работы, замечательных идей, потрясающих возможностей, бравого настроения, крепкого здоровья, способных студентов, личного блага и доброго счастья. Пусть каждый студент дарит Вам солнечный свет радости и ветерок вдохновения.

Еще раз от всей души поздравляю Вас с юбилеем.

С глубоким уважением ваш студент Джабаров Руслан.



*Марьям Адизова*

*Музыкальный руководитель*

*МБДОУ № 106 Новокузнецк. Россия*

## УЧИТЕЛЬ ПРОДОЛЖАЕТСЯ В СВОЁМ УЧЕНИКЕ

Дирижирование — это «искусство управления коллективным исполнением музыки». Осуществляемая дирижёром деятельность характеризуется творческой, интеллектуальной и психологической направленностью, что свидетельствует о её комплексном характере, и позволяет заключить: дирижирование — один из наиболее сложных видов музыкально-исполнительского искусства.

Специфика деятельности дирижера — это не только управление хором в процессе изучения и интерпретации произведения, но и индивидуальное видение, музыкальное представление дирижёра об исполняемой концепции композиции, идейная суть которой будет отражена настолько точно, насколько дирижёр сможет её самостоятельно воспринять и охарактеризовать. От него зависит и общая стройность коллектива, и техническое совершенство, исполнительский уровень, степень усвоения и раскрытия музыкантами произведения с учётом его сущности и стилистики.

Таким образом, дирижирование — это самостоятельный и в современном мире крайне широко распространённый вид педагогической деятельности со своей спецификой, методологией, перспективными и неперспективными направлениями развития. Дирижирование как педагогический процесс представляет совокупность психологических, педагогических, профильных (музыкальных), искусствоведческих и социокультурных аспектов.

В 2018 году мне посчастливилось поступить в Государственную Консерваторию Узбекистана на отделение «Хоровое дирижирование». Первый год обучения в консерватории для меня был крайне напряженным периодом. Вдалеке от родительского дома происходила адаптация к самостоятельной жизни в общежитии. Высокий уровень образования выдвигал соответствующие требования перед студентами. Мне приходилось работать вдвойне, чтобы догнать программу обучения по сольфеджио, гармонии, освоить новые предметы по специальности, научиться писать



аннотацию, анализировать музыкальные произведения. Для меня это всё было новое.

В класс по специализации была распределена к педагогу Д.Ф.Матсиновой, она же была нашим куратором. С профессором А.Х.Хакимовой впервые познакомилась на первом экзамене, который проходил через несколько месяцев после начала обучения. Я сильно волновалась, пытаясь защитить письменную работу, отвечая на вопросы. Африда Ходжаевна была строга, требовательна, но справедлива.

Волею судьбы на втором курсе меня перевели в класс профессора А.Х.Хакимовой, педагогический талант которой вызывал восхищение. Для меня было честью учиться и работать с Афридой Ходжаевной.

Любой вид искусства в своей основе подразумевает высокоразвитую технику реализации, что относится и к дирижерской технике, которая непосредственно влияет на исполнение и звучание. Поэтому особое внимание на занятиях в классе по специализации уделялось отработке жестов, являющихся основой дирижерской техники, их выразительности и доступности для понимания исполнителей. Работая с Афридой Ходжаевной, я начала осознавать специфику дирижирования, понимать, что дирижирование – это «не просто помахать красиво ручками», а долгая кропотливая работа над собой, над исполнительской концепцией произведения, требующей предварительного изучения эпохи исторического произведения, определение способов выражения идей и замыслов автора, его переживаний через средства выразительности, стилистику музыкального языка в реализации художественного образа.

По рекомендации Африды Ходжаевны как только у меня появлялось свободное от занятий время, я шла к ней в класс понаблюдать за проведением уроков с другими студентами, после чего мы обсуждали ход урока и проводили работу над ошибками. Многообразные формы работы в классе по специализации способствовали приобретению большого опыта в оттачивании мастерства дирижирования, в совершенствовании дирижерско-хоровых навыков. Учиться на чужих ошибках не означает избегать собственных. Ошибки – это неизбежная часть процесса обучения и роста, которые помогают нам совершенствоваться. Очень часто, когда я заходила в класс Африды Ходжаевны, заставляла ее сидящей за инструментом и играющей хоровую партитуру какого-нибудь произведения. После чего она учтиво сажала меня за фортепиано и предлагала поразмышлять над особенностями хорового изложения произведения, формируя, таким образом, умение мысленного выстраивания концепции, стимулируя творческую

деятельность, одновременно совершенствуя навык игры хоровой партитуры на инструменте. Африда Ходжаевна дала верную установку: научила меня, что чтение партитуры – это не просто воспроизведение нот, а осознанное исполнение произведения на фортепиано, постижение музыкальной образности, ее раскрытие, целостное восприятие художественной концепции с воспроизведением особенностей хорового пения. Мы не только играли, но и обсуждали план музыкально-теоретического, вокально-хорового и исполнительского анализа, применимого в практике исполнения хоровых партитур и имеющего свои специфические особенности. Африда Ходжаевна обращала внимание на все нюансы и детали при исполнении хоровых партий, отработывая чистоту интонации, показывая, как работать с хором, интонационно выстроить его в сложных разделах, терпеливо и настойчиво обучая меня.

Очень часто во время занятий по дирижированию и чтению хоровых партитур Африда Ходжаевна говорила: *«Отправляй звук вверх, в небеса, держи связь с Всевышним»*. Я не до конца понимала смысл этих слов, пока сама не начала работать с хоровым коллективом. Данного методического указания своего педагога я не раз придерживалась, что в свою очередь, очень эффективно помогло в работе с хоровым коллективом, в нахождении оптимальных путей воплощения идейно-художественного замысла произведения, эмоционального проникновения в содержательную концепцию при исполнении.

Меня очень вдохновляла поддержка Африды Ходжаевны во время сдачи экзаменов, когда перед началом она подходила, крепко сжимала мои руки и говорила: *«Я в тебя верю! Соберись с мыслями, дирижируй думая!»*. *«Музыка должна идти отсюда»* – прикладывала руку к сердцу, *«туда»* – устремляя взор в небо. Когда Африда Ходжаевна произносила слова поддержки, она смотрела мне прямо в глаза, взгляд её был пронизывающий, полный спокойствия и одновременно решительности. Это была невидимая связь, что придавало мне чувство уверенности в своих силах. По окончании экзамена и объявления оценок, мы обсуждали результаты нашей работы, выясняя недочеты, по поводу которых Африда Ходжаевна обычно говорила: *«Совершенству нет предела! Старайся!»*.

С Афридой Ходжаевной мы до сих пор поддерживаем связь, продолжаем общаться, она также искренне продолжает содействовать в любых начинаниях, говоря: *«У тебя всё получится, я верю в тебя!»*. И именно благодаря её мотивационной поддержке и советам, получается добиваться поставленных целей. Для меня каждое занятие и время проведенное с ней

очень дорого. Я всегда пыталась, пытаюсь и буду пытаться оправдать её труд и веру в меня.

Профессионализм и работа профессора А.Х.Хакимовой, которую она проделала на протяжении моего трехлетнего процесса обучения в ее классе принесли неоценимые плоды, что поспособствовало развитию моих индивидуальных способностей как дирижёра, моего становления как педагога. АфридаХоджаевна взрастила меня прежде всего, как личность и профессионала, постоянно мотивируя собственным примером. Не передать словами её труд, посвящённое нам время и отданные силы, терпение, особый подход к каждому студенту, а самое главное – веру в своих учеников.

С её помощью я научилась многому: распределять своё время, добиваться поставленной цели, признавать свои ошибки и учиться работать над ними. Африда Ходжаевна внесла огромный вклад в воспитание культуры и расширение кругозора, развитие воли к творческим победам, трудолюбию, дисциплинированности, социальной успешности, осознанию личной ответственности и стремлению к самосовершенствованию.

Деятельность преподавателя – транслятора профессиональных знаний и умений – это каждый раз вторжение во внутренний мир вечно меняющейся, противоречивый, растущей личности. Никакими учебниками нельзя заменить живого сотрудничества педагога и воспитанника, живого человеческого общения. К.Д.Ушинский говорил о том, что только личность может действовать на развитие и определение личности, только характером можно образовать «характер».

АфридаХоджаевна – это незаменимый человек, которая сыграла огромную роль в моей судьбе. Это человек с большой буквы, с огромной, чистой душой, которая посвятила работе и студентам часть своей жизни. Человек, который всегда готов помочь и помогает, вкладывая свою любовь и заботу. С ней можно обсудить неудачи и разделить счастье. АфридаХоджаевнадля меня больше чем педагог, она мой Наставник! Человек, который вложил в меня свою душу и частичку себя.

К.Д.Ушинский писал: *«Педагогика не наука, а искусство – самое обширное, сложное, самое высокое и самое необходимое из всех искусств. Как искусство оно кроме знаний требует способности и склонности, и как искусство же оно стремится к идеалу, вечно достигаемому и никогда вполне недостижимому, к идеалу совершенного человека.»*



*Инара Гулиева*

*Преподаватель Бухарской  
специализированной школы искусств*

### **АФРИДАХОДЖАЕВНА – ЭТАЛОН ПЕДАГОГА**

Первая встреча с моим преподавателем Хакимовой Афридой Ходжаевной состоялась в 2013 году, когда я поступила в консерваторию и попала к ней в класс по специализации. Я волновалась, поскольку понимала, что мои знания далеки от совершенства. Но Африда Ходжаевна сразу же успокоила. Своим профессионализмом, потрясающими человеческими качествами Африда Ходжаевна вселила в меня уверенность. На курсе, где я была старше всех, на меня возлагались особые задачи. Это давало определенный стимул для самосовершенствования и развития моих способностей.

Обучение в классе у АфридыХоджаевны определило приоритеты всей моей дальнейшей жизни, отношение к профессии. Она относилась к своему делу с особой отдачей, талантливо, добиваясь максимальных результатов. Ее подход к обучению был уникален. Африда Ходжаевна не только передавала знания, но и учила нас самостоятельно думать, анализировать информацию, принимать обоснованные решения. Благодаря ей я осознала, что обучение – это не просто формальное получение новой информации, это и развитие критического мышления, самодисциплины. Приобретенные знания и навыки расширили мой кругозор, помогли познать мир, действовать осознанно и вдумчиво, стремиться к дальнейшему совершенствованию личности в достижении своих целей.

Уроки по дирижированию в классе у АфридыХоджаевны стали для меня настоящим источником вдохновения и радости. Каждый раз, когда я входила в аудиторию, атмосфера которой была наполнена звуками музыкальных инструментов и голосов, мое сердце замирало от волнения и восторга. Эти уроки не только углубляли и совершенствовали мои знания, но и способствовали проникновению в суть искусства дирижирования.

Первый год учебы и шаги в мире дирижирования были для меня как открытие новой вселенной, полной загадок и тайн. Африда Ходжаевна всегда направляла, помогала раскрыть драматургическую концепцию музыкальных произведений, обращая внимание на все детали, выразить свои чувства через жесты и движения. Я использовала любую возможность, извлекая максимальную пользу из каждого урока, чтобы улучшить свои навыки и умения дирижирования, расширить свое восприятие и понимание музыки.

Постепенно я начала понимать, что дирижирование – это не просто механическое движение руками, а искусство передачи эмоций и идей через музыку. Каждый жест, каждый взгляд дирижера должен быть выразителен и осмыслен, поскольку имеет первостепенно значение и влияет на качество хорового исполнения, его звучание. Я научилась чувствовать ритм и дыхание музыки, погружаться в смысловую концепцию произведения, раскрывать идейно-образное содержание и передавать выражаемые эмоции хоровому коллективу. И все это благодаря педагогу, которая поверила в меня и мои способности.

Мои занятия по специальности у Африды Ходжаевны приводили меня в полный восторг. Разносторонне образованная, Африда Ходжаевна не ограничивает сферу своей деятельности только лишь областью классической музыки. Круг ее интересов гораздо шире. Она обладает богатым багажом знаний, практическим опытом работы с жанрами современной, в том числе эстрадно-джазовой музыки. Я благодарна Африде Ходжаевне за её терпение и мудрость, за то, что помогла раскрыть мой потенциал и полюбить искусство дирижирования. Эти уроки оставили в моем сердце незабываемые впечатления, которые будут сопровождать меня на протяжении всей жизни.

Строгая и требовательная, Африда Ходжаевна была идеальным примером того, каким должен быть настоящий профессионал – наставник. Ее страсть, любовь и познания в музыке, которые она старалась передать нам, были заразительными. Несмотря на огромный опыт работы, она тщательно готовилась к урокам, того же требуя и от студентов, давала четкие и понятные рекомендации, и всегда была готова ответить на любые вопросы, которые могли возникнуть у нас.

Каждый урок с Афридой Ходжаевной – новый опыт и знания, она всегда находила интересные способы в объяснении материала. Благодаря ей, я смогла преодолеть свои страхи и сомнения на начальном этапе обучения. Она мотивировала меня к постижению новых знаний, учила ценить и понимать музыку, благодаря чему я поверила в свои силы и возможности, непрерывно работая над личностным ростом и самосовершенствованием. И

по сей день Африда Ходжаевна вдохновляет меня, дает ценные советы по оттачиванию педагогического мастерства. Благодаря своему преподавателю, я стала более уверенной как музыкант и как педагог.

Мой преподаватель стал для меня не только наставником, но и другом. Она всегда была готова выслушать меня и дать советы, когда я сталкивалась с трудностями или сомнениями. Она была источником вдохновения и поддержки для меня в течение всего периода обучения в консерватории. Я благодарна ей за все, что она сделала для меня.

Сегодня я являюсь преподавателем хоровых дисциплин в городе Бухара, и это для меня не просто работа, а призвание. Я надеюсь, что смогу передать полученные знания своим ученикам, буду достойным продолжателем традиций педагогических идей Африды Ходжаевны.

Преподавание хорового пения имеет огромное значение для развития музыкального образования и культуры в обществе. Хоровое пение объединяет людей, развивает слух и музыкальный вкус, учит дисциплине и коллективной работе. Вступив на путь преподавания, я осознала, что моя миссия заключается не только в передаче знаний и навыков, но и в воспитании учеников как личностей. Я стремлюсь вдохновлять своих учеников на творчество, помогать им раскрыть свой потенциал и найти свое место в мире музыки. Каждый урок для меня – это возможность подарить им частичку моей любви к музыке и помочь стать лучше.

Преподавание хоровых дисциплин – это не только моя профессия, но и мой вклад в развитие музыкальной культуры региона. Я стремлюсь к тому, чтобы мои ученики стали настоящими профессионалами в области музыки, чтобы они смогли раскрыть и проявить свой талант и творческие способности. Моя цель – вдохновлять и воспитывать новое поколение музыкантов, способных преумножить красоту и гармонию музыки.

Хоровое искусство нашей республики имеет богатые традиции. Профессиональное музыкальное образование – опора существования хоровой культуры. Преподаватели кафедры хорового дирижирования Государственной консерватории Узбекистана играют ключевую роль в сохранении и развитии этого искусства, передавая свои знания и опыт студентам. Их труд и отдача помогают студентам раскрыть свой потенциал, научиться работать в коллективе и достигать высоких результатов в музыкальной деятельности.

Важно отметить, что преподаватели кафедры не только передают теоретические знания, но и являются примером для своих студентов. Их профессионализм, страсть к музыке и трудолюбие вдохновляют молодое

поколение на стремление к совершенству. Как сказал Альберт Эйнштейн: «Образование — это то, что остаётся, когда вы забываете всё выученное в школе».

В заключение, хочется выразить благодарность всем преподавателям кафедры хорового дирижирования за их ценный вклад в развитие хорового искусства. Их труд, страсть к музыке и профессионализм неопределимы для популяризации хорового искусства, развития культурного потенциала страны и воспитания молодых талантов. Любовь и уважение к искусству, которое они передают студентам, является источником вдохновения и роста. Как сказал Фридрих Ницше: «Без музыки жизнь была бы ошибкой». И благодаря им эта ошибка нам не грозит, ведь они с особым мастерством знакомят нас с миром музыки и раскрывают его красоту и глубину.



2014 год



**Моҳина Абрарова**  
 Санъатишунослик фанлари бўйича фалсафа доктори,  
 Ўзбекистон давлат консерваторияси  
 «Муסיқа тарихи ва танқиди» кафедраси доценти,  
 докторанти (DSc)

### АФРИДА ХАКИМОВАНИНГ ИЛМИЙ-ПЕДАГОГИК ФАОЛИЯТИГА БИР НАЗАР

Сўнгги йилларда Ўзбекистон давлат консерваториясида табаррук ёшга етган устозларни эътироф этиш яхши анъанага айланди. Ушбу муносабат ила нашр этилаётган илмий тўпламлар серияси “Консерватория саҳифаларидан” деб номланиб, нафақат устозларимизнинг фаолиятини қолаверса, бутун Ўзбекистон муסיқа маданиятидаги янгилик ва ўзгаришларни ўзида ифода этмоқда. Навбатдаги консерватория саҳифалари “Хор дирижёрлиги” кафедраси профессори Африда Хакимовага бағишланаётгани кувонарли ҳолдир.

Африда Хакимова ўз ҳаёти ва ижодини консерватория билан боғлаган, чинакам фидойи устозлардандир. Унинг илмий-педагогик фаолияти серкирра бўлиб, ҳозирги кунда нашр юзини кўрган илмий тадқиқотларида, мақола, тақризларда ўзига хос тафаккури намоён бўлади. Қолаверса, шогирдлари республикамиздаги муסיқа ўқув юртларида, устоз анъаналарини давом эттириб, самарали фаолият олиб бормоқдалар. Илмий фаолияти давомида А.Хакимова зардуштийлик Гаталарини тадқиқ этиб, уларни Шашмақом билан киёсий таҳлил этишга муваффақ бўлган. Олиманинг таъкидлашича, айнан XXI асрадагина қадимий зардуштийлик Гаталарини, Халтахаити Гаталари ҳамда Бухоро Шашмақоми билан солиштириш, уларнинг мазмунини илгаш имкони туғилган. Таъкидлаш жоизки, олиманинг ушбу илмий қарши ва масалага ўзига хос ёндошуви Ўзбекистон муסיқашунослигида илк бор амалга оширилган. Зардуштийлик таълимотини тадқиқ этар экан, у дунёни англаш қуйидагилардан иборат эканини ёзади: “Моддий- кўринувчи, қўпол; Нозик – кўринмас, маънавий. Маънавий қадриятлар – Ҳақиқат, умумий яхшиликлар, меҳнат ва тартиб-интизом билан белгиланади. Уларга қарама-қарши – ёмонлик, ёлғон туради. Ҳар бир инсон ўзи мустақил, маъсулият билан ҳаётида бир мартаба танловни амалга оширади. Зардуштийликда компромисс бўлмайди”. Ушбу фикрлар асрлар

оша ўз мазмун-моҳиятини йўқотгани йўқ. Зеро, уларни ҳозирги глобаллашув даврида ҳам ҳаётга тадбиқ этиш долзарбдир.

А.Ҳақимованинг педагогик фаолияти ҳам диққатга сазовор бўлиб, камина 2019-2021 ўқув йиллари давомида Магистратура бўлими бошлиғи лавозимида фаолият олиб борган чоғларимда эътиборимни тортган. Ўша кезлари “Хор дирижёрлиги” кафедрасига қабул қилинган магистрантларнинг ҳар бирига илмий қизиқишлари, қобилияти ва салоҳиятини инобатга олган ҳолда, диссертация мавзуларини танлашда А.Ҳақимованинг шахсан ўзлари бош-қошлик қилганлар. Хусусан, магистрант Е.Реймованинг “Вопросы техники дирижирования в трудах корифеев-хормейстеров” деб номланган магистрлик диссертацияси устида иш олиб боришда, А.Ҳақимованинг тавсия қилган кенг илмий адабиётлари ва тарихий билимлари, магистрлик диссертациясининг муваффақиятини таъминлаган. Олиманинг илмий кенгашлардаги фаолияти ҳам диққатга сазовор бўлиб, ҳар бир диссертациядаги ютуқли ва камчилик томонларини кўрсата олиш, объектив ёндошув, диссертантларни илмий қизиқишларини қўллаб-қувватлаш сифатлари эътиборимни тортган.

А.Ҳақимованинг инсонийлик фазилатлари, самимийлиги ва билимларини ёш авлодга етказиш истагининг кучлилиги, касбига жонқуярлиги ва фидоийлиги, консерватория профессор-ўқитувчиларига, талабаларига ибрат ва намунадир!



*Аҳаджон Мамадалиев*

*Ўзбекистон давлат консерваторияси  
“Халқ чолғуларида ижрочилик” кафедраси  
доценти, Турон фанлар академияси  
фахрий профессори  
мустақил изланувчи (Phd)*

## **ХАЛҚ ЧОЛҒУЛАРИ АНСАМБЛЛАРИНИНГ ХОР ЖАМОАСИ БИЛАН ИЖОДИЙ ЧИҚИШЛАРНИ ЙЎЛГА ҚЎЙИШ МАСАЛАЛАРИ**

Табиатан нозик таъб, санъатсевар талабчан ўзбек халқининг мусиқа маданияти кенг қўламли манавият кўзгусидир. Шбу маданиятнинг мусиқа мероси халқ чолғулари ансамбллари ва хор жамоалари каби тармоқлари ижрочилик санъати билан чамбарчас боғлиқдир. Албатта бугунги кунда кўплаб оркестрлар ва ансамбллар билан биргаликда хор жамоаларининг чиқишларини кўришимиз мумкин. Бунда “Академик хор дирижёрлиги” кафедрасида фаолият олиб бораётган профессор-ўқитувчиларнинг хизматлари бекиёсдир. Биргина ватанимиз мадҳиясини хор жамоаси ижро этганда юртга шукроналик, она ватанни севиш каби туйғулар ҳаёлимиздан ўтади албатта. Мен консерваторияда эндигина иш фаолиятимни бошлаган вақтларимда кўплаб концертларга кириб ўз тажрибамни оширишга ҳаракат қилар эдим. Айрим концертларда хор жамоаларининг чиқишлари менга завқ бағишларди. Мана йиллар ўтиб, ҳозирда ўзим ҳам чангчилар ансамблига раҳбарлик қилиб келмоқдаман. Ёшлиқда қилган орзуларим бугунги кунда амалга ошадигандек гўё. Бир вақтлари мен ҳам хор жамоалари билан биргаликда чангчилар ансамбли жўрлигида концертлар ўтказишни ўз олдимга мақсад қилиб юрардим. Шу орзуларимни амалга ошириш мақсадида 2024 йил 9 сентябр куни “Академик хор дирижёрлиги” кафедрасида тегишли бўлган 212 хонага келдим. Бу ўқув хонасида Ўзбекистон хор санъатининг машҳур намояндalarидан бири, санъатшунослик фанлари номзоди, Ўзбекистон давлат консерваторияси профессори Африда Хўжаевна Ҳақимова янги ўқув йилини бошлаб, ўз талабалари билан дарс жараёнида ишлаётган эканлар. Шунда талабаларига мустақил шугулланишлари учун вазифалар бериб, мени олдиларига таклиф қилдилар. Мен эса, уларга мақсадимни тушинтирганимдан сўнг, бу таклиф устозга маъқул ҳам келди. Шу ўринда

айтиб ўтиш лозимки, устоз чангчилар ансамблини қайта тикланганини эшитиб, жуда ҳам хурсанд бўлдилар ва ўз хотиралари билан ўртоқлашдилар.



*(Аҳаджон Мамадалиевнинг Африда Хўжаевна Ҳакимова билан суҳбат жараёни)*

“Аҳмад Одилов бошчилигидаги чангчилар ансамбли мўжизакор десам муболаға қилмаган бўламан. Ўша пайтлари асосан гўзал кизлардан ташкил топганлиги ҳам сўзимни исботи бўлади. Аҳмад Одилов ёшлари улуғ бўлишига қарамай ёшлар билан тенгма тенг ансамблда ижро қилардилар. Энг асосийси бирор бир концерт чангчилар ансамблисиз ўтмас эди. У киши ҳар доим ҳар қандай концерт ёки тадбирларга тайёр бўлар эдилар. Бу қобилият у кишига ҳудо томонидан юктирилган эди десам тўғри бўлади. Аҳмад ака консерваторияга ҳаммадан олдин келар эдилар ва бу борада барчага ўрнак бўлардилар. Биз хайрон қолар эдикки, у киши консерватория раҳбариятида, талабаларга дарс беришда ва сахнада ижро қилишга доимо вақт топар эдилар. Устоз мен учун ҳақиқий дўст ва тоза қалб соҳиби эдилар. Қайси лавозимда ишлаган бўлсалар ҳам биринчи ўринда талабаларга, ҳамкасбларидан ўз меҳрини ва тажрибасини аямас эди. Биз улар билан кўп мулоқот қилмаган бўлсакда, улар менга ҳамиша намуна бўлиб келганлар.

Ансамбл ижрочилиги санъатининг энг кийин турларидан бири бўлиб, шу билан бирга халқимизнинг кўнглидан жой олган йўналишлардандир.

Барча мусиқа санъатлари каби, ансамбл ҳам ўзининг чолғуси яъни, бирор ижодий жамоа (хор, оркестр) билан узлуксиз мулоқот ва шуғулланиш давомида шаклланиб, ривожланиб боради.



Шундан сўнг мен суҳбатимизни асосий мавзуда давом эттирдим. Яъни, чангчилар ансамбли билан бугунги кунда яққохон хонандалар ҳам жўр бўлиб ижод қилаётганлари, бу жуда яхши натижа бераётганлигини айтиб ўтдим. Устоз чангчилар ансамбли ва хор жамоасини биргаликдаги чиқишларини пухта тайёргарлик асосида қилиниши кераклигини менга тушинтирдилар. Чанг чолғусининг овози ўзининг майинлиги билан бошқа чолғулардан ажралиб туради. Шунинг учун асар танлаганда ҳам майинроқ оҳангдаги асарлардан фойдаланса мақсадга мувофиқ бўлишини таъкидлаб ўтдилар. Бундай кўринишдаги концерт ҳали бўлмаганлиги, албатта бу жамоатчилик учун янгилик бўлишини айтиб ўтдилар. Ансамблга хор жамоасининг тенор ва бас овозларидан иборат бўлган асарлардан танлашни тавсия қилдилар. Лекин буни жуда ҳам кўп ишлаб, тингловчиларни юрагига етиб борадиган қилиб тайёрлаш керак бўлади. “Менимча, чангчилар ансамблига хор жамоаси билан майин оҳангдор куйлар тўғри келади, чунки, чангчи созандаларнинг аксарияти кизлардан иборат”.

Мен олдинлари хор жамоасининг концертларида попуриларни ҳам эшитган эдим. Шу асарларни ҳам чангчилар ансамбли ва хор жамоаси билан ижро қилинса, чиройли, тингловчиларга маъқул келадиган концерт дастури бўлишини айтдим. Хор жамоасини симфоник оркестр билан бошқача,

ансамбллар билан эса тамомила бошқача эшитилишини устоз гапириб ўтдилар. Ансамбл билан ижро қилганда бир овоз бўладими, икки ёки уч овоз бўладими, албатта биргаликда бир-бирини эшитган холда бўлиши керак. Ижро пайтида бир нафасда, бир овозда бир-бирини тушиниши лозим. Бу хор жамоаси учун ҳам жуда муҳим ҳисобланади. Бундан ижро билан хор жамоаси ўзининг ижро маданиятини ҳам кўрсатиб беради. Устоз билан суҳбат жараёнида жуда маълумотларга эга бўлдим ва ўзим учун керакли тажриба оширдим. Мени ўйлашимча бундай ҳамкорликдаги концертлар, ансамбли ижрочилиги ва хор санъатининг ривожига улкан хисса қўшади деб умид қилиб қоламиз. Фурсатдан фойдаланиб, устоз Африда Хўжаевна Ҳакимовани яқинлашиб келаётган 80 йиллик юбилей тўйлари билан муборакбод этиб қоламиз. Узоқ йиллар кўплаб шогирдларни тарбиялашда давом этишларини ва ҳамиша улар ардоғида бўлишларини тилаб қоламиз.

#### *Фойланган адабиётлар*

1. К. Азимов. “Ўзбекистон дирижёрлари”. Ўқув-қўлланма. Тошкент. 2001 йил 3 б.
2. Муаллифнинг Африда Ҳакимова билан суҳбатидан. 2024 йил 9 сентябр.
3. “Халқ чолгулари ижрочилигининг замонавий омиллари”, мавзuidaги Республика конференциясининг мақолалар тўплами. Тошкент. 2015 йил. 130 б.
4. Муаллифнинг Африда Ҳакимова билан суҳбатидан. 2024 йил 9 сентябр.



*Татьяна Давыдова*

*Кандидат искусствоведения, доцент кафедры  
“Теория музыки” Государственной  
консерватории Узбекистана*

#### **К ЮБИЛЕЮ ПРОФЕССОРА А.Х.ХАКИМОВОЙ: ПЕДАГОГ И УЧЕНЫЙ**

История кафедры «Академического хорового дирижирования» Государственной консерватории Узбекистана интересна и значительна. Ее формировали и развивали замечательные музыканты и педагоги, посвятившие свою жизнь благородной просветительской деятельности в стенах заведения. Дорога от прошлого к настоящему – путь коллективных побед и личных заслуг каждого педагога, которые гармонично сочетают опыт и традиции своих учителей с творческой активностью и поиском новых решений в современных условиях, профессионально решая глобальные задачи музыкального воспитания посредством хорового искусства. Своим кропотливым трудом они сохраняют традиции, формируют настоящее и создают будущее вуза. Среди таких педагогов выделим Л.Х.Джумаеву, Н.С.Шарафиеву, Н.А.Бахритдинову, Б.В.Шамахмудову, А.Х.Хакимову, С.П.Кадирову и других.

В августе текущего года отмечает свой юбилей человек, без которого невозможно представить кафедру хорового дирижирования – профессор, кандидат искусствоведения Африда Ходжаевна Хакимова.

В жизни каждого человека встречаются люди, способные силой своего личностного дарования, своей особенной уникальностью оставить след в душе. Встреча с такими людьми – это большой подарок судьбы. Таким бесценным подарком стала для меня встреча с Хакимовой Афридой Ходжаевной, которая стала одним из оппонентов моей диссертационной работы. Всегда жизнерадостная и энергичная, она излучает тепло и доброту по отношению ко всем, с кем общается. В этой удивительно хрупкой и утонченной женщине есть поразительная черта. Она ничего не делает для себя. Все ее поступки направлены на благо других людей. Ее деятельность безусловно заслуживает самых высоких похвал. Африда Ходжаевна при

адекватной оценке своих способностей никогда не заявляла о них во всеуслышание, честно и самозабвенно работая, отдавая все силы хоровому искусству.

Каждая составляющая обширной деятельности А.Х.Хакимовой, включающая научные исследования, методические работы или образовательный процесс, отмечены значительными достижениями, которые получили признание в профессиональном сообществе, о чём свидетельствуют учёная степень и почётные звания.

Результатами педагогической деятельности являются грамотно подготовленные дирижеры-хормейстеры, успешно проявляющие себя в профессиональной работе как в республике, так и за рубежом, отдающие заложенные в них навыки на благо развития хорового искусства. Музыкальное дарование Африды Ходжаевны, неподдельная увлеченность творческим процессом, заинтересованность в положительном результате вызывают искреннее уважение среди коллег и студентов.

Африда Ходжаевна участвует и в работе Диссертационного совета, оппонирование кандидатских диссертаций, написание рецензий происходит постоянно.

Сфера научных интересов Африды Ходжаевны представлена достаточно широко и разнопланово. «Особенности фактуры в произведениях для хора без сопровождения Р. Щедрина» – тема ее кандидатской диссертации, успешно защищенной в 1980 году. Центральной темой научных изысканий в дальнейшем становится исследование культуры Древнего Согда, результатом чего стало издание монографии «Музыкальная культура Древнего Согда и Гаты Заратуштры». В этой работе А.Х.Хакимова приходит к интересным умозаключениям, высказывая интересные мысли о существовании коллективного пения гимнов (тарона) в честь почитания языческих богов, появившегося до зарождения зороастризма, составившего впоследствии основу исконного зороастризма и сохранившегося в исполнительской практике шести макомов, положив начало традиции Бухарского Шашмакома.

Исследованию исторической причины происхождения феномена коллективного пения тарона в профессиональной музыке региона, выявленного в исполнительской традиции Бухарского Шашмакома, посвящены многие годы кропотливой работы А.Х.Хакимовой, что нашло отражение в многочисленных научных статьях ученого: «Гаты и Шашмаком (культурологические аспекты взаимосвязи двух древних памятников)», «Истоки ритуальности в Шашмакоме», «Древние календари Шашмакома»,

«Музыкальная культура Древнейшего Согда», «Музыкальные богослужения пророка Заратуштры» и других.

Так, например, в работе «Гаты и Шашмаком (культурологические аспекты взаимосвязи двух древних памятников)» автор убедительно раскрывает религиозно – культурно - историческое единство Гат и Шести Макомов (Сарахбор – Тарона). Связывая особенность исполнительской традиции Бухарского Шашмакома – групповое исполнение тарона, специфика которого не нашла распространения ни в одной из других традиций нашего региона, А.Х.Хакимова обосновывает ее исключительность неотъемлемым священным канонам, появившимся в практике исполнения Шести Макомов и соотносимого с ритуальными богослужениями пророка Заратуштры. Как пишет А.Х.Хакимова, последователи новой веры – народ, «поющий гимны» и владеющий ритуально - обрядовой практикой коллективного пения, в среде которого проходила реформаторская деятельность Заратуштры, являлся оседлым этносом с со сложившимися традициями ритуальных песнопений в честь почитания богов. Исполнительская традиция первых макомов Сарахбор – Тарона, связанная с монотеизмом религии Заратуштры и канонизированная ритуальной практикой с соответствующей семантикой сольных и коллективных частей молебна, ставшей отличительной чертой ритуала пророка, определяет взаимосвязь истоков Гат и Макомов, символика которых сохранилась в Шашмакоме.

Уникальны мысли ученого о причинах, способствовавших рождению неординарной традиции исполнения вокальных разделов макомов, обусловленных ритуальностью раннего зороастризма, основы классической строгой профессиональной исполнительской культуры которой заложил Заратуштра, реализованную далее в шести богослужениях, о чем последовательно изложено в статье «Истоки ритуальности в Шашмакоме». Исследователь, характеризуя структуру Шашмакома как замкнутую систему с симметрией параллельного ладового развертывания в каждом из шести рядов, подчеркивает значимость магии числа «шесть» в организации системы музыки как проявление древнейшей традиции почитания шести Духов Природы. В работе обозначены периоды развития макомов и подчеркивается соотносимость первых двух уровней развития ладовой системы с периодами истории зороастризма – зороастризма Гат и Авесты. При этом автор последовательно проводит мысль, акцентируя, что при переходе языческого сознания к монотеистической концепции учения Заратуштры, создаваемый ритуал богослужбной практики максимально должен был соответствовать



культурным традициям коренного народа Согда, существовавших до пришествия пророка. В связи с этим автор приходит к заключению о существовании у коренного народа, населявшего территорию Древнего Согда уникального культурно - этнического феномена – группового пения тарона как проявление коллективного ритуального взаимодействия, характерного для макомов бухарской традиции, что свидетельствует о связи последних с языческими ритуалами обрядового характера, имеющих тысячелетнюю историю. «Неслучайно канон коллективных взаимодействий священника с народом Согда», – как пишет А.Х.Хакимова – «стал самым устойчивым и священным канон в традиции Шашмакома вопреки музыкально-исполнительской эстетике сольно-моноподийной музыки востока в целом» [4].

В следующих работах «Музыкальная культура Древнейшего Согда» и «Музыкальные богослужения Пророка Заратуштры» А.Х.Хакимова выдвигает интересную гипотезу о сопоставлении содержания текстов Гат Заратуштры и Хаптахаити с музыкальными формами Бухарского Шашмакома. Прочность установленного структурно-семантического и исполнительского канона каждого из шести макомов, включающего последовательность мушкилот – сарахбор – тарона (инструментальная медитация для настроя священника и подготовки слушателей на соответствующий ладовый настрой – сольный, высокопрофессиональный распев, требующий особого вокального мастерства, с характерным восхождением к кульминационной зоне - ауджу – фольклорные гимны - тарона) определяется не только законами музыкального искусства, но обусловлена и особенностями религиозно-ритуальной культуры, собственно и положившей начало традиции Шести Макомов, «...несет в себе все качества музыки сакральной религиозно – ритуальной практической традиции» [5], символизируя монотеизм богослужбных ритуалов Заратуштры, документированным свидетельством чего являются переводы Гат Заратуштры и Гат Хаптахаити. Сохранив традицию почитания шести богов Природы и соответствующее количество богослужений, Заратуштра явился основателем шести богослужений нового типа – сольных молебнов Сарахбор. Связующим же звеном архитектоники Шашмакома, поэтических Гат и Гаты Хаптахаити является коллективное почитание, что по утверждению автора, обеспечивает культурно – религиозную связь, идентичность трех источников древности. И именно коллективное исполнение тарона – отличительная черта как древней согдийской традиции,

связанная с языческими ритуалами, так и проявившаяся в исполнительских канонах

современности. Интересна и мысль А.Х.Хакимовой о связи вокальной структуры шести сольных сарахбаров Шашмакома с Гимнами Заратуштры, что проявляется в аналогичности строения структур гата – поэтической строфы Гат и хата/гата – вокального построения мелодики сарахбор в макомах.

Статьи кандидата искусствоведения, профессора А.Х.Хакимовой привлекают внимание интересным подходом автора в исследовании избранной проблематики, основательностью выводов и заключений.

Многогранная деятельность Африды Ходжаевны Хакимовой – педагогика, научные исследования, участие в музыкальных концертах, фестивалях – значимая страница в развитии культуры Узбекистана. Профессия педагога ко многому обязывает. Она требует максимальной самоотдачи, жесткой дисциплины прежде к самому себе. Педагог – это пример высоконравственного поведения, большого профессионализма, высоких идеалов, каковой и является Африда Ходжаевна Хакимова.

В заключении хотелось бы сказать слова благодарности и отдать дань уважения этому потрясающему человеку, с которым, пусть и ненадолго, пересеклись наши пути.

#### *Использованная литература:*

1. Хакимова А.Х. Профессиональное вокальное музицирование в Центральной Азии (Древние века, Средние века). -Ташкент: “Укитувчи”, 1997.
2. Хакимова А.Х. Древние календари Шашмакома //Искусство в формировании прогрессивного поколения / Сост. и отв. ред. Д.А.Мурадова, С.М.Бегматов, Ш.Ш.Ганиханова. -Т., 2010.
3. Хакимова А.Х. Гаты и Шашмаком (культурологические аспекты взаимосвязи двух древних памятников) // Инновационные технологии в системе музыкального образования / Сост. и ред. С.Б.Косимходжаева, Ш.Ш.Ганиханова. - Т., 2011.
4. Хакимова А.Х. Истоки ритуальности в Шашмакоме // Искусство Независимого Узбекистана на перекрестке международных культур / Сост. и ред. Ш.Ш.Ганиханова. С.Б.Косимходжаева, Ю.М.Насырова. - Т., 2012.
5. Хакимова А.Х. Музыкальная культура Древнейшего Согда.



*Дилором Матсинова*

*Доцент кафедры*

*«Академическое хоровое дирижирование»*

*Государственной консерватории Узбекистана*

### ПО ПРИЗВАНИЮ ДУШИ...

Один из ведущих педагогов кафедры “Дирижирования”, всецело любящий свое дело профессионал, кандидат искусствоведения и прекрасный человек – все это можно сказать, о Хакимовой Африде Ходжаевне. Получив прекрасное образование у небезизвестных в своих кругах преподавателей, Афида Ходжаевна является светилом науки, который знает о своей профессии от и до. В 1962 г. окончив дирижерский - хоровой отдел специализированной “Музыкальной школы имени Успенского”, где училась по фортепиано у Р.Л. Левинзон, а дирижированию у Т.А.Топуновой, поступила в Государственную консерваторию Узбекистана (ГКУ). В 1967 г. окончила с отличием дирижерско-хоровой факультет по классу В.И. Князятова и у него же в 1971 г. аспирантуру. В 1978-1980 г.г. была соискателем кафедры хорового дирижирования в Московской Государственной консерватории им. П.И.Чайковского под руководством народного артиста СССР, профессора К.Б.Птицы. В 1982 году защитила кандидатскую диссертацию на тему: «Особенности хоровой фактуры в хоровых произведениях Р.Щедрина». С 1966г. преподает на кафедре хорового дирижирования ТГК, с 1975-1978г.г. декан ВХФ, в 1986г. утверждена в звании доцента, в 1994г. - профессора. Сейчас А.Х.Хакимова ведет класс специального дирижирования. За годы работы в консерватории, она воспитала целую плеяду прекрасных специалистов, более 90 дирижеров-хормейстеров, которые теперь преподают в Узбекистане и за рубежом, передавая уже своим ученикам ценные знания.

Успешная научно-исследовательская деятельность Африды Ходжаевны вносит особый вклад в научно-методическую работу кафедры. Так, ее кандидатская диссертация, посвященная одному из выдающихся композиторов современности Р.Щедрина, получила высокую оценку видных специалистов. Как ученый А. Хакимова отличается необычайной широтой

взгляда на музыкальную культуру. Она автор монографий: «Хоры а саррелла историко-эстетические и теоретические вопросы жанра» (1992), «История вокального и хорового исполнительства в Узбекистане» (1991), «Профессиональное вокальное музицирование в Центральной Азии (древние века, средние века)» (1997), статья: «Развитие хорового жанра а саррелла», статей, посвященных творчеству Р.Щедрина, различных методических статей по улучшению учебного процесса, методичек по вопросам анализа, хоровой литературе, как например: статья «О включении произведений советских композиторов в репертуар дирижера-хоровика средней специальной музыкальной школы» и др.

Вместе с тем мне хотелось с огромным желанием остановиться на её работах, интересных научных открытиях. Хакимова А.Х. многие годы пристально занимается изучением древнейшей музыкальной культуры нашего Отечества. В частности, её интересует, прежде всего, тот древнейший период в жизни её народов, который засвидетельствован в древнейших текстовых памятниках раннего исконного зороастризма, и проиллюстрирован каноном коллективного пения тарона в исполнительской традиции Бухарского Шашмакома. Коллективное пение, присутствующее в шести Сарахбор Тарона, определивших систему шести музыкальных богослужений исконного зороастризма самого пророка Заратуштры, запечатлели собой самую прямую, глубоко коренную связь раннего зороастризма с шестью языческими божествами и всенародной коллективной певческой практикой Древнего Согда. Гата Хаптахаити свидетельствуют о весьма высоком уровне развития певческой культуры Согде того времени, поскольку всеобщее пение служило основной, высшей формой почитания гимнами/ тарона шестёрых языческих богов.

Свою гипотезу по данному вопросу Хакимова А.Х. впервые изложила около 30 лет назад в брошюре “Профессиональное вокальное музицирование в Центральной Азии”.(1997). Так, в частности, в статье «Живое наследие Заратуштры»(2009) были затронуты вопросы музыкального образования, актуальность реформ, пласты исторической ретроспекции и собственно история центрального региона. В том же году в научном ежегоднике вышла её статья «Древние календари Шашмакома». Она стала продолжением идеи ритуально - литургического происхождения Шашмакома. В следующей статье «Реформаторская деятельность Заратуштры, отраженная в Шашмакоме и Гатах», написанная в 2009 году, Афида Ходжаевна продолжает непрерывную нить, связанную с историческим сопоставлением учения Гат пророка Заратуштры и Бухарского Шашмакома, а также

рассматривает происхождение пророка Заратуштры, его жизненный путь. Его скитания пристанище и среда, в которую попал Заратуштра, это был народ, проживавший на территории нашего региона, как пишет сама Африда Ходжаевна, основываясь на исторической и культурной близости Шашмакома и Гат. В 2012 году в традиционном ежегоднике выходит статья «Истоки ритуальности в Шашмакоме», где концепционно и органично прослеживаются истоки этого явления. Наименования макомов, параллельные симметричные последовательности структур макомов, ладовая детерминированность, однотипно развернутых в каждом из шести рядов Шашмакома. Безусловно, заключение, приведенное выше А.Х.Хакимовой стало результатом ее многолетнего тщательного научного исследования, подтвердившего ранее высказанные ею научные гипотезы, приобретшие статус актуальных научных разработок. Не случайно эпиграфом к предисловию перевода А.Х.Хакимовой с английского языка крупнейшей монографии XX в. ученого П.Кларка «Зороастризм» стали слова: «Я буду защищать о мой Владыка, религию истины и всех, кто поет гимны воспетье Небесным Посланником Твоим!» Перевод книги является важным подспорьем как в плане изучения ритуальных основ зороастризма. Так и форм музицирования и музыкальной формы Шашмакомов, истоки которых уходят в глубь веков. Нет сомнений в том, что выводы, которые в каждой статье приводит А.Х.Хакимова нашли полное подтверждение в книге П.Кларка «Зороастризм».

За годы работы на кафедре широко известна и педагогическая деятельность Африды Ходжаевны. Внешняя обстановка ее занятий всегда проходит в спокойной, теплой, интеллектуальной и доброжелательной атмосфере так, что каждый студент чувствует себя ценным и важным. В классе Африда Ходжаевна добивается, чтобы студенты музицировали и мыслили шире классной работы, помогает осмыслить структурные особенности изучаемого произведения. При всей художественной индивидуальности и артистической свободе, студенты её класса отличаются общностью технической школы. Африда Ходжаевна не стремится к тому, чтобы они выделялись показной необычностью, внешними эффектами исполнительской манеры, на первый план выдвигаются глубина и художественное содержание произведений, с одной стороны - требование полной раскованности и органической естественности дирижерских движений, с другой стороны - максимальная оправданности любого движения дирижера. Ее методические принципы – это требовательность к доскональному изучению музыкального произведения, максимальное

приближение к верной исполнительской трактовке и выбор хормейстерских приемов по преодолению вокально-хоровых трудностей. Все это, а также такие профессиональные качества, как требовательность и справедливость – залог высоких результатов ее студентов на экзаменах.

Любовь к своей профессии в Африде Ходжаевне проявляется и в желании делиться своими знаниями с другими. Не только глубокое знание преподаваемых дисциплин, но умение объяснять их всесторонне и готовность помочь студентам в их личном развитии и карьере, делает ее профессионалом по настоящему преданным своей профессии. Именно такая Африда Ходжаевна - внимательная, чуткая, терпеливая, честная, добрая и отзывчивая, закладывая в своих студентах тот самый надежный фундамент, необходимый для становления личности, готовой жить, учиться и работать в столь сложном современном мире. Уважительное отношение к мнению студентов и готовность вступить в диалог рождает глубокое уважение и признательность студентов, а также энтузиазм и желание стараться на уроках. Умение находить креативные и нестандартные подходы к обучению делает ее источником вдохновения и мотивации для студентов.

Восхищаться таким учителем можно бесконечно и, наверное, не хватит слов, чтобы озвучить все достоинства этого прекрасного человека. У Дмитрия Лихачева есть такие слова: «Если жить только для себя, своими мелкими заботами о собственном благополучии, то от прожитого не останется и следа. Если же жить для других, то другие сэкономят то, чему ты служил, чему отдавал силы». Эти слова как нельзя лучше характеризуют труд Хакимовой Африды Ходжаевны, непревзойденного преподавателя, чуткого наставника и отзывчивого коллеги.

#### *Использованная литература:*

1. Хакимова А.Х. Музыкальная культура Древнего Согда и Гаты Заратуштры.-Ташкент : Мусика, 2015.
2. Шамахмудова Б.В. Хоровой словарь-Ташкент: Мусика, 2009.
3. Матсинова Д.Ф. Гармонично развитое поколение – Условие стабильного развития, благополучия и процветания общества.-Ташкент.2017.



*Наргиза Ахмедова*

*Ўзбекистон давлат консерваторияси  
Музикалий педагогика кафедраси катта ўқитувчиси,  
ЎзДК мустақил изланувчиси.*

### **АФРИДА ХОДЖАЕВНА ХАКИМОВА - ЁШ АВЛОДЛАР УСТОЗИ!**

Ўзбекистон давлат консерваторияси профессори, санъатшунослик фанлари номзоди илмий-тадқиқотчи олима Африда Ходжаевна Хакимова хақида сўз юритишдан олдин, аввалам бор китобларни варақлаб у ерда ёзилган сатрларидаги тарихга айланган музикалий мерос, ижод ва ўз касбига бўлган фидоийлик илмий забардастлик - инсонга хавас уйғотади. Африда Ходжаевна 1944-йил 5-август Тошкент шаҳрида зиёлилар оиласида дунёга келган. Болалигидан музикага бўлган истеъдоди туфайли у В.А.Успенский номли махсус музика мактабининг хор дирижёрлиги бўлимида Т.А.Толпунова синфида таълим олади, сўнгра Тошкент давлат консерваторияси Хор дирижёрлиги таълим йўналишида имтиёзли ҳамда аспирантурасини профессор В.И.Князатов синфида 1971-йил тамомлайди. Африда Ходжаевнанинг ижодини ўрганган инсон энг бошиданоқ илмга бўлган изланувчанлигини иштиёқини англайди, бу инсон 1978-йилдан 1980-йилларда П.Чайковский номли Москва давлат консерваториясида хор дирижёрлик кафедрасида тадқиқотчи сифатида профессор К.Б.Птица раҳбарлигида тахсил олиб “Особенности хоровой фактуры в хоровых произведениях Р.Щедрина” Мавзусидаги номзодлик диссертациясини химоя қилган. 1966-йилдан Тошкент давлат консерваториясида фаолият юритиб, 1986-йилда доцент, 1994-йилда эса Профессор бўлдилар. 70-дан зиёд ёш авлодларга таълим бериб келмоқдалар уларнинг орасида биз билган таниқли хор мейстерлар И.Черникова (доцент), И.Гуныко-Шапошникова, Ф.Тенишева, А.Алиев, Д.Матсинова (доцент) Р.Руслановна (профессор) Ф.Абдусаломова шу каби кўпгина шогиртларни етиштириб Ўзбекистон давлати хор санъатининг ривожланишига хисса қўшиб келаётган устозимиз Африда Ходжаевна Хакимовадир.

Музикашунослик борасида бу инсоннинг чуқур ва кенг қамровли илми, ўзининг музикалий эстетикаси, ижрочилик таълимотлари бор ва бу меҳнатлари доимо эътироф этиб келинади.

Бу билимлар самараси нафақат уларнинг кўпгина муаллифлик асарлари, илмий-тарихий мақолалари ила намоён бўлади, шу билан биргаликда уларнинг ҳар бир шогиртларининг бошқаларга ўхшамас музикалий дунё қарашининг шаклланиши ва бу уларнинг ижодида яққол фарқланиши ила ҳам бу жабҳада ўз исботини топади.

Мен ҳам шогирт сифатида улардан ўрганганларим ва халигачам ўрганиб келаётганларим менга нафақат хор дирижёрлик билимлар кўникмасини беради шу билан биргаликда олий илм бу юксалиш яни ҳаётнинг ҳар бир пағонасига тайёргарлик кўриб билим, меҳнатлар орқали ғалабага ҳаққоний сазавор бўлишлик сабоқларини устозим А.Х.Хакимова кўрсатиб бормоқдалар.

Академ хор дирижёрлик кафедраси мудири, профессор Севара Пўлатовна Кадирова ҳам улар борасида шундай сўз юритади, Африда Ходжаевна кафедранинг етакчи профессорларидан биридир. Профессионал музикачи, педагог, тадқиқотчи, ўзини бутунлай ўз ишига бағишлаган инсон. Ҳар доим унинг интеллигентлиги, меҳрибонлиги, илтифотлиги, фахмли равишда ёрдам бериш истаги завқ бахш этади. Африда Ходжаевнанинг талабаларига нафақат билим беришга доимий интилиши, уларнинг таҳлилий тафаккурини ривожлантириш, ўрганилган асарнинг адабий мазмунини теран англашларини ва музикада уни акс эттиришини, буларнинг ҳаммаси талабани ижодий идрок этиш жараёнини, касбий ва шахсиятли юксалишига рағбатлантиради. У ҳар доим янги ғояларга очик, ижодий ва илмий фаолиятида ҳамisha “ҳақиқат”ни изланишида бўладилар. Африда Ходжаевнанинг битмас-туганмас ғайрати, хор санъатига бўлган муҳаббати ва садокати бизни доим илҳомлантириб боради. Биз шу инсон билан бирга ишлаш имконига эга бўлганимиздан фахрланамиз, уларнинг тимсолида ижодий ва илмий касбий маҳорат, инсоний ва маънавий фазилятлар намунасини кўрамыз.

Хакимова Африда Ходжаевна - Ўзбекистон давлат консерваториясининг академик хор дирижёрлиги кафедраси профессори консерваториянинг 85-йиллик юбилей арафасида “Меҳнат шухрати” ордени билан тақдирланиб юксак унвонларга сазовор бўлиб биз ёшларга илм ўрганиш ижод қилишда ўз устимизда изланишга кучли мотиватсия беради.



**O'ktamjon Shokarimov**

*O'zbekiston davlat konservatoriyasi*

*"Akademik xor dirijorligi kafedrasini"*

*katta o'qituvchisi, mustaqil izlanuvchi*

### **SAN'ATSHUNOSLIK FANLARI NOMZODI, PROFESSOR A.X.XAKIMOVANING ILMIIY FAOLIYATIGA BIR NAZAR**

**Annotatsiya.** Ushbu maqolada O'zbekiston davlat konservatoriyasi "Akademik xor dirijorligi" kafedrasini professori, san'atshunoslik fanlari nomzodi, "Mehnat shuhrati" ordeni sohibasi Xakimova Afrida Xodjayevnaning ko'p yillar davomidagi ilmiy izlanishlari yurtimiz xor san'atining ilmiy ishlarida muhim manba bo'lib hisoblanishi bayon etilib, bir nechta maqolalarining ilmiy ahamiyati haqida atroflicha fikrlar bildirib o'tilgan. Ustozimiz tomonidan amalga oshirilgan ilmiy izlanishlar, uning musiqa madaniyati, dunyo qarashini keng qaramli tomonidan o'rganilganligi kuzatishimiz mumkin. Har bir tanlangan mavzu o'zining ilmiy asoslangan yechimlariga ega bo'lib, hozirgi kunda xor ta'lim va ijrochiliginining nazariy asoslarida yetakchi manba bo'lib xizmat qilishi asoslab berilgan.

Afrida Xodjayevna dastavval 1978-1980-yillarda P.I.Chaykovskiy nomidagi Moskva davlat konservatoriyasining "Xor dirijorligi" kafedrasida K.B.Ptitsa sinfidagi ilmiy izlanuvchi sifatida tahsil oladi. 1982-yilda "Особенности хоровой фактуры в хоровых произведениях Р.Щедрина" nomli nomzodlik dissertatsiyasini muvaffaqiyatli tarzda yoqlaydi. Shuningdek, uning 1991-yilda "История вокального и хорового исполнительства в Узбекистане", 1992-yilda "Хоры а cappella истории – эстетические и теоретические вопросы жанра", 1997-yilda "Профессиональное вокальное музицирование в Центральной Азии (древние века, средние века)" nomli monografiyalari chop etiladi.

A.X.Xakimova so'nggi yillarda Shashmaqom va Gatlarning o'zaro munosabatlari boradi juda katta ilmiy izlanishlar olib bormoqdalar. 2009-yilda yozilgan "Живое наследие Заратустры" nomli maqolasida musiqiy ta'lim masalalari, islohotlarning dolzarbligi, tarixiy jarayonlar qatlamlari va markaziy mintaqaning haqiqiy tarixi haqida atroflicha ilmiy asoslangan fikr-mulohazalarni

bayon etadi. A.X.Xakimovanning ilmiy ish tamoyili aynan Shashmaqomlar va Gatlarni tarixiy taqqoslashda bo'lib, musiqiy materiallarni tashkil etishdagi izlanishlarda namoyon bo'ladi. Uchta buyuk madaniy meroslar Shashmaqom, Gat, Gat haptahitiylar o'rtasidagi tadqiqotlari chuqur, ular o'rtasidagi munosabatlarni qamrab oluvchi aloqasini ochib berishga xizmat qiladi.

Afrida Xodjayevna yuqoridagi mavzuni yanada boyitib 2009-yildagi ilmiy yilnoma nashrida uning "Древние календари Шашмакома" maqolasi chop etilgan. Ushbu maqolada Shashmaqomning liturgik-marosim kelib chiqishi borasida izlanishlarni bayon etilib, quyidagi asosiy xulosalarni beradi: Qadimgi shashmaqom taqvimida maqom-qo'shiqchilik madaniy an'analari uzluksiz ravishda Zardushtiylikka bo'lgan davr taqvimidan tortib, Avesto davrigacha, uning tarixiy shakllanishi jarayonida diniy taqvimlarning o'zgarishlari borasida ilmiy fikrlarini bayon etadi. Shuningdek, ushbu maqolada muallif maqomlarning paydo bo'lish davrining ko'p ming yillik tarixiga qaramay, uning o'zagida Zardushtiylikka xos liturgik an'analar hozirgi kunga qadar saqlanib qolganligi haqida ilmiy asoslangan fikrlarni keltiradi. Ushbu ilmiy maqolada yana qadimgi Shashmaqom taqvimining bardavomligi nafaqat gat ta'limotining g'oyaviy va diniy tushunchasiga to'liq mos kelishi haqida batafsil ilmiy yoritilib, uni boshqa taqvimlar bilan chalkashtirib yuborish qiyinligi isbotlab beriladi. Bu jarayonning aynan o'ziga xosligi tufayli, u Zardushtiylik e'tiqodining shakllanishi davrida mavjud bo'lgan marosimlar, urf-odatlar, ilohiyot va taqvimni aks ettirishida namoyon bo'ladi.

Yuqoridagi mavzudan chetga chiqmagan holda ustozimiz 2009-yilda "Реформаторская деятельность Заратустры отраженная в Шашмакоме и Гатах" nomli ilmiy maqolalarni chop etadi. Afrida Xodjayevna ushbu ilmiy maqolalari orqali payg'ambar Zardusht va Buxoro Shashmaqomining gat ta'limotlarini tarixiy taqqoslash bilan bog'liq mavzuni asosiy e'tiborlarini qaratadi, shuningdek payg'ambar Zardushtning kelib chiqishi, uning hayot yo'lini ko'rib chiqadi. Uning ibodat qilish joyi va Zardusht tushgan muhit, bu bizning mintaqamiz hududida yashagan odamlar ekanligini ta'kidlab, Shashmaqom va Gatning tarixiy va madaniy yaqinligiga asoslab beradi. Zardusht payg'ambarning Gatlarini birinchi bo'lib yurtimiz hududida yashagan mahaliy odamlar eshitgan, keyinchalik tarixiy jarayonlar asosida Eron xalqining diniy vakillari ta'siri ostida bu ta'limotda katta o'zgarishlar kiritilganligi aytilib o'tilgan. Ushbu maqolada shuningdek, Zardushtiylik ta'limoti inson hayotining maqsadi va ma'nosini tushunishda mavjud bo'lganlarning his-tuyg'ulari va ongiga juda kuchli ma'naviy ta'sir ko'rsatdi, Zardushtning odamlarning axloqiy xulq-atvoriga, o'ziga xos yo'lni tanlashga mas'uliyatli munosabatda bo'lishga, tabiat bilan ehtiyotkorlik bilan

munosabatda bo'lishga chaqiruvlari hozirgi kunda ham dolzarbligi ayni haqiqatdir. Maqola davomida Gatning yaratilishning olti jihatiga asoslangan ta'limotlari asosida oltita maqomlarning liturgik tizimini tashkil etishda asosiy turtki bo'lganligi ta'kidlanadi.

Ushbu mavzudagi ilmiy izlanishlar yuqoridagi maqolalar bilan to'xtab qolmay 2012-yilda an'anaviy ilmiy maqolalar chop qilinadigan yilnomada "Истоки ритуальности в Шашмакоме" nomli maqolasi davom ettirildi. Ushbu maqolada avvalgi mavzularni to'ldirib Shashmaqom borasida chuqur ilmiy izlanishlarni kuzatishimiz mumkin. Unda Shashmaqomning paydo bo'lishi borasida aniq ilmiy fikrlar bayon etilgan bo'lib, maqom nomlari, ularning ketma-ketliklari, tuzilmalari oltita qatorining har birida bir xil tarzda joylashtirilganligi ta'kidlab o'tiladi. Bularning barchasi qat'iy belgilangan she'riy metrоритмика belgisi ostida tashkil etilgan va "olti" raqamining doimiy ravishda saqlaydigan marosim kelib chiqishining yopiq qat'iy tizimini tavsiflaydi. Muallif ushbu maqolasida Zardushtiylik ta'limotiga xos bo'lgan olti marosim asosida olti maqom an'analari shakllanganligi bayon etadi,

Qadimgi Sog'da hududida joylashgan xalqning madaniy an'analarida-Zardushtiylik ta'limoti og'izdan og'izga o'tib gat ta'limotini ham o'zlashtirishgan. Qadimgi Sog'dagi mahalliy xalq ming yillar davomida – nafaqat Zardushtiylik ma'naviy amaliyotini eshitib qabul qilgan, balki gat ta'limotini ham birinchi bo'lib eshitgan va qabul qilib, ushbu ta'limotlar asosida hayot kechirishgan.

Ushbu izlanishlar albatta besamar ketmaydi. Yurtimiz hududida tarixda yashagan xalqlar tarixi, ularning madaniy hayotini bilish, anglash, o'rganish muhimdir. Ushbu ilmiy maqolalar orqali Zardushtiylik ta'limotidan Avestogacha bo'lgan jarayonlarni, Shashmaqomning tarixiy jarayonlari bilib, tahlil qilishimiz mumkin.

Afrida Xodjayevna shuningdek, hozirgi kunda mening "O'zbekiston xor ijodida fakturasining masalalari: o'tmishi, mukammallashishi, kelajagi" nomli mustaqil izlanuvchi sifatidagi PhD dissertatsiyamga ilmiy rahbarlik qilib kelmoqda. Ushbu dissertatsiyaning yozilishda ustozning ko'p yillik ilmiy izlanishlar, chop etgan maqolalari va asoslangan ilmiy fikrlarni asosiy rol ni egallaydi.

O'zbekiston xor ta'limotida va ijrochiligida Afrida Xodjayevna tomonidan bajarilgan ishlar beqiyosdir. Kelajakdagi ustozimiz tomonidan yoziladigan yana ko'plab ilmiy izlanishdagi maqolalari albatta sohamiz vakillari uchun juda ham foydali bo'lishiga ishonamiz.

#### Foydalangan adabiyotlar:

1. "Особенности хоровой фактуры в хоровых произведениях Р.Щедрина" 1982-yil
2. "История вокального и хорового исполнительства в Узбекистане" 1991y
3. "Хоры а cappella истории – эстетические и теоретические вопросы жанра"1992-yil
4. "Профессиональное вокальное музицирование в Центральной Азии (древние века, средние века)" 1997-yil
5. "Живое наследие Заратуштры" an'anaviy ilmiy maqolalar chop qilinadigan yilnoma 2009-yil
6. "Древние календари Шашмакома" an'anaviy ilmiy maqolalar chop qilinadigan yilnoma 2009-yil
7. "Реформаторская деятельность Заратуштры отраженная в Шашмакоме и Гатах" an'anaviy ilmiy maqolalar chop qilinadigan yilnoma 2009-yil
8. "Истоки ритуальности в Шашмакоме" "Xor faktura evolyutsiyasi" Toshkent 2023 y. O'quv qo'llanma



*Умида Касимова*

*Студентка 2 курса кафедры «История  
музыки и критики» Государственной  
консерватории Узбекистана*

### **ШАШМАКОМ И ПУТИ ПЕРЕХОДА К МОНОТЕИЗМУ НАРОДА ДРЕВНЕГО СОГДА В ПРИЗМЕ НАУЧНЫХ РАБОТ А.Х. ХАКИМОВОЙ**

Соприкосновение с памятниками древности, с идеями и философией великих предков, заставляет увидеть мир по-новому, почувствовать невероятные силы, идущие из глубины веков. Авеста является источником уникальных сведений, представляющих собой необычайную ценность и сегодня.

Необычайно поучительные идеи, которые воплощены в этом великом памятнике - благодарная мысль, благородное слово, благородное действие - определяют главный смысл и содержание Авесты.

Этим проблемам посвящены работы кандидата искусствоведения, профессора Государственной консерватории Узбекистана Африды Хакимовой «Музыкальная культура древнейшего Согда» и «Музыкальные богослужения пророка Заратуштры».

«Музыкальная культура древнейшего Согда» нацелена на изучение трех памятников исконного зороастризма: Гаты Заратуштры, Гата Хаптахайти а также Бухарский Шашмаком. Гаты (песнопения) наиболее значимая и почитаемая часть «Авесты», представляющая собой 17 поэтических гимнов пророка Заратуштры, обращённых Ахура Мазде. Гимны включены в виде отдельных глав в состав авестийской книги «Ясна». В собрание входит «Ясна Хаптахайти», сходная с Гатами архаичностью языка, однако отличающаяся отсутствием пророческих мотивов. Эти гимны вместе с тремя, считающимися особенно священными молитвами, принадлежат к самым древним частям «Авесты».

Многие годы Африда Ходжаевна Хакимова посвятила «поиску исторической причины одного из самых загадочных феноменов Бухарского Шашмакома – канона коллективного пения тарона, характерного исключительно только для бухарской исполнительской традиции

профессиональной классической музыки региона. Уникальный архитектурный канон Бухарского Шашмакома – «шестигранная куполообразная целостность с параллельными структурами, тождественной жанровой семантикой и исключительно строгими исполнительскими канонами, ярко и очень выразительно несёт в себе все качества музыки **сакральной религиозно-ритуальной практической традиции**» [1, с.2-3] Автор прослеживает историю древнейших событий, отражённых в трёх памятниках исконного зороастризма, взаимно дополняющих друг друга, картину жизни народа Древнего Согда с его самобытной коллективно-певческой культурой, праздничными ритуалами. Затем описываются этапы перехода к новой религии – монотеизму и отражение этого процесса в искусстве, отражение в Гатах новой богослужебной практики. И так, формируя ритуалы монотеизма, Заратуштра опирался на языческие традиции согдийцев. По мысли автора, единство данных трёх древнейших религиозных источников «даёт редчайшую возможность проверить теорию Гат их практической компонентой – «шестью макомами». Результат исследования, таким образом, освещает:

- а) историю рождения исконного зороастризма в Согде;
- б) существо задач и целей религиозной реформы, от начала и до конца предусмотренных Пророком - Автором концептуально целостной религиозной доктрины;
- в) Заратуштра - вдохновенный преобразователь языческих коллективных певческих почитаний (Гата Хаптахайти) и основатель шести гениальных музыкальных богослужений принципиально нового типа, указанных как Откровение;
- д) Заратуштра – первый исполнитель мантра-вака/певец-священнослужитель своих шести уникальных сольных песнопений-молебнов Сарахбор, как указал в своих Гатах» [1, с.5]

Шесть макомов Бухары чётко зафиксировали момент исторического перехода народа Согда от язычества к монотеизму и феномен коллективных тарона – символ исповедания Единого Бога цепочкой из шести песнопений. Ведь неслучайно, своих первых приверженцев Новой Веры Заратуштра в Гатах называет поющими гимны. Это же самое подтверждают и древнейшие тексты Гаты Хаптахайти.

В статье «Музыкальные богослужения пророка Заратуштры» раскрывается понятие коллективного пения тарона, сохранившееся в Шашмакоме и также подробно анализируется музыкальное построение мушкилот-сарахбор-тарона.

Опираясь на современные исследования по религиозно-историческим вопросам, а также древние тексты Гат Ясны, Гаты пророка Заратуштры и Гат Хаптахайти, автор складывает свои представления о раннем, исконном зороастризме – религии самого пророка Заратуштры. А.Х. Хакимова прослеживает историю происхождения и развития музыкального построения, мушкилот-сарахбор-тарона и приходит к следующему выводу: они «манифестируют метод эволюционного перехода древних согдийцев от язычества к монотеизму – почитанию одного Бога, что и характеризует цель религиозно-преобразовательной деятельности Заратуштры» [2, с.3]

Таким образом новые религиозные знания, культура, нравственность, принесенные пророком Заратуштрой, стали мощным стимулом качественных культурно-экономических преобразований, способствуя развитию древних культурных центров юго-востока Средней Азии.

«Знания и уникальный музыкально-религиозный опыт были даны Человечеству Новым Учением вместе с шестью богослужениями – бессмертными музыкальными векторами эволюции человеческого духа – творениями гениального Просветителя Древнего Мира – Пророка Заратуштры» [2, с.9]

#### Список использованной литературы:

1. Хакимова А.Х. Музыкальная культура древнейшего Согда.
2. Хакимова А.Х. Музыкальные богослужения пророка Заратуштры.



*Aziza Yuldasheva*

*O'zbekiston davlat konservatoriyasi*

*"Musiqashunoslik" yo'nalishi I kurs talabasi*

*Ilmiy rahbar: S.B.Kasimxodjaeva*

#### AFRIDA HAKIMOVANING YOZGAN MAQOLALARIGA BIR NAZAR

O'zbekiston davlat konservatoriyasining professori, san'atshunoslik fanlari nomzodi-Afrida Hakimovaning yozgan maqolalarini mutolaa qilar ekanman, mavzular chuqur yoritilganligi sababli savollarga ham o'rin qolmaydi. Ular quyidagi mavzularda maqolalar yozganlar, jumladan, "Qadimgi So'g'd musiqa madaniyati", "Yosh kompozitorlarga tavsiyalar", "Shashmaqomning kelib chiqishi", "Gatlar va shashmaqom", "Shashmaqomning qadimiy taqvimlari" kabi maqolalarini misol qilishimiz mumkin.

"Qadimgi So'g'd musiqa madaniyati" nomli maqolada zardushtiylik dini to'g'risidagi ma'lumotlarni va zardushtiylikning paydo bo'lishi, tarixiy voqealari yoritilgan. Maqolani mutolaa qilar ekanmiz, shashmaqom atamasiga ham ko'zimiz tushadi. Shashmaqomni ham qo'shish bejiz emas, chunki maqom atamasi ham aynan qadimdan shakllanganligi barchaga ma'lum.

"Yosh kompozitorlarga tavsiyalar" nomli maqola mavzusidan bilinib turibdiki yosh kompozitorlarga beriladigan asosiy tavsiyalardan tashkil topadi. Afrida Hakimovaning manashu maqolasida quyidagi fikrni yozganlar: "Kompozitorlik bo'limida qobiliyatli talabalar bor, lekin afsuski, xor qo'shiqlari haqida tasavvurga ega emaslar" aynan manashuning uchun ham asosiy urg'u xor yozuvi asoslarini yaxshi o'zlashtirishga qaratilgan. "Xor qo'shiqlari polifonik ijro san'atining juda murakkab turidir. Bu ma'lum tovush hajmlari va texnik imkoniyatlarga ega bo'lgan va shu bilan birga to'rt turdagi inson ovozlarning cheksiz tembrintonatsion birikmalariga ega bo'lgan vositadir. Matnni tanlash boshlang'ich kompozitor uchun xor asarini yaratish yo'lidagi muhim ijodiy vazifadir, chunki she'riy matn musiqani tanlashga, tematik materialni rivojlantirishga, tuzilishga va shakllanishga bevosita ta'sir qiladi"-deyilgan. Kompozitorlarning ijodiy qobiliyatidan tashqari, vokal polifoniyasining jonli tembr muhitini tushunish, his



qilish, shuningdek xor musiqasining og'zaki tarkibiy qismini ijodiy o'zlashtirish kerakligi keltirib o'tilgan.

"Shashmaqomning qadimiy taqvimlari" nomli maqolani o'qiganimda ko'plab ma'lumotlarga ega bo'ldim. Xususan, zardushtiylikning diniy ta'limoti va umuminsoniy miqyosdagi madaniy qadriyatlarini, zardushtiylikning muqaddas diniy kitobi-avesto haqidagi ma'lumotlarga va gat ta'limoti dunyoga bir necha ming yillar oldin Eron qabilalari Markaziy Osiyoga kelishidan oldin mamlakatimiz yerlarida yashagan juda madaniyatli etnik guruh orqali olib kelingani va shu kabi ko'plab ma'lumotlarga ega bo'ldim. Buxoro Shashmaqomining o'ziga xosligi shundaki, tarona saraxbor asl zardushtiylik va madaniyatdan ancha qadimgi qatlamlarni aks ettiradi. Tarona saraxbor bizning xalqning butparast madaniyatida shakllangan jamoaviy folklor namunalari bo'lganligi sababli, ya'ni 4-6 yoki undan ortiq ming yillar davomida olib tashlangan marosim va marosim amaliyotining xususiyatlari haqida bilib olishga imkon beradi

"Shashmaqomning kelib chiqishi", "Gatlar va shashmaqom" kabi maqolalarida shashmaqomning tuzilishi, qadimdan shakllanganligi, shashmaqom ijrochilari kabi bir qancha ma'lumotlarni o'z ichiga qamrab oladi. Men ushbu maqolalarni o'qib chiqqanimda kimlar maqom ustida izlanishlar olib borganligini va shu bilan birga maqomga doir kitoblar chiqargan olimlar haqidagi ma'lumotlarga ham ega bo'ldim. Ushbu maqolalarda shashmaqom mavzusi batafsil yoritilgan. Shashmaqomning tarkibiy qismlari ya'ni, buzrug, rost, navo, dugoh, segoh, iroq kabi maqomlardan tashkil topganligi va nasr bo'limi (aytim yo'li) esa ikki guruh sho'badan iboratligi yoritilgan. Birinchi guruh sho'ba: Saraxbor, Talqin, Nasr, Ufar, ikkinchi guruh sho'ba: Savt mo'g'ulcha, talqincha, qashqarcha, soqiynoma va shuning bilan mushkilot bo'limi (cholg'u yo'li) keltirib o'tilgan ya'ni tasnif, tarje, gardun, muxammas, saqil kabi cholg'u yo'llari va uni ijro etgan sozandalardan tortib, maqom mavzusida yozilgan kitoblarning mualliflarigacha bo'lgan ma'lumotlarni qamrab olgan.

Biz talabalar bunday maqolalarni o'qib, dunyoqarashimiz ortadi va bunaqangi chuqur bilimli olimlarning maqolalari orqali bilimimiz kengayadi. Maqolalar bizlarning bilimimizni oshirishga katta turtki bo'ladi. Bu kabi maqolalarni o'qish murakkablik yaratadi, chunki ko'plab atamalarni va mavzularni mohiyatini tushunishimiz uchun, yana ko'pkina kitoblarni mutola qilishimiz kerakligini tushunamiz. Men A.Hakimovning maqolalarini o'qib ko'plab ma'lumotlarga ega bo'ldim. Maqolalar chuqur yoritilganligi alohida ahamiyat kasb etadi.

### Foydalangan adabiyotlar:

1. "Особенности хоровой фактуры в хоровых произведениях Р.Щедрина" 1982-йil
2. "История вокального и хорового исполнительства в Узбекистане" 1991у
3. "Хоры а cappella истории – эстетические и теоретические вопросы жанра"1992-йil
4. "Профессиональное вокальное музицирование в Центральной Азии (древние века, средние века)" 1997-йil
5. "Живое наследие Заратуштры" an'anaviy ilmiy maqolalar chop qilinadigan yilnoma 2009-yil
6. "Древние календари Шашмакома" an'anaviy ilmiy maqolalar chop qilinadigan yilnoma 2009-yil
7. "Реформаторская деятельность Заратуштры отраженная в Шашмакоме и Гатах" an'anaviy ilmiy maqolalar chop qilinadigan yilnoma 2009-yil
8. "Истоки ритуальности в Шашмакоме" "Xor faktura evolyutsiyasi" Toshkent 2023 у. O'quv qo'llanma



*Севара Кадирова*

*Заведующая кафедрой «Академического  
хорового дирижирования», профессор  
Государственной консерватории Узбекистана*

### ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ УЧЕНОГО

Искусство и наука — два главных двигателя культуры, два метода постижения природы мира. Африда Ходжаевна Хакимова — музыкант и ученый, в равной мере соединивший в себе эти два направления человеческой деятельности. Являясь как дирижер чутким исполнителем-интерпретатором и прекрасным педагогом, она многогранно проявила себя и в качестве талантливого исследователя музыки.

Интерес к науке, по словам самой Африды Ходжаевны, возник у нее из желания «не просто исполнить сочинение, а узнать замысел композитора, посмотреть на произведения и жанры в историческом контексте, найти источники и причины того или иного явления»<sup>20</sup>. На сегодняшний день результатом постоянной тяги Африды Ходжаевны к исследованию являются ученая степень кандидата искусствоведения и целый ряд работ, среди которых две монографии, монографический очерк, учебное пособие и более сорока статей. Поражает не только количество, но и высокое качество ее работ, разнообразие научных интересов. Так, исторический диапазон изучаемой ею музыки превышает три тысячелетия — от древних Гатов Заратуштры до хоровых сочинений современности; широк и географический разброс — от центральноазиатской изустно-профессиональной музыки до русских композиторов. При этом в каждой избранной области она демонстрирует глубину знаний и обоснованный научный подход к материалу.

Для данного раздела сборника мы отобрали и расположили в хронологическом порядке пятнадцать статей А. Хакимовой, частично отражающих основные направления ее научной деятельности, а именно: 1. интерес к творчеству Р. Щедрина; 2. рассмотрение вопросов музыкального

<sup>20</sup> из личной беседы с А.Х. Хакимовой (27.07.2024)

образования; 3. исследование Шашмакома и его связи с зороастризмом. Все эти сферы научной деятельности неразрывно связаны с творческой биографией Африды Ходжаевны.

Становление А. Хакимовой как музыканта и ученого проходило в период общего подъема музыкальной культуры, интенсивного развития хоровой музыки, большого интереса к полному эксперименту и находок творчеству Г. Свиридова, С. Слонимского, Н. Сидельникова, Р. Щедрина. Следуя магистральным тенденциям того времени, Африда Ходжаевна выбирает творчество Р. Щедрина для своей первой крупной научной работы — кандидатской диссертации «Особенности фактуры в произведениях для хора без сопровождения Р. Щедрина» (1980). Хоровое творчество Р. Щедрина впоследствии стало для нее одной из главных тем для изучения, оставаясь в центре исследовательского внимания вплоть до конца 1980-х гг.

Говоря о композиторе, Африда Ходжаевна отмечает: «Когда я впервые услышала музыку Р. Щедрина, это был хор «К вам, павшие», на меня это произвело огромное впечатление. Это было совершенно новое звучание, в котором чувствовался большой потенциал хорового композитора. У Р. Щедрина многослойная музыка, он видит ее в каком-то стерео-объеме и понимает социально, донося с ее помощью огромный мощный контекст, связывающий прошлое и настоящее, вызывающий множество ассоциаций и аллюзий»<sup>21</sup>. Интересные теоретические наблюдения о фактуре, мелодике, тематизме, хоровой полифонии у Р. Щедрина можно найти в ряде ее статей, среди которых включенные в данный сборник «Новаторское прочтение жанра (1980); «Жанровые аспекты хоровой полифонии Р. Щедрина» (1987) и «Соотношения слова и музыки в хорах Р. Щедрина» (1988). Эти работы демонстрируют зрелость исследовательского мышления ученого Африды Ходжаевны.

Другая сфера интересов Африды Ходжаевны — вопросы музыкального образования. В сборник включены ее статьи «Современные проблемы музыкального образования» (2008) и «Рекомендации начинающему композитору» (2015). В первой из них, написанной в соавторстве с Л. Красуцкой, приведена история музыкального образования в Узбекистане в XX — XXI вв. и проанализировано современное состояние обучения в Государственной консерватории Узбекистана, выделены сильные и слабые стороны, предложены варианты решения возникающих проблем. В этой статье авторы пришли к выводу о необходимости повышения профессионализма студентов консерватории: «...мы уверены, что пройдет

<sup>21</sup> из личной беседы с А.Х. Хакимовой (27.07.2024)

совсем немного времени, и сама жизнь, организованная по законам рыночной экономики, докажет, что следует получать профессию, а не корочку, добытую уловками и уговорами. Что надо выбирать профессию такую, в которой человек сможет выдержать конкуренцию. Ведь и сегодня мы видим, что преуспевают в профессии в конечном итоге одаренные музыканты с крепкой профессиональной базой»<sup>22</sup>. Отметим, что данная статья была написана шестнадцать лет назад и за эти годы многое действительно изменилось.

Главной сферой научных интересов Африды Ходжаевны в последние десятилетия стала узбекская музыка, а именно Шашмаком и его генезис, связанный с зороастрийскими ритуалами. Начало интереса к данной тематике относится к 1997 г., когда была выпущена статья «К проблеме ансамблевого вокального исполнительства в музыкальной профессиональной культуре Центральной Азии» (включена в данный сборник). Далее проблема разрабатывалась в ряде других небольших исследований, среди которых также вошедшие в сборник статьи «Малый след большой традиции» (2005), «ГатыиШашмаком» (2011) и получила наиболее полное воплощение в монографии «Музыкальная культура Древнего Согда и Гаты Заратуштры» (2015), а также в ее новом масштабном исследовании «Об истоках Бухарского Шашмакома, о Заратуштре–авторе Гат, о народе, певшем коллективные гимны шести божествам»(2023).

ИзучениеШашмакома приводит АфридуХоджаевну к мысли о том, что «Жизнь этой музыки сопряжена с вечными нерушимыми Космическими религиозно-философскими Истинами, которые ярко отражает сама музыкальная система в своей изначальной целостности. Система шести макомов служат ясной и яркой манифестацией универсалий понятных и актуальных для всего человечества»<sup>23</sup>. Исследуя процессы взаимодействия Гатов и Шашмакома, А.Хакимова открывает целый пласт неисследованных ранее в узбекском макомоведении фактов и закономерностей:

- выдвигает смелую гипотезу о том, что «древние (включающие коллективно исполняемые тарона) вокальные части бухарского Шашмакома изначально вводили в богослужебный ритуал восточных (центрально-азиатских) зороастрийцев»<sup>24</sup>.

<sup>22</sup> «Узбекская музыка на стыке столетий (XX–XXI вв.): тенденции, проблемы» Коллективная монография. – Ташкент, 2008. с.152

<sup>23</sup> Музыкальная культура древнейшего Согда. Журнал «Музыка» (№3). – Ташкент, 2021. с.12

<sup>24</sup> К проблеме ансамблевого вокального исполнительства в музыкальной профессиональной культуре Центральной Азии // Материалы научно-теоретической конференции профессорско-преподавательского состава (октябрь 1996 г). – Т., 1997. с. 24

- проводит интересные параллели между зороастрийской триадой «мысль-слово-дело» и строением макомов, что отражено в приведённой ниже схеме:

- призывает признать факт авторского начала в некоторых разделах макома: «Наверное настало время музыкальной общественности набраться смелости и заявить о том, что части Сарахбор Бухарских Шести макомов не анонимные творения. В далеких праисточках своих они имеют гениального автора –человека редкой одаренности и образованности –пророка, проповедника-певца – Заратуштру»<sup>25</sup>.

В заключение отметим, что научные взгляды и открытия Африды Хакимовой, выходящие за рамки современных музыковедческих установок относительно истории развития макома, на наш взгляд, не получили к данному моменту должного научного резонанса и широкого отклика. Они нуждаются в серьезном критическом осмыслении, музыковедческой оценке и дальнейшем развитии. Как говорит сама Африда Ходжаевна: «Мне бы хотелось, чтобы мои идеи по поводу Шашмакома обсуждались, и чтобы им был вынесен какой-то вердикт. Ведь наличие реакции (пусть и отрицательной) придает жизнь работе ученого»<sup>26</sup>. Надеемся, что данный сборник станет небольшим шагом в деле распространения взглядов Африды Ходжаевны среди музыкальной общественности Узбекистана.

Мысль	Слово	Дело <sup>27</sup>
инструментальная медитация (жертвоприношения)	страстный молитвенный распев Гат (Сарахбар)	Общее коллективное исполнениеТарона (апофеоз службы)

<sup>25</sup> Малый след большой традиции // Шашмакомсабқлари. –Т.,2005. с.209

<sup>26</sup> из личной беседы с А.Х. Хакимовой (27.07.2024)

<sup>27</sup> К проблеме ансамблевого вокального исполнительства в музыкальной профессиональной культуре Центральной Азии // Материалы научно-теоретической конференции профессорско-преподавательского состава (октябрь 1996 г). – Т., 1997. с.25

*"Взаимобогащение музыкальных культур  
народов Средней Азии и Казахстана"*

*(Межреспуб. научно-теоретическая конференция - 1975г.)*

*Ташкент, 1977.*

## **РАЗВИТИЕ ХОРОВОГО ЖАНРА А'CAPPELLA**

Жанр многоголосного хорового пения без сопровождения - совершенно новый в республиках Средней Азии и Казахстане как в генетическом, так и в историческом планах. Возникнув немногим более двух десятилетий назад, хоровое искусство а'капелла успело стать неотъемлемой частью общего развития музыкальной культуры народов этих республик.

Прежде всего необходимо остановиться на способах бытования хоровой музыки в различные исторические эпохи, с одной стороны, как наиболее древнем, естественном и простом типе общения больших коллективов людей, не требующем особых навыков, с другой стороны, как высокоразвитом, сложнейшем музыкальном искусстве, основанном на длительном обучении, освоении певческих ансамблевых навыков.

Хоровое исполнительство первого вида, существовавшее у народов Средней Азии с древнейших времен, до нас дошло лишь частично. Оно связано с языческим культом природы. Среди таких десен - обрядовые, бытовые, игровые, песни-плачи и песни-приветствия. Можно предположить, что немногие хоровые песни, встречающиеся в мусульманском культе, пришли в него вместе с укоренившимися в быту языческими обычаями, сопровождавшимися хоровым пением.

Хоровое исполнительство второго вида, то есть собственно искусство, начинает формироваться лишь тогда, когда им занимаются профессионалы, заинтересованные в совершенствовании своего мастерства, когда развитие хорового пения стимулируется обществом, когда оно обрывает самостоятельную художественно-эстетическую ценность.

Хоровое искусство и в России, и в Европе на протяжении многих веков развивалось в лоне церковной певческой практики. С церковным хоровым пением связан весь путь становления профессиональной музыки в Европе, начиная от первой школы певчих, учрежденной папой Сильвестром, и Лаодикийского запрета непрофессионального храмового пения в 367 г., вплоть до XVII века - времени возникновения первых опер.

Хоровая и мужская природа профессиональной музыки сыграли важную роль в процессе возникновения, осознания и развития многоголосия. В историческом становлении музыкального мышления эти в известной мере

## **II BOB**

**SAN'ATSHUNOSLIK FANLARI NOMZODI,**

**PROFESSOR AFRIDA XODJAEVNA**

**XAKIMOVANING**

**TANLANGAN MAQOLALARI**

## **ГЛАВА II**

**ИЗБРАННЫЕ СТАТЬИ КАНДИДАТА**

**ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, ПРОФЕССОРА**

**ХАКИМОВОЙ АФРИДЫ ХОДЖАЕВНЫ**

случайные факторы стали мощным условием реализации внутренних потенциальных возможностей системы. Само звучание хора уже есть буквальное многоголосие, обусловленное двумя причинами: 1) вариантностью индивидуального интонирования одного и того же напева каждым участником хора<sup>28</sup>, 2) звучанием низких мужских голосов, богатых обертонами, способных создать у слушателя ощущение неоднородности звучания. Таким образом, хоровое пение создало объективные предпосылки не только для возникновения многоголосия, но подготовило "общественное ухо" к осознанному его восприятию.

В совершенно иных общественных и культурно-исторических условиях развивалось профессиональное музыкальное искусство народов Средней Азии. Сохранившиеся исторические памятники свидетельствуют о существовании в Согдийском государстве профессионального хорового искусства. Однако, начиная с VII века, века принятия мусульманства, хоровое пение практически перестает развиваться. Исламизм, неся народам Средней Азии идею единобожия, облек ее в самом богослужении в форму сольной монодии. Церковный институт, нацеленный наивысшей общественной, политической, моральной властью, санкционировал развитие сольного профессионального исполнительства, способствовал формированию новых эстетических критериев в музыкальном искусстве. И в этом случае внешний фактор сыграл решающую роль в развитии всей музыкальной культуры народов Средней Азии.

В сольном исполнительстве именно моменты непосредственного творчества, будь то поэтическая или вокальная импровизация, играли решающую роль при оценке как самого произведения, так и мастерства его исполнения. Творческая воля, исполнение и восприятие сосредоточивались только на горизонтале, благодаря чему развитие вокальной монодии могло идти, основном, в двух направлениях. Первым было усложнение мелодики в отношении строя, ритма, интонации и орнаментики, а вторым - поиски новых тембро-регистровых красок, выражающиеся в повыше шли эмоциональной напряженности главным образом за счет предельно высоких нот. Интересно в этой связи отметить, что низкие, густые по тембру мужские голоса - басы и баритоны - и в народной, и в профессиональной певческой практике не считались художественно полноценными (фальцет не использовался).

Таким образом, древнее, примитивное народно-хоровое пение бытовало параллельно с высокоразвитой культурой профессионального сольного вокального исполнительства.

После Великой Октябрьской социалистической революции народы Средней Азии и Казахстана получили широкую возможность развивать те области знания и искусства, с которыми они не были знакомы до Советской власти. Вместе с многоголосием в республики проникли новые музыкальные жанры, новые формы исполнительства. Некоторые из них начала развиваться уже в первые годы становления профессиональной многоголосной музыки (музыкальная драма, массовые песни, кантаты, сюиты), а другие, в том числе хоры а'капелла, возникли много позже.

Для развития национальной хоровой культуры было важным не только создание высоко профессиональных коллективов, но и накопление национального репертуара с использованием новых форм, возникших на основе народного музицирования.

Формирование национальной хоровой культуры а'капелла протекало одновременно в трех сферах музыкальной деятельности, тесно связанных между собой: в области композиторского творчества; в области исполнительства, где большую трудность вызывали поиски специфической манеры пения, в которой сочетались бы особенности национального вокального исполнительства с задачами ансамблевого многоголосного пения; в области воспитания широкой слушательской аудитории, способной воспринять и оценить народную песню в многоголосном звучании.

Обработки народных песен для хора без сопровождения стали важным моментом в процессе приобщения монодийного музыкального искусства к общеевропейским традициям, активно способствовали воспитанию многоголосного мышления как среди музыкантов, так и среди слушателей.

На ранних этапах развития жанра (50-е годы) в первых обработках народных песен композиторы проявили большую осторожность и такт. Процесс "скрещивания" среднеазиатской монодии с многоголосием русско-европейской традиции был не бескомпромиссным. Специфика хорового жанра, главным условием которой являются массовость, доступность, заведомо располагает к использованию сравнительно простых средств музыкального языка, ведет к некоторым изменениям в строе. Если в сольном одноголосии мастерство исполнителя измеряется умением расцветить мелодию, дать изменчивое вариантно-вариационное развитие напева, то в хоровом звучании и одноголосие предполагает некоторую долю статики, так

<sup>28</sup> На это постоянно обращал внимание Скребинов С.С. См. "Художественные принципы музыкальных стилей", М., 1973; Лекции по полифонии. Машинопись, библиотека МОЛГК; Интонация и лад. "Советская музыка", 1967, №1, с.89-94 и др.

как стройность, выравненность всех музыкальных компонентов составляет основу хорового исполнения.

С одной стороны, композиторы в своих обработках стремились сохранить мелодию неизменной, дать ее в привычном рельефном звучании высоких тембров (сопрано-теноров). С другой стороны, они вынуждены были, сообразуясь со спецификой хорового исполнения, упрощать ритмическую и орнаментальную стороны напева. Даже в лучших обработках народная мелодия, сохраняя в переработанном виде свои главные структурные особенности, а иногда и национальный колорит, все же нередко утрачивала то, что составляло ее эстетическую привлекательность для слушателя, незнакомого с многоголосием. Кроме того, технические возможности национальных коллективов, как правило, были недостаточно высоки, певцы же академического хора филармоний обычно не были знакомы с тонкостями народной манеры интонирования. Это в определенной мере затрудняло и замедляло развитие жанра.

Среди лучших хоров а'капелла 50-х годов можно назвать аранжировки узбекского композитора М. Бурханова. Он отобрал напевы, наиболее удобные для многоголосного оформления, то есть обладающие высоким "хоровым коэффициентом"<sup>29</sup>. Композитор использовал песенный материал разных народов - узбеков, таджиков, уйгуров, каракалпаков, казахов. Для одноголосных мелодий, отличающихся национальна своеобразием в ладоинтонационном отношении, сам принцип многоголосного подхода оказался общим. Так фактура характеризуется парным двухголосием, причем голоса объединяются не по родовому, а по тембровому признаку. Используется двухголосна преимущественно подголосочного склада, когда второй голос чаще появляется либо в качестве мелодического призвука, либо представляет собой выдержанную педаль по типу старинных бурдонов. Мелодия обычно помещается в высоких голосах, что способствует более яркому ее звучанию и согласуется с национальной исполнительской манерой. В гармонии преимущественно используются плагальные обороты.

В хоровом творчестве среднеазиатских композиторов на протяжении последующих десятилетий (60-е - начало 70-х годов) выделились две хорошо заметные тенденции. В тех случаях, когда композитор создает оригинальное сочинение, он проявляет достаточную свободу в выборе композиционных приемов, стремясь к сочетанию собственно национальных и индивидуально-стилистических черт. Но тогда, когда композитор обращается к обработке или даже стилизации народной песни, он прибегает к более общим способам

выражения. Эти особенности проступают не только в сочинениях узбекских авторов - С. Бабаева, Б. Уменжанова, И. Акбарова и других - по и в произведениях композиторов братских республик - Б. Байкадамова, В. Ахметова, К. Овезова.

В обработках народных песен композиторы проявляют большую свободу и изобретательность. Это, с одной стороны, связано с окрепшим техническим мастерством, с другой - с существенным художественно-эстетическим сдвигом в музыкальном сознании народа. В хоровом письме такая свобода, в частности, нашла отражение в том, что в некоторых случаях основной напев помещается в низких голосах. Признание художественной полноценности всех типов голосов таит в себе большие выразительные возможности вокально-хорового свойства. Уравнение голосов хора в правах ведет к известной самостоятельности их внутри партитуры, позволяет им более гибко и чутко реагировать на семантику произведения.

К сожалению, в большинстве случаев и сейчас композиторы республик Средней Азии и Казахстана используют чаще всего двухголосие. Однако, способы сочетания голосов становятся многообразнее. Так, гетерофония нередко уступает место свободному контрапунктическому движению, имитационные построения носят более развитый и последовательный характер. Педальные звуки зачастую перерастают в оstinатную фигуративную полевку, свободно кочующую из голоса в голос. Традиционно используемый прием ритмического оstinато в нижнем голосе, имитирующий усуль дойры, становится средством тембро-регистровой красочности при перенесении в другие хоровые партии. Если раньше в аккордовых сочетаниях композиторы ориентировались в основном на классическую функциональность, то теперь чаще применяется натурально-ладовая гармония, входящая в систему музыкально-выразительных приемов XX века. Изменилось и отношение к диссонансу, который нередко трактуется фонически.

Важным обстоятельством современной практики аранжировки является то, что композиторы проявляют большую последовательность в сохранении характерной мелизматике, реализуемой в нетемперированном строе и в применении ладов с нейтральными интервалами. Как известно, подобные тенденции нарушения температуры симптоматичны для музыки XX века.

Успехам в развитии жанра в огромной мере способствует возросшее мастерство хоровых исполнительских коллективов.

Следует отметить, что в хоровом профессиональном искусстве сегодня различают два направления - академическое и так называемое народное

<sup>29</sup> Грубер Р.И. Гендель. М., 1935, с. 35.

(фольклорное). Академические коллективы в своей деятельности опираются на профессиональный традиционализм в хоровом творчестве и исполнении. Народные хоры строят свою работу на основе местных диалектных певческих традиций.

С точки зрения основных тенденций хорового исполнительства в республиках Средней Азии и Казахстана показательна деятельность национального хора Узбекского радио и телевидения под руководством Б. Умеджанова, крупного знатока народного мелоса, удачно аранжирующего и исполняющего национальную хоровую музыку.

Этот хор вырабатывает некое новое качество исполнения. Оно образовалось благодаря слиянию традиций нехоровой монодической песенной культуры и хорового многоголосия, сложившихся в хоре академического плана. Последнее повлияло на состав хора, нормы соотношения голосов, выравненное использование регистров, отсутствие "белого" и "горлового" звучания, отсутствие пантомимы и хореографии. Однако манера пения, культивируемая в этом коллективе, неразрывно связана с национальной профессиональной традицией.

Укомплектованный певцами высокой квалификации, получившими образование в Ташкентской государственной консерватории, хор хорошо знаком с народным песенным наследием и народной исполнительской манерой. Ансамблевые навыки многоголосного пения в коллективе удачно сочетаются с особой, несколько облагороженной народной манерой пения, что придает хоровому звучанию неповторимое своеобразие и привлекательность. Выступления коллектива сопровождаются неизменным успехом в самой широкой аудитории. Хор служит объектом подражания для многоголосных профессиональных и самодеятельных национальных хоровых коллективов как в Узбекистане, так и других республиках региона.

Следует помнить, что развитие жанра а'капелла связано не только с созданием хоровых произведений, но непосредственно зависит от организации и воспитания хоровых коллективов, повышения их профессионализма. Ведь в конечном счете развитие хоровой музыки а'капелла способствует обогащению и расцвету всего музыкального искусства. Несомненно, это в полной мере относится ко всем республикам региона.

## НОВАТОРСКОЕ ПРОЧТЕНИЕ ЖАНРА

### ЗАМЕТКИ ХОРМЕЙСТЕРА

Хоры а cappella Р. Щедрина<sup>1</sup> составляют небольшую, но исключительно интересную область творчества композитора. Эстетическая и познавательная ценность их не только в глубоком образном и конкретно индивидуальном воплощении поэтического текста, но и в совершенно новом взгляде на процесс формообразования. Умение композитора высказываться афористически кратко, объемно и точно приводит к концентрированности мысли, что естественно обуславливает соответствующие принципы организации художественного держания в каждой пьесе, определенные драматургические закономерности.

Несколько лет назад замечательный знаток хорового дела А. Ленский писал о Щедринах: «Творческий опыт этого самобытного художника дает нам любопытное свидетельство того, как часто стилистически резко отличны друг от друга методы его инструментального и хорового мышления: полная свобода волеизъявления, безудержные дерзания, неустанный поиск в инструментальных сочинениях и совершенно очевидное самоограничение, сдержанность в выборе средств выразительности в партитурах для хора без сопровождения»<sup>2</sup>. Это утверждение, хотя и справедливо констатирует разное отношение композитора к выбору выразительных средств в вокальной (в частности, в хорах а cappella) и инструментальной музыке, однако далеко не исчерпывает характера взаимосвязи между традиционным новаторским внутри каждого из жанров.

Что касается хоров а cappella, то здесь данный вопрос приобретает особую актуальность. Ведь, как известно, технические возможности человеческого голоса, в сравнении, скажем, с любым другим инструментом, достаточно ограничены. Вот почему композитор, использующий всевозможные современные средства, в работе над хоровым произведением должен быть предельно осторожен и экономен с любого вида новациями. С этой точки зрения сочинения Щедрина представляют собой великолепный

Хакимова Афида Ходжаевна окончила Ташкентскую консерваторию в 1967 году. В настоящее время преподает на кафедре хорового дирижирования. Является солисткой при кафедре хорового дирижирования Московской консерватории; научный руководитель — К.Б.Птица.

<sup>1</sup> Четыре хора на стихи А. Твардовского; Четыре хора на стихи А. Вознесенского; «Русские деревни» на стихи И. Харабарова; «Порп мой друг, порп», «Тиха украинская ночь» на стихи А. Пушкина; «Стирала женщина белье» на стихи И. Ляпина; «Ива, ивушка» (вокализ).

<sup>2</sup> А. Ленский. Без заглавия. «Советская музыка» 1976, №10, с.48.

пример взаимодействия традиций и новаторства, тем более убедительный, что новая стилистика формируется не в развернутых композициях (с давних пор служивших ареной столкновения грандиозных идей и апробации новейших приемов организации тематического материала), а в миниатюрах - одном из древнейших музыкальных жанров, со всеми его интонационными, динамическими, ритмическими, тесситурно-регистровыми ограничениями.

Взяться за подобный труд может лишь автор, тонко чувствующий природу и специфику человеческого голоса, глубоко изучивший традиции хорового исполнительства, что позволяет ему максимально полно воплотить творческий замысел. Прибегая к минимуму выразительных приемов, Щедрина добивается необычного для хоровой миниатюры богатства конкретного образного содержания. Оставаясь традиционным, даже, быть может, в какой-то мере консервативным в вопросах трактовки хоровой звучности, он вносит много свежего в понимание и развитие самого жанра а capella. Его новаторство охватывает разные стороны произведения, проявляясь в стремлении углубить философско-психологическую лирику, и придать свежий ракурс гражданской патриотической теме, привычным для отечественной музыки жанрам - психологическому портрету («Первый лед» на стихи А. Вознесенского, «Стирала женщина белье» на стихи И. Ляпина), бытовым сценкам («Тбилисские базары», «Горный родничок» на стихи А. Вознесенского). Хоровой цикл у Щедрина - это целостная концепция, основанная на совершенно новых стилистических и структурных соотношениях пьес между собой. Их взаимодействие обычно перерастает сюитные принципы объединения по контрасту, широко распространенные в самых разных вариантах хоровой музыки и в наши дни.

Так, в Четырех хорах на стихи А. Твардовского<sup>30</sup> в социально-нравственном аспекте решается тесно связанная с войной проблема жизни и смерти. Созидание этого опуса совпало со временем работы композитора над ораторией «Ленин в сердце народном». О связи хоров с ораторией свидетельствует масштабность идеи и художественного обобщения событий, глубоко новаторская трактовка самого понятия «народное», наконец, драматургический принцип выявления общего через психологически индивидуализированное восприятие одного и того же явления разными людьми. В результате усиливается не только внутренняя контрастность каждой пьесы в сменах темпа, динамики, вокального штриха, типа изложения, ладотональных красок, но происходит резкий взлет

эмоциональной напряженности на гранях пьес, обостряется их жанровое сопоставление. По существу здесь образуется четырехчастная контрастно-составная форма (термин В. Протопопова), близкая по характеру драматургии и образной семантике определенному типу сонатно-симфонического цикла<sup>31</sup>: действие - Moderato semplice (эпос); созерцание - Andante assai (пейзажная лирика; игра - Sostenuto marciale (злое скерцо); обобщение - Largo (финал-реквием).

Отметим одну интересную параллель, возникающую при сопоставлении цикла Щедрина с некоторыми жанрами изобразительного искусства. Параллель поначалу неожиданную, но при внимательном взгляде небезосновательную. В самом деле, первый хор «Как дорог друг», решен в технике плаката, в скупых мужественно-суровых тонах. Для него характерны простота, лаконичность выразительных средств; тотальная симметрия, охватывающая и вертикаль и горизонталь, подчеркивает конструктивность замысла. Второй хор, «Прошла война», - проникновеннейшая страница лирики Щедрина - выписан тончайшей кистью художника-миниатюриста, что проявляется в мельчайшей продуманности и смысловой обусловленности всех деталей, большой эмоциональной насыщенности звучания в пределах малой формы. В третьем хоре, «Я убит подо Ржевом», использована палитра экспрессионистского искусства, сочетающего образную символику и реальность. Здесь композитор прибегает к пластово-тембровой полифонии и особой действенности метроритма. Величественно-суровое песнопение «К вам, павшие», - подобно монументальной фреске, целостной и композиционно уравновешенной, чему немало способствует строгий хоральный тип изложения. Таким образом, единство цикла обеспечивается взаимодействием многих драматургических особенностей...

Естественно, что кардинальное обновление содержания влечет за собой значительные изменения в выразительных средствах. Принципы разработки почерпнуты композитором из фондов крупных инструментальных форм. Возможность подобного обогащения обусловлена полифоничностью творческого метода, находящей выход не только в поли-образованиях мелодического, гармонического, ладового, жанрового, стилистического свойства, но и в богатстве предметно-зрительных ассоциаций, связанных с художественным опытом других искусств и созданием благодаря этому многоплановой драматургии (о чем уже говорилось выше в связи с Четырьмя хорами на стихи А. Твардовского).

<sup>30</sup> Цикл написан в 1968 году. Посвящен памяти брата композитора - Олега Щедрина. В цикл вошли стихотворения и отрывки сочинений А. Твардовского разных лет: «Когда пройдешь путем колонн» (1943), «Прошла война» (1945), «Я убит подо Ржевом» (1946), «В тот день, когда окончилась война» (1948).

<sup>31</sup> См.: М. Арановский. Симфонические искания. Л., 1979, с. 24-25.



Попытаемся на конкретных примерах проследить способы формирования идейного контекста и процессы взаимодействия его образно-смысловых слоев, способствующие глубине и яркости целого.

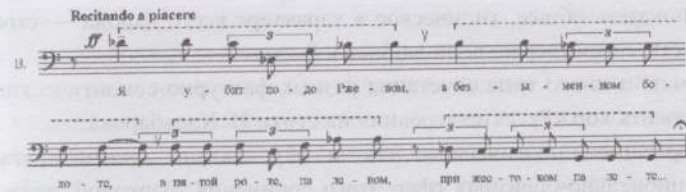
Особенности драматургического решения каждой пьесы заключены в тонком и многообразном претворении принципов оstinatности и вариантности, пронизывающих все элементы музыкальной формы и языка. Совершенно очевидно, что поскольку указанным принципам подчинена структура произведения, тосамой показательной сферой действия становится фактура, понимаемая как материализация музыкальной мысли в звуках, как воплощение самого мышления композитора. Все элементы фактуры «столь же имманентны музыкальному мышлению, как композиционное строение» (И.Барсова).

Фактурно-семантические слои подразделяются на рельеф и фон<sup>32</sup>. Сопряжение рельеф – фон образует драматургические пары: индивидуальное и типическое, частное и общее, конкретно-сюжетное и обобщенно-эстетическое. В фактуре музыкального произведения – это соотношение мелодической линии одного голоса и многоголосного комплекса, сочетание тематически дифференцированных пластов музыкальной ткани, сопоставление различных эмоционально-образных сфер. В процессе развития происходит их переорганизация, вследствие чего и фон наполняется новым содержанием. Из всего многообразия соотношений рельеф– фон можно выделить сколько типов.

Одним из ярких примеров соединения фактурно-семантических слоев является хор «Я убит подо Ржевом». В качестве рельефа здесь выступает экспрессивный монолог (в эпиграфе – это унисон басов; в первой вариации – solотенора): жесткая, нервная, психологически-индивидуализированная образность особенно ярко очерчивается мелодической линией эпиграфа, широкими интервальными ходами речевого происхождения сложной ритмической организацией. Явно подчеркивается нереальность самого образа<sup>33</sup>.

<sup>32</sup> Эти понятия введены в музыкальную науку Ю. Н. Тюлиным. См. в кн.: Ю. Тюлин. Музыкальная форма. М.1974, с.25.

<sup>33</sup> Интересно, что все построение, оформленное в виде пары периодичностей, никак не тактируется, но каждая его фраза строго организована системой ритмических перевертышей или «ритмических конусов», с характерной синкопой в начале и слабым окончанием в конце.



Фон представлен иллюстративно-экспрессивным тематизмом, подчиненным конструктивному оstinatному принципу развития; для него характерны ритмическая дробность, расчлененность, переменная метрика, острая диссонантность звучания четырехголосного мужского хора. В процессе развития трансформируются и рельеф, и фон. Так ритмически и интонационно угловатая мелодия эпиграфа приобретает в теноровом solo приозную распетость и лирическую выразительность, а диссонантно насыщенное, ритмически расчлененное ostinato, в котором поначалу более всего подчеркивается жесткая, «ударная» артикуляция (механическая сила), в третьей, кульминационной вариации, охватив все голоса смешанного хора, приближается интонационно и ритмически к обобщенно-песенному жанру, звучит широко и масштабно, как гимн.

Здесь рельеф и фон сливаются, это слияние как бы символизирует обращение к самым высоким нравственно-этическим идеалам:



Так в процессе тематического развития из отдельных интонаций складывается обобщенно-песенный образ, происходит замена темы-эпиграфа фоновым материалом – ostinato, которое, трансформируясь в сторону все большей напевности, поднимается до значения темы-рельефа, контрастирующей теме-эпиграфу (сравним примеры №1 и №2).

Подобная образная модуляция придает самой идее особую реалистическую глубину и масштабность. Композитор стремится не только запечатлеть эмоционально переживание, отношение своего героя – павшего на поле битвы солдата – к событиям, но через единичное, частное ярче и

сильнее показать общее, типическое в характере всего народа — стойкость, преданность, самоотверженную любовь к Родине.

Примером иного типа сочетания разных фактурно-семантических слоев может служить хор «Русские деревни» на стихи И. Харабарова.

Содержанием поэтического текста обусловлено противопоставление двух эмоционально-образных сфер этого сочинения. В первой, связанной с обращением к деревне, предстают величественные, эпически спокойные и бесконечно дорогие образы старины, истории. Вторая сфера олицетворяет нравственное отношение, переживание человека, осознающего свою причастность к прошлому, настоящему, будущему Родины.

Эпический, надличный план пьесы воплощен в жанрово-стилизованной, «псалмодической», ритмически уравновешенной консонантной речитации хора<sup>34</sup>. Психологическая сфера охарактеризована резко диссонантной вертикалью, асинхронностью метроритма (чрезвычайно редкой в хорах а cappella Щедрина), предельно обостренной мелодикой, основанной на ряде неразрешенных вводнотоновых попеваний. Целостный образ складывается из отдельных линий голосов, и в каждом интонационные обороты ассоциируются с сомнениями, страданиями, как бы выражают единичное переживание. Благодаря ритмическому тождеству они стягиваются в аккордовые комплексы, образуя единый «утолщенный» гетерофонный голос:

В процессе взаимодействия и взаимопроникновения психологической и эпической сфер от тематизма отсекаются все второстепенные, несущественные детали, остаются лишь самые характерные черты: темброво-регистровая насыщенность, консонантность, олицетворяющие величавое спокойствие «голосов предков», с одной стороны, и секундово-расщепленный тон, воссоздающий щемящую «бабью ноту» (по определению самого композитора) — с другой.

<sup>34</sup> Подобный хоральный речитатив нередко использовался русскими композиторами, олицетворяя собой мотив необратимого времени (кантата «Иоанн Дамаскин» С. Танеева; Третий квартет П. Чайковского; «Симфония псалмов» И. Стравинского).

Вместе с тем, в контексте всей формы возникает еще один ассоциативный образ. В пьесе нет «начала» и «конца» как опорных моментов звучания (что для хора а cappella вообще нетипично). Те созвучия, которые служат опорами, постоянно видоизменяются; в политональной, полиладовой музыкальной ткани опорами служат одновременно тоны до, ре, соль. Начало произведения, рождаясь из неопределенной звуковысотной среды, ассоциируется с безграничным пространством. Завершение — на соль-минорном трезвучии с квинтой в мелодии, на постепенно замирающем pianissimo — создает столь же сильный, как в начале, пространственный эффект.

Щедрин широко применяет в своем творчестве принцип поочередного и внезапного высвечивания различных образов. Такой драматургический принцип, как пишет В. Комиссинский, больше связан с кинематографическим приемом «монтажа»<sup>35</sup>, где допустимы резкие переломы в ходе повествования, перемены времени и места, связанные с техникой кадровых наплывов. Доказательство тому — хор «Прошла война» на стихи А. Твардовского. Причем, если в предыдущих примерах раскрытие содержания шло от частного к общему, от индивидуального к типическому, то в данном случае наоборот — от общего к частому.

Основу «общего плана» произведения составляет по-фольклорному очеловеченное описание природы. Сопоставление: перед войной — после войны четко разграничивает пьесу на два построения. Соответственно, одна образная сфера олицетворяет образ смерти, состояние душевного оцепенения; другая — символизирует движение, жизненный пульс. Тематическое развитие подчинено вариантному преобразованию интонационно единого музыкального материала. Первое построение — это переход от проникновенной, широкой кантилены лирико-эпического плана к «скованной», конструктивной мелодике инструментального типа. Накапливая интонационную и драматургическую напряженность и уходя во все более низкие регистры, мелодия постепенно теряет свою естественную вокальную гибкость. Во втором построении, тематическое ядро которого составляет первоначальный интонационный оборот, тонально-регистровый сдвиг и ритмическое сжатие (усечение ядра, стреттное изложение) способствуют конкретному обновлению материала. В музыке воплощается порыв, неудержимо бурное проявление жизненной энергии:

<sup>35</sup> См.: В. Комиссинский. О драматургических принципах творчества Р. Щедрина. М. 1973, с. 100

Два ярких образа составляют «рельеф», тогда как «фоновый» материал (тоническое трезвучие, выписанное в виде ритмизованной педали) экспонируется в очень кратких связках на гранях первого и второго построения, выполняя функцию «отстранения» и как бы воплощая образ необратимого, бесстрастного Времени. Его неизменное появление в «просветах» между двумя основными образами создает объемную перспективу.

Возвращаясь к высказанной ранее мысли о таком драматургически действенном приеме, как «монтажа», отметим еще один образ, решенный необычайно лаконично и впечатляюще. Это образ Скорбящей Матери. На динамическом затухании *pianissimo* необычайно выразителен взлет на септиму с последующим никнущим спадом. Всего несколько сдержанных штрихов рисуют эмоционально-насыщенный образ, вызывая в памяти множество ассоциаций:

Так с помощью скупых, но точно отобранных средств и приемов композитор добивается и в этой изумительной по красоте миниатюре совершенно редкой глубины и богатства содержания.

Типичная для музыки XX века тенденция к лаконичности, объемности, многозначности очень ярко проявляется в творчестве Щедрина, выражая одну из главных художественных заповедей композитора: «Для того, чтобы сообщить ту или иную информацию, люди будущего будут обходиться значительно меньшим количеством слов и знаков. Ну, а если мы переведем это на музыку, то, видимо, это будет вести к краткости, концентрированности мысли, а следовательно, и к концентрации средств и какой-то большей насыщенности музыкальной информации...»<sup>36</sup>

Способность Щедрина выражаться ясно и точно, обходясь минимумом выразительных средств, его глубокое проникновение в закономерности и тайны вокальной специфики – все это особенно перспективно и благотворно в асаPELL'ном жанре, где и «слабости» многоголосного певческого искусства могут стать мощным источником обогащения музыкальной семантики.

Творческая сила, изобретательность композитора проявляются в умении выразить художественную идею, используя формы и «измерения» разных искусств. Он свободно и глубоко индивидуально оперирует также постоянно существующими связями в человеческом сознании связями между пространственными и временными видами искусства. Это дает возможность Родиону Щедрину осуществлять своеобразный синтез музыки, поэзии, живописи... Такая задача под силу только подлинному мастеру.

<sup>36</sup> Р. Щедрин. Творчество. «Вестник композитора». Вып. I, М., 1973, с. 47.

### ЖАНРОВЫЕ АСПЕКТЫ ХОРОВОЙ ПОЛИФОНИИ Р. ШЕДРИНА

Отличительной чертой XX века считается активное переплетение жанровых черт, традиционно относимых к различным планам выражения. Все более заметным становится влияние других жанров и на хоровую музыку, причем уже довольно явно прослеживаются два пути, по которым идет процесс привнесения чужеродной семантики в хоровые произведения. Одни авторы открыто насыщают хоровое пение "инструментальными" звучаниями, "симфонизируют" вокал, несколько насильственно внедряя в хоровое творчество тематизм и приемы развития, выработанные на почве инструментализма. Подобные прямолинейные приемы обновления жанра "осуществляются ценой ощутимых потерь" [1, с.273]. Другие композиторы, используя достижения инструментальной музыки в хоровых жанрах, более бережно относятся к вокальной традиции. Первый подход носит более внешний характер: известная из инструментальных жанров структура (форма, прием) целиком переносится в хоровое произведение и с большим или меньшим искусством "приспосабливается" к вокальному окружению. При этом каждый из "блоков" остается в рамках собственных традиций и семантики. Необычность произведения в таких случаях возникает в связи с неизбежным рассогласованием на местах "стыковки" выразительных черт жанров. Второй подход связан с изменением внутренних соотношений между элементами формообразования и осуществляется диффузным взаимопроникновением разножанровых принципов становления и развертывания хорового тематизма на микроинтонационном и микроструктурном уровнях. При этом, с одной стороны, сохраняется вокальная традиция, неизменность основ хорового жанра в целом, а с другой, обнаруживается совершенно несвойственная традиционному хоровому произведению сила воздействия, коренящаяся в незаметных с первого взгляда, но глубоких структурно-семантических преобразованиях хорового многоголосия с помощью "активизации скрытых факторов формообразования" [2, с. 1297]. Эти факторы обычно повышают общую полифоничность музыкальной ткани, усиливая ее эмоциональную напряженность.

Под полифонизацией понимается весьма широкий круг приемов, способствующих самостоятельности голосов в многоголосии: от простейшего ритмического дробления мелодической линии (выделяющего

этот участок на фоне других) до многотемных контрапунктических образований.

Задача настоящей статьи состоит в том, чтобы показать, как привнесение в хор а'сеппелла черт других жанров способствует полифонизации произведений, изменению выразительных возможностей обычных хоровых форм и приемов изложения. Материалом анализа служат хоры Р.К. Щедрина. Все многообразие приемов полифонизации ограничено рассмотрением наиболее типичных для творчества композитора: способов целостной организации материала в полифонических формах, роли отдельных приемов в полифонизации формы, действия полифонических принципов в гомофонно-гармонической фактуре.

Так, в пьесе "Ива, ивушка" несколько необычным способом организована fuga, которая в отличие от классической fugи, базируется на тематизме инструментального характера, основана на песенном тематизме. Отсюда - не типичность интонационности ее темы, построенной не как ядро и развертывание, а как периодичность на заклинательно-плачевом возгласе.

Пример:



Кодетта служит одновременно и дополнением темы и исходной попевкой первого противосложения (противосложение - неудержанное, подголосочного характера). Необычность интонационности подчеркивается и ладотональной окраской: тема звучит в си-фригийском, а ответ, проводимый в верхнюю кварту, оказывается в основной тональности ми минор. В экспозиции обычной fugи тема не претерпевает никаких изменений, кроме традиционной кварто-квинтовой смены тональностей и варьирования доминантовых ступеней лада при тональном ответе; здесь же 4-е проведение темы - это своеобразный тональный ответ, в котором доминантовые звуки до (или до диез), ля и фа диез сдвинуты на секунду, но только не вниз (как им положено по классической традиции), а вверх, правда, без выхода за пределы ладовой функции. Вместо хода по трезвучию возникает движение в диапазоне септаккорда, тоника становится мягко диссонирующей, а тональный план экспозиции опирается на чередование си-фригийского и мизолийского с некоторой переменностью в параллельный соль. Показ главной тональности через диссонирующую тонику создает двойственность в ее функции. С одной стороны, количество голосов хора уже исчерпано, следовательно, 4-е проведение темы должно венчать начальный раздел fugи

и после него следует ожидать появления свободной части фуги в параллельном строе. С другой - неустойчивость главной тоники-септаккорда, а еще больше - неожиданность изменений привычно "трезвучной" интонации в теме, ассоциируется с начавшейся разрабочностью, ставя под сомнение экспозиционность данного и двух последующих проведений (одно из которых - это реальный ответ, который по прогнозу должен был появиться на месте 4-го тонального, а второе - это тема, начатая с тонического звука, своеобразное репризное замыкание цикла опорных ступеней:

ми → ля → ми → си → си → ми).

Принцип полифонического варьирования, выступив на уровне микроинтонационности (перемена направления сдвига доминантовых ступеней в тональном ответе), вызвал переорганизацию материала на макроуровне - тонального плана, структуры экспозиции, определил своеобразие формы фуги в целом. Чередование ладов на протяжении произведения остается постоянным и образует разомкнутую цепь (фригийский - эолийский), что в приложении к структуре "тема - ответ" ассоциируется с запевно-припевной формой. Впечатление песенности жанра усиливается благодаря использованию в заключительной стретте только первой половины периодичности темы, что позволяет думать, что именно эта "половина" и есть собственно тема, а оформление ее как повтора является фольклорным структурно-семантическим знаком.

В хоре "Ивушка" полифонический синтез на уровне жанра проявляется в органичном переплетении черт инструментальной фуги и хоровой песни, на уровне стиля - в скрещении полифонии, гомофонии, подголосочности, на уровне формы - в сочетании принципов фугированной, куплетно-песенной и трехчастной репризной композиций.

Довольно широко применяются Шедриным полифонические приемы, связанные со структурно-семантической дифференциацией функций отдельных голосов и групп хора. Примером может служить пьеса "Я убит подо Ржевом" из цикла "Четыре хора на слова А.Твардовского". Музыкальный материал хора четко расчленен на два фактурных пласта. Нижний, соответствующий группе мужских голосов, представляет цель вариаций на басса-остинато. Тема относится критмофактурному тематизму с характерным прерывистым диссонантно-аккордовым изложением, стаккатным ударно-инструментальным штрихом, обобщенно-речевой интонационностью, чертами мрачного медленного

скерцо. Этот нижний пласт фактуры служит изобразительным фоном музыкального повествования. Верхний пласт - рельеф - распределяется между разными голосами и группами хора: тенор-соло, женские голоса, басы - их объединяет индивидуализированный способ высказывания, психологически очерченный в эпизодах с тенором-соло, в монологе басов, несколько более обобщенный в плачевых вокализациях женских голосов. Это эмоционально конкретизированный, экспрессивный план повествования.

Остинатно проводимая тема повторяется в соответствии с куплетно-строфическим развертыванием вариаций. Ее структура регулируется с помощью переменной метрики, увеличения или сокращения величины пауз (при постоянном числе слоговых единиц). По мере приближения к кульминации идет ее сжатие, а в репризе, вплоть до самого конца, - расширение. Процесс сжатия структуры сопровождается последовательной сменой штриха от "стаккато" через "нон легато" к "легато", что обеспечивает переход от инструментального и вокальному звукоизвлечению. Происходит колоссальное накопление интонационной энергии, усиление динамики, что обуславливает возникновение повышенной экспрессии у хора, которая и является источником напряженности, передающейся слушателю.

По мере преобразований темы в ней четко проступают песенные черты. В кульминационном проведении мелодию перехватывают сопрано, сообщающие ей максимальную силу, регистровую напряженность, кантиленную широту. Выступая на первый план, "остинатная" тема звучит торжественно-страстно, с медлительной экспрессией и выразительной силой. Это завещание мертвых живым. Внезапно вводится деталь, преобразующая ход всего музыкального повествования, открывающая еще более высокий и неожиданный уровень обобщения: ярко индивидуализированный возглас "Братья!" стоит на самой сильной доле такта, протянут во времени, берется энергичным скачком на ум-5 (ре<sup>2</sup> - ля бемоль<sup>2</sup>), выделен sff. Эта вспышка экспрессии, идущая от психологического начала повествования, как бы высвечивает мысли и переживания одного из массы одинаково думающих и чувствующих людей. Регулируя соотношение "рельеф - фон", композитор выстраивает логичную многослойную образную концепцию, опирающуюся на оппозиции конкретного - абстрактного, индивидуализированного - типизированного, единичного - всеобщего.

Полифоничность произведения заключена в применении приема полифонического контраста на всех структурно-семантических уровнях: на самом высшем содержательном уровне это выражается во взаимодействии образов (солдат - народ), на жанрово-конструктивном - в сопоставлении двух

фактурных пластов (рельеф - фон), на уровне драматургии разделов - в сочетании сольных и хоровых разделов, наконец, эта же тенденция просматривается и в противопоставлении способов развития, в организации кульминации, в отдельных интонационных ходах, ритмических фигурах, обеспечивающих полифоническую самостоятельность пластов. Сильно различающиеся между собой жанровые истоки этого произведения - траурный марш, скерцо, эпическая песня и песня-гимн породили многообразие и разнородность стилистических приемов и средств музыкального языка. Полифонически объемное представление тематизма позволило сплавить воедино разные типы интонаций: декламационно-речевых, экспрессивно-шумовых, психологически индивидуализированных (монологических), обобщенно-песенных, плачевых. Мастерски сделано упорядочение множества смысловых элементов, становящихся понятными и ясными для слушателя.

Полифоничность мышления проявляется у Щедрина даже в произведениях гомофонно-гармонического типа. Аккордово-гармонический и гомофонно-гармонический способы хорового изложения являются нормативными для его творчества. Силлабическое письмо "слог - нота" дает возможность насытить хоровое многоголосие средствами, вокальной выразительности, не отвлекая слушательского внимания разнословием вербальным. Эквиритмическая аккордовая фактура связана с принципом полифонии пластов. Подобный тип соотношения голосов реализуется с помощью предельного насыщения отдельных голосовых линий индивидуализированными интонационными оборотами или организацией каждой линии на базе нестандартного звукоряда. Обособление пластов связано с закреплением регистрово-тембровых характеристик, распределением звукоизобразительных деталей и музыкально-драматургических функций внутри многоголосия.

Для примера рассмотрим пьесу "Первый лед" из цикла "Четыре хора на стихи А. Вознесенского". Мелодия, проводимая в сопрано, имеет сходство с городской лирической песней. Необычность ее ладоинтонационного строения диктуется интервальным составом ее звукоряда в объеме ум-8 (ми<sup>1</sup> - ми бемоль<sup>2</sup>) в контексте сюжетно-образной ситуации, имеющей оттенок трагической иронии. Семантика мелодии не исчерпывается этими эмоциями. Вальсовая первооснова придает ей обобщенность бытовой музыки, в результате чего сопрано оказывается противопоставленным по функции остальным голосам как выразитель обобщенно-объективного плана повествования. Другие голоса наделяются образно-

индивидуализированными характеристиками, выражая иллюстративность. Индивидуализация связана с хроматически нисходящими ходами, с "зависанием" на неустоях, слабыми предъязычными окончаниями фраз, оборотами со II-низкой ступенью; иллюстративной деталью является фигура "топтанья" - два повторяющихся звука на расстоянии б-2. (Возникает яркий образ трогательно беспомощной фигурки девочки). В серединном построении индивидуализируется партия сопрано, и противопоставление голосов исчезает: все они включаются в стремительное мелодическое движение к верхней тонике "ми<sup>2</sup>" с последующим спадом тесситур, динамики, интонационной напряженности. Послекюльминационное нисхождение ("Ей обратно одной, одной...") характеризуется преувеличенно сокрушенной интонацией, дающей эффект утрированного переживания. В репризе не только восстанавливаются, но и обостряются первоначальные функции голосов: линия сопрано интонационно выравнивается, нейтрализуется, приобретая, по сравнению с началом, более объективный характер, в линия альтов еще более насыщается хроматическими ходами, плачевыми интонациями.

Благодаря такой музыкально-драматургической компоновке, возникает особый "стереоскопический" эффект, трансформирующий и регулирующий слушательскую "точку зрения" на музыкальное повествование. Переживание героини, поданное утрированно, после серединного раздела пьесы перестает восприниматься серьезно. Это особенно заметно в репризе, где действует эффект отстранения: конкретное событие вместе со всеми связанными с ним переживаниями уменьшается так, что, теряя очертания, растворяется в общей панораме жизни. Событие переосмысливается в более широком контексте.

Искусство - это такое отражение действительности, которое вносит упорядоченность в отражаемые явления, оно позволяет сделать их оценку, определенным образом ранжируя их. Музыка в этом плане не составляет исключения, а то обстоятельство, что элементы музыкального языка не имеют самостоятельной семантики вне контекста, заставляет музыку быть одним из самых высоко организованных искусств.

Полифония как музыкальный стиль, в отличие от других стилей, приближается к оптимальной организации музыкального материала. Видимо, поэтому так велики возможности и полифонии в целом, и отдельных полифонических приемов в отражении действительности, в том числе и современной. Именно этим свойством пользуется Р. Щедрин в своих хорах а cappella, чтобы сложное стало понятным слушателю.

### Библиографические ссылки:

1. Васина-Гроссман В. Вокальные миниатюры А. Веберна // Муз.современник. М.: Музыка. 1984. Вып.5.
2. Фришман Д. Программность и музыкальная форма в фортепианной прелюдии Дебюсси // Музыка и современность. М.: Музыка. 1971. Вып.7.

«Национальные традиции русского хорового искусства».

Ленинград, 1988

### СООТНОШЕНИЕ СЛОВА И МУЗЫКИ В ХОРАХ Р. ЩЕДРИНА

Вокальная музыка занимает значительное место в творчестве Р. Щедрина. К какому бы ее виду композитор не обращался: сольному или хоровому, с инструментальным сопровождением или а cappella, -ему всюду удается раздвинуть рамки жанровых возможностей.

Щедрин относится к тем художникам, которые трактуют миниатюру не как маленькую пьесу, а как произведение, способное вместить глубокие чувства и богатство мировосприятия человека. Одна из главных заслуг композитора в том, что он поднимает хоровую пьесу на высоту самых серьезных обобщений, считавшихся ранее недоступными данному виду творчества.

В хоровой музыке Р.Щедрина можно выявить три основные группы сюжетных тем<sup>1</sup>: жанрово-бытовую; философско-психологическую (этическую); гражданскую (патриотическую). Внутри жанрово-бытового уровня следует выделить пьесы, посвященные образу женщины. Эта группа хоров отличается пластичностью мелодики, особенно близкой народной песенности, сугубо лирическим характером, широким вокальным дыханием; рисует целую вереницу женских образов – печальных, радостных, любящих, скорбящих, страдающих и стойких<sup>2</sup>. Ко второй из названных групп тем следует отнести хоры «Русские деревни» (И. Харабаров), «Песня вечерняя» (А. Вознесенский), «Пора, мой друг, пора», «В тот год осенняя погода», «Мои богини», «Блажен, кто смолоду» (А. Пушкин). Лирико – патриотическая ветвь гражданской образной сферы представлена «Четырьмя хорами на стихи А. Твардовского», а сатирическая пьесами «Вот по Тверской», «Теперь у нас дороги» (А. Пушкин).

Естественно, что кардинальное обновление содержания пьес сопряжено с новыми принципами тематического развертывания, организации драматургии и музыкальной формы. В данной статье рассматриваются характерные для Р. Щедрина принципы работы с ритмикой поэтического текста.

Известно, что художественные достоинства вокальных произведений в большой мере определяются глубиной и богатством эмоций и художественных образов, воспроизводящих поэтическое содержание во всем

<sup>1</sup> Предложенное разделение хоров на жанровые группы условно.

<sup>2</sup> Хоры «Ива, ивушка», «Стирала женщина белье» (И. Ляпин), «Прошла война» (А. Твардовский), «Первый лед», «Горный родничок» (А. Вознесенский).

многообразии прямых и ассоциативных связей. Поэтический текст играет важную, но не определяющую роль в жизненности вокального сочинения. Процессы объединения слова и музыки требуют и технического мастерства, связанного со знанием вокала, и особых приемов режиссуры, определяемых художественной одаренностью. Эти качества особенно существенны в приложении к хоровой музыке. Разными композиторами жанровые условия хора понимаются по-разному. Р. Щедрин склонен к материализации, оживлению образов. Он не только опирается на реалистические традиции воспроизведения образного содержания, но доводит их до ярчайшей конкретности. Вместе с тем он постоянно стремится к вневременным философским, нравственным обобщениям жизненных явлений, человеческих переживаний. Неизменно возникает тенденция динамизации сюжета, ощущение разомкнутости содержания: единичное событие в контексте многоплановой драматургии предстает как звено бесконечной цепи повторяющихся жизненных ситуаций, человеческих отношений, «ритмов» истории.

Отбираемые Щедриным поэтические тексты — это взволнованные повествования, в которых эмоциональная наполненность сочетается со сдержанностью выражения и мудрой немногословностью. Круг поэтов представлен такими именами как А. Пушкин, А. Твардовский, А. Вознесенский, на стихи которых написаны целые циклы, а также малоизвестными поэтами И. Харабаровым, И. Ляпиным (единичные хоры). Как правило, идеи, созвучные собственным художественным устремлениям, собственному видению мира, композитор находит в стихах, наделенных высоким чувством гражданственности.

Так, обращение Р. Щедрина к теме войны вызвало закономерный интерес к поэзии Твардовского, в которой с огромной глубиной, яркостью и правдивостью запечатлелось это героическое всенародное испытание. На мужественную, суровую и мудрую красоту и силу его лирики композитор откликнулся созданием цикла «Четыре хора на стихи А. Твардовского».

Стихотворения, вошедшие в цикл, написаны в разные годы: «Как дорог друг» — 1943, «Прошла война» — 1945, «Я убит подо Ржевом» — 1946, «В тот день, когда окончилась война» — 1948. События войны предстают и в форме прямого изображения, и в преломлении через индивидуальное отношение к ней представителей народа: сурового много повидавшего солдата; матери, скорбно поникшей в неизбежном горе; пламенного юноши, сраженного в битве; живых, преисполненных благодарной памяти и печали.

Идейным стержнем цикла становится социально-нравственное решение проблемы жизни и смерти.

Характер и эмоциональный тонус определяют место каждого стихотворения в цикле, выстроенном на основе контрастного сопоставления самостоятельных замкнутых по форме пьес. Хоры размещены так, что усиливается не только контрастность соседних пьес (по масштабу, темпу, динамике, вокальному штриху, типу изложения, ладотональности), но происходит резкий взлет эмоциональной напряженности на гранях пьес, жанровые сопоставления обостряются, становятся более заметными, и весь цикл образует 4-частную контрастно-составную форму, близкую по типу семантики к сонатно-симфоническому циклу<sup>3</sup>: действие - Moderato semplice - (эпичность); созерцание - Andante assai - (пейзажная лирика); игра - Sostenuto marciale - (злое скерцо); обобщение - Largo - (финал-реквием). Таким образом, взаимодействие пьес между собой перерастает обычные сюитные принципы объединения по контрасту, в разных вариантах широко распространенные в хоровой музыке.

Глубокая сердечная дружба и редкая духовная близость объединяют поэта А. Вознесенского и композитора Р. Щедрина<sup>4</sup>. Общность творческого метода и принципов художественного мышления проявляется в стремлении посредством искусства воздействовать на сознание, активизируя фантазию и ассоциативное мышление; в тенденции «полифонизировать» ткань произведения, выраженную синтезированием разных видов искусства - временных и пространственных, зрелищных и слуховых<sup>5</sup>; в вовлечении в систему выразительности богатейших ассоциаций, осмысление которых требует привлечения широких внетекстовых знаний, выводящих художественное содержание в сферу обширных обобщений; в выдвигании конструктивных сторон творчества в ряд важнейших элементов художественной системы; в стремлении к краткости и точности выражения художественной мысли; наконец, в национальной почвенности, актуальности, гражданственности творческих установок обоих художников. Поэтому можно сказать, что в цикле Р. Щедрина «Четыре хора на стихи А. Вознесенского» музыка и поэзия органично сливаются.

<sup>3</sup> Арановский М. Г. Симфонические искания. Исследовательские очерки. Л., 1979. С. 26.

<sup>4</sup> «Мне лично очень дорога и близка поэзия Вознесенского, признается композитор, я вижу в ней много созвучного своим взглядам на искусство, на место художника в обществе». // Беседы «Музыкальная жизнь», 1975. № 2.

<sup>5</sup> «Стремление к слиянию родственных и неродственных видов искусства проявляется в опытах конструирования «изопов» — изобразительной поэзии, в стремлении слить звук и зрительность, слово и графику». Вознесенский А. Взгляд. М., 1972. С. 48.



Композитор не следует за словом, не иллюстрирует его, а передает его содержание с учетом всех тонкостей, особенностей поэтики, сочетая жанровую изобретательность с минимум приемов и характерных штрихов, предельно точно, детально учитывая специфику выразительных возможностей хоровой звучности.

Сюжетно стихи не связаны. Это самостоятельные жанровые картины, сценки, эпизоды, выхваченные из жизни, размышления на социальные темы; собранные вместе, они составляют цикл лирических вариаций на тему «современник». Миниатюрность цикла и каждой пьесы, выбор стихотворных образов и приемов их воплощения ясно обнаруживают особый драматургический замысел авторов, выразившийся в стремлении запечатлеть «мгновенье». Жизнерадостные и грустные, бездумно веселые и напряженно задумчивые образы и настроения резко сменяют друг друга: сочная жанровость, жизнеобилие «Тбилисских базаров» чередуется с мягкой прозрачной акварелью «Первого льда», искрометное сверканье «Горного родника» с холодным сине-серебристо-голубым «звоном» «Песни вечерней».

В строении цикла композитор претворяет принцип парного сопоставления пьес: быстро – медленно. Этот принцип действует на уровне жанра: первые две пьесы используют особенности песенных жанров – темпераментной застольной и лирической песни-повествования, а вторые две пьесы больше связаны с жанрами инструментальной музыки – танцевального шуточного скерцо и медитации. Последний хор является смысловой доминантой, вынося на уровень самых высоких обобщений идейное содержание цикла. Радости, печали, переживания и страсти человека как бы растворяются, исчезают перед лицом этой главной проблемы. Используя структуру шекспировского вопроса, авторы обращаются к самой актуальной теме нашего времени – теме сохранения природы, красоты жизни.

Чрезвычайно большой интерес представляют собой хоры, об- разное содержание которых можно отнести к философской, социально-психологической тематике. Обращаясь к вечно волновавшим человека вопросам о сущности жизни, о назначении человека, о жизни и смерти («Пора, мой друг»), к этическим вопросам долга, совести («Русские деревни»), Р. Щедрина выдвигает самые серьезные художественные задачи, реализует сложные и смелые замыслы. Характерная для такого рода пьес большая концентрация содержания в масштабах малой формы, естественно, ведет к большой информативности фактуры, к применению сложных семантических структур, к усложнению музыкального языка, применению особых приемов выразительности.

Одна из ярких сторон творчества Р. Щедрина связана с его даром комического видения и восприятия жизненных впечатлений. В музыке (серьезных жанров) комическое чаще всего про является как ощущение радости, легкости, блеска, света, доброты, буффонады и реже как сарказм или сатира. В оперной, балетной, вокально-симфонической, инструментальной музыке Щедрина воплощения комического отличаются огромным разнообразием: от улыбки, безобидной шутки до саркастической гримасы, едкой сатиры.

Особенность данного хорового цикла определяется специфическим ракурсом преподнесения и комментирования событий – сюжетов, которые, в отличие от предыдущих хоровых опусов Р. Щедрина, можно охарактеризовать как публицистические очерки. Это меткие, глубоко точные и остроумные наблюдения, размышления о наболевшем, тревожащем.

«Строфы «Евгения Онегина» образуют органическую целостность, обусловленную не поэтической идеей, а критической позицией автора, прочно скрепленную композиционным единством частей – пьес. Последовательность образов, характеров, состояний выстраивается по схеме концентрической и симметричной композиции: умеренно — подвижно — широко — сдержанно-быстро – очень медленно и напоминает крупную инструментальную форму типа фантазии, дивертисмента, посвящения, музыки на воде и, в то же время, восходит к программному симфонизму постромантической или экспрессионистской традиции<sup>6</sup>, в котором эксплуатируется не сюжет, а намек на источник или обобщенная идея.

Первый хор «В тот год осенняя погода» является вступительным разделом цикла, однако это не преамбула, разъясняющая предшествующие события, не увертюра, предвосхищающая последующее, не эпитафия, обобщающий содержание, — это введение слушателя в состояние томительного ожидания, созерцания; введение в особый мир, «события» которого предстоит услышать, понять, прочувствовать. Далее следуют пьесы: «Вот по Тверской», «Теперь у нас дороги плохи», «Мои богини», «Зачем же так неблагосклонно», «Блажен, кто смолоду», — они характеризуют быт, мораль, нравы общества, выражают тоску по утраченным идеалам и, наконец, отстаивают Человеческое в человеке.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Поздний Г. Малер, Р. Штраус, А. Брукнер, А. Онеггер, И. Стравинский («Симфония псалмов»).

<sup>7</sup> Музыкальная форма пьес выстраивается совершенно самостоятельно сообразно с музыкальной драматургией и семантикой: поэтический текст, избранный композитором, полностью, с небольшими пропусками, перестановками может быть дважды и трижды повторен в процессе развертывания музыкальной композиции, раскрывающей поэтическую программу (сюжетную канву) в богатстве многообразных ассоциаций и глубоких обобщений. Явное предпочтение оказывается музыкальным формам инструментального типа реприз- ной (динамической, статической) реже двух- и трехчастной с

Этап работы композитора с поэтическим текстом является важным. У Р. Щедрина он протекает двояко: со свойственной ему свободой обращения со стихотворной основой и детальным прочтением ее поэтических особенностей. Отношение к источнику в каждом случае складывается индивидуально, в зависимости от образности жанра, стилистических особенностей как самогостихотворения, так и музыкального замысла. Однако можно выделить ряд постоянных черт. Щедрин обращается к тем стихотворениям, в которых глубокое содержание представляется ему как возможность реализации собственного видения, понимания проблемы, темы, идеи. Он либо обращается к небольшим по объему стихотворениям, либо сжимает их до минимума, концентрируя основную идею, достигая высокой степени обобщения. На домузыкальном уровне подчиняет поэтический текст определенной архитектурной закономерности (репризности), продиктованной музыкальной формой инструментального типа. Хоровой вариант поэтического текста может оказаться настолько самостоятельным в конструктивном отношении, так обнажить точку зрения автора музыки по новому заостренным смысловым акцентами, что к подобной практике интерпретации стихов применимо кинематографическое выражение «по мотивам».

Подобное отношение к поэтическим текстам особенно ярко проявилось в процессе работы со стихотворениями А. Твардовского: в хоре «Как дорог друг» композитор использовал из шести пятистиший лишь четыре первых из стихотворения «Когда пройдешь путем колонн...»; в хоре «Прошла война» из четырех строф — две (первую и последнюю); в хоре «Я убит подо Ржевом» — из сорока двух четверостиший пять: 1 — 8 — 37 — 40 — 42 — 1 — 8; в хоре «К вам, павшие» из двадцати шести строф стихотворения «В тот день, когда окончилась война» использовал три: 21 — 9 — 10 — 21.<sup>8</sup> Заменяя отдельные слова и обороты, композитор внес изменения во внутреннее строение стихов: например,

И с теми, что ее великий путь	у поэта
Мы с теми, кто войны великий путь	у композитора
И с теми, что под самую Москвой	у поэта

вариантов или разработочной серединой. Песенно-куплетная форма, со свойственной ей симметрией, встречается однажды в песне «Тбилисские базары», но зато, используемая как жанровый знак, куплетно-песенная повторность часто просматривается как форма второго плана («Я убит подо Ржевом», «Ива, ивушка»).

<sup>8</sup> Эта (21) строфа использована в качестве эпиграфа во Второй симфонии Щедрина.

Мы с теми, кто под самую Москвой, у композитора чем добился эффекта подчеркнуто страстного, настойчивого обращения с концентрацией содержания и усилением напряженности. Анафорическое повторение начального оборота — тезиса, становится сильным выразительным средством: образуются синтаксические параллелизмы, восходящие к законам ораторского искусства, которые ведут не только к структурно — логической стройности, но подчиняют принципу подобия все элементы и структуры музыкального языка.

Используя лишь первую и последнюю строфы в песне «Прошла война» — то есть те, которые в наибольшей степени обладают обобщенной образностью, интонационной пластичностью, а главное, сюжетно — временным разрывом с ярким сопоставлением «тогда теперь», — композитор активизирует слушательское сознание, стимулируя заполнение «разрыва» множеством обобщенно-опосредованных впечатлений, переживаний, ассоциаций.<sup>9</sup>

Наделенные индивидуализированной структурно-смысловой логикой, тексты, подобно сценариям, специально подготавливаются Щедриным к «переводу» на язык музыки, высвобождаются богатейшие возможности собственно музыкальной выразительности. Хоровое произведение насыщается художественным содержанием больших масштабов, по сравнению с традиционной хоровой миниатюрой.

В песне «Песня вечерняя» отношение композитора к поэтическому тексту раскрывается с редкой для вокальной музыки стороны: он стремится не только сохранить, но и выявить как можно ярче музыкальность поэзии; то есть, ставит себе задачу не только донести каждое слово, но и передать музыкально — хоровыми красками «инструментовку» стихотворения, с его индивидуализированной системой аллитераций и ассонансов. Применяя прием «эхо», композитор дополнительно фокусирует внимание на лексико-смысловой стороне стиха; заостряет внимание и на ассонантных рифмах, и на ведущих словах, и на аллитерационной переливчатости поэзии; выделяет, таким образом, множество смысловых, акустических, эмоционально-

<sup>9</sup> Аналогичные изменения наблюдаются и в работах Щедрина со стихотворениями А. Вознесенского: из «Тбилисских базаров» опускается наиболее невокальная (брутальная) строфа; из «Первого снега» — наиболее ироническая. Выборочный подход наблюдается и в работе с текстами А. Пушкина: первая песня «Строф» использует лишь 4,5 стиха первой строфы Пятой главы, вторая песня — с 4 по 14 строки XXXVIII — Седьмой главы; третья песня — начало XXXIV, начало и конец XXXIII — Седьмой главы; четвертая песня — четыре первых стиха XIX — Первой главы; пятая песня — начало и конец IX — Восьмой главы; шестая песня — начальное четверостишие X — Восьмой главы.

красочных, художественно — поэтических деталей, благодаря которым трудный полный иносказаний текст воспринимается во всех тонкостях.

Хоровое письмо Р. Щедрина по внешним очертаниям фактуры связано с аккордовостью, чем и определяются самые существенные стороны структурно-текстовых соотношений поэтического и музыкального. Им используются наиболее простые формы связи вербального и музыкального текстов: слог — нота, аккорд. Аккордово-силлабическое письмо является характерной чертой хорового стиля композитора. Стремление максимально ясно донести поэтический текст диктует такой способ объединения музыки и слова, при котором их взаимодействия уподобляются монодическому, то есть, по отношению к слову хоровое многоголосие выступает как неделимое целое<sup>37</sup>, благодаря чему вербальный текст выносится в наиболее внешний — доходчивый слой содержания произведения.

Метро — ритм служит одним из важнейших средств образной характеристики. В преобладании синхронных (оптимальных) соотношений музыкальной и поэтической ритмо — метрики проявляется особенность музыки Р. Щедрина, явно тяготеющая к активным энергичным характерам и образам. Оstinатная ритмическая ячейка, соответствующая стопе, или ритмо-формула, кратная такту, служат средством типизации образа через ритм («Как дорог друг», «Пора, мой друг, пора», «Зачем же так неблагоприятно», «Горный родничок», «Первый лед», «Вот по Тверской»). В хорах с бесконфликтным сюжетом стопный вариант ритма составляет основную или единственную форму движения, кроме того, в этих случаях, ритмическая ячейка отличается простотой и только синхронным соотношением музыки и текста.

Чем большей декламационной страстностью отличается речь, тем больше (в целях обеспечения смыслового ударения) должна выделяться метрическая доля, ее вес складывается из воздействия разных компонентов — мелодической вершины, подчеркнутой интонации, штриха и, конечно же, ритмического утяжеления (см. «Тбилисские базары»).

Произведение, насыщенное психологическим подтекстом, характеризуется обычно равномерным движением, внутри которого возникают асинхронные, противоречивые соотношения стопы и тактовой метрики, с характерным ритмическим утяжелением безударных долей («Русские деревни», «Пора, мой друг», «Мои богини», «Блажен, кто смолоду», «Стирала женщина белье»).

<sup>37</sup>В полифонических произведениях или полифонических фрагментах либо используется небольшое количество слов в тексте («Ива, ивушка»), либо повторяется уже известный из предыдущей части текст (средняя часть пьесы «Блажен, кто смолоду»).

В отдельных случаях Р. Щедрин стремится к нейтрализации (прозаизации) поэтической метрики, что вводится им как прием «изображения речи»<sup>38</sup> и реализуется обычно двумя способами:

1. формула соотношения длительностей (первоначально кратная такту) является простой и постоянной, но такто — метрическая структура стиха постоянно изменяется; перемещая оstinатную ритмическую ячейку на различные по тяжести метрические доли такта, композитор сообщает равномерному движению непериодическую нерегулярную акцентность. (В пьесе «Первый лед» подобный способ обновления ритмо-метрического впечатления не только создает скрытое внутреннее движение, но и служит средством жанрового переосмысления вальсовой мелодики в лирическую песню-повествование.);

2. создаются асинхронные соотношения, в которых поэтический метро-ритм взаимодействует с такими музыкально — метрическими особенностями, которые имеют во многом иную организацию, чем стиховой метр; возникающие смещения сильных и слабых долей вызывают торможение движения, восприятие «застывает», фиксируется на эмоционально-смысловой, содержательной стороне повествования. (В пьесе «Русские деревни» метро-ритмические особенности произведения, связанные с разрушением стопной акцентности, призваны подчеркнуть эфатические «взлеты», передать особую эмоциональную ситуацию, в которой возвышенное душевное переживание сочетается с напряженной работой сознания.)

Переменная метрика в вокальной музыке Р. Щедрина связана с претворением свободных ритмов русских протяжных песен, распевов, причетов, с воспроизведением богатства речевых интонаций говора, сказа, всего строя русской поэзии. Ритмически обостренная подача отдельных слов на фоне общего равномерного движения играет роль «спецификатора» музыкальной ткани: эмоционально окрашивает речь, является характеристической чертой, служит элементом колорита, иллюстративной деталью, подчеркивает лексическую сущность.

На уровне формально-структурных отношений взаимодействие поэзии и музыки протекает по принципам простейших связей. Основу всего составляет стихо — фраза — структура, объединяющая поэтическую строку с соответствующим ей музыкальным текстом. Подобное членение, в сочетании с аккордово — силлабическим письмом и ритмо — стопной устойчивостью, способствует возникновению четких структур, принимая характер нормы.

<sup>38</sup>Холопова В. Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. М., 1971. С. 269.

С постоянством стихо – фразового членения связан один из основных принципов композиционного мышления Р. Щедрина, который проявляется как ритмическая нерегулярность на структурно – строфическом (периодическом) уровне формообразования.

Стихо – фразы, будучи структурно устойчивым образованием, оказываются внутренне подвижным конструктивным элементом общего строения формы. Взаимодействие их между собой осуществляется по двум признакам:

1. масштабно – структурного равенства или неравенства, выраженного соотношениями: тождество — подобие; сжатие - расширение (наиболее ярко действие подобного рода связей прослеживается в пьесе «Как дорог друг»);

2. масштабно – тематического подобия, выраженного в соотношениях: симметрия – диссимметрия – асимметрия (подтверждением подобных взаимодействий является пьеса «Я убит подо Ржевом»).

В такого рода процессах композитором тонко учитываются закономерности психологии слухового восприятия. Их использование особенно продуктивно в сочетании с последовательно проводимым Р.Щедриным принципом художественной простоты и экономии. Любые, самые незначительные изменения тщательно готовятся всем предшествующим изложением. Прежде всего четко и выпукло организуется слуховая инерция, основанная на повторности ритмо – стопной фигуры, интервально – интонационного хода, стихо-фразы и т.д.; последующее развитие строится на ярко организованном, целенаправленном преобразовании сформировавшегося слухового стереотипа. Расширение или сжатие стихо-фраз осуществляется (преимущественно) за счет их окончаний. Регулируя ритмическую тяжесть послед ней доли, характер и строение стихо-фразовой каденции, ритмическое оформление клаузулы (связанное с чередованием мужских и женских окончаний), метрику кадансового такта, величину стихо-фразовой цезуры, вводя или снимая паузы, композитор активнейшим образом воздействует на характер развития музыки, сообщая ей больший или меньший динамизм, взволнованность, экспрессию, нагнетая или ослабляя напряженность музыкального повествования.

Носителями общих признаков, переходящих из структуры в структуру, обеспечивающих узнаваемость всякого последующего этапа развития, могут

быть различные элементы: мелодический оборот, интервальный или ступенный ряд<sup>39</sup>, способ изложения, тембровые характеристики<sup>40</sup> и т. д.

В заключении хочется сконцентрировать внимание на тех особенностях хоровой музыки Р.Щедрина, в которых суть понимания и трактовки композитором синтетической природы вокально – хорового искусства. Этот вечный спор о первенстве между музыкой и словом он разрешает по – своему, разводя оба компонента на паритетных началах. Четко дифференцируя художественные функции, определяя выразительные задачи и ограничивая сферы влияния каждого из компонентов, композитор добивается максимально полной реализации их выразительности.

Взаимодействие слова и музыки на нижних формально-структурных уровнях диктуются исключительно словом. Они являются предельно простыми и естественными с точки зрения восприятия вербального текста. Этим же стремлением полно и ясно донести до слушателя слово, определяется нормативность аккордово-силлабического письма: многоголосие стягивается в единый, неделимый по отношению к тексту, комплекс чрезвычайно сложный, богатый своей внутренней, сугубо музыкальной выразительностью. Слово не растворяется в многоголосии, а наоборот, как бы интегрируется, выносится за скобку, благодаря чему, само многоголосие получает возможность свободно, «независимо» проявить отношение к поэтическому сюжету всеми доступными средствами музыкальной выразительности.

Наблюдается, казалось бы, парадоксальная зависимость: чем более четко слово выделяется во внешний легко доступный для восприятия слой содержания (не отвлекая внимания слушателей «текстовой полифонией», вербально-конструктивны сложностями), тем большей глубиной содержания и богатством выразительных возможностей обладает музыкальный компонент.

Может быть именно в этом кроется феномен краткой точности и необычайной содержательности хоровой музыки Р. Щедрина.

<sup>39</sup>Образование рядов у Щедрина осуществляется двумя способами: путем варьирования определенных ступеней лада («Когда пройдешь путем колонн») и путем установления определенных интервальных соотношений («Стирала женщина белье»).

<sup>40</sup>Общим элементом в поэзии может быть анафорический оборот, ассонанс. синтаксическая интонационная повторность; тогда в музыке возникает метро- ритмическое структурное тождество, мелодия строится по принципу взаимодополнения и подобия, совпадают каденции.

### К ПРОБЛЕМЕ АНСАМБЛЕВОГО ВОКАЛЬНОГО ИСПОЛНИТЕЛЬСТВА В МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРОФЕССИОНАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ЦЕНТРАЛЬНОЙ АЗИИ

В профессиональном вокальном исполнительстве узбеков и таджиков по сей день сохраняются ансамблевые формы звучания в отдельных жанрах музыки — накш, тарона, мавриги, каттаашула, которые с позиций *системного подхода* к музыкальной культуре представляют собой явно *антисистемный элемент*. В музыкальном искусстве нельзя найти более диаметрально разведенную пару по психологическим установкам творчества, нежели художественная (творческая) ориентированность певца-солиста, находящегося в условиях импровизационно-канонической исполнительской традиции, и певца-ансамблиста, нацеленного на идеальную унисонную слитность и тождественность исполнения по всем параметрам звучания музыки.

Эстетические критерии *сольного вокального исполнительства* направлены на подчеркивание *единственности* звучащего голоса и отсекают все, что может отвлечь восприятие от осознания одиночности и неповторимости звучания. У музыканта-певца формируется установка на выявление категории *особенного* в личном творчестве, что в условиях *канонического искусства* выливается в использование приемов регламентированной импровизации, особой искусности исполнения, присущей этому и только этому певцу и неповторимой для любого другого солиста. С точки зрения внутренней структуры каждое исполнение приобретает вариантно-вариационную форму по отношению ко всем иным воспроизведениям этого музыкального текста. Поэтому точные повторы, жесткая закреплённость одних и тех же средств выразительности — высотных, ритмических, агогических соотношений, рабское следование "образцам" в эстетике *сольного пения* воспринимается как отсутствие настоящего мастерства, ремесленничество и, в конце концов, творческая несостоятельность исполнителя.

Прямо противоположные критерии выступают в качестве руководящих в *коллективном исполнительстве*: точность повторов, абсолютная слитность, полное подчинение *единичного общему* составляют показатели

исполнительского мастерства, профессиональной зрелости и художественного совершенства в коллективно-ансамблевом пении.

Следовательно, в процессе формирования различных музыкальных систем в исполнительской практике *сольная монодия и коллективный унисон* заняли диаметрально противоположные позиции по психолого-эстетическим установкам. Тем более поражает факт выживания ансамблевой традиции с фиксированным элементом коллективности внутри современного *сольного* макомного цикла, в каттаашула и других жанрах вокальной музыки.

В условиях *сольно-моноподийного тоталитаризма коллективное* выступает как рудимент принципиально иной музыкальной системы, странным образом выживший вопреки полной утрате значимости, при отсутствии официального общественного статуса, в окружении *сольно-моноподийных эстетических установок* и соответствующим образом организованной манеры вокализации. Объяснить присутствие ансамблевой исполнительской традиции (какой бы сниженной, редуцированной, едва обозначенной она не была) можно только: 1. *очень древним происхождением* самих жанров музыки, содержащих внутри своих форм ансамблевый элемент; 2. *глубинной семиотической функцией коллективной коммуникации* в далеком прошлом.

Согласно культурно-исторической закономерности, *коллективный хоровой профессионализм не способен к саморазвитию*, как, например, *сольный или инструментальный*. Становление хоровой профессиональной исполнительской культуры всегда сопряжено с мощной поддержкой институтов власти в обществе. Как правило, это власть основывающаяся на духовно-нравственных религиозных устоях общества, с его ценностными ориентирами и официальным церемониалом, в котором коллективное пение призвано, как символ, олицетворять и структурировать нравственные идеалы общественного сознания. Хоровая исполнительская культура (эллинская или христианская), сформировалась в результате длительного целенаправленного отправления ритуальной певческой практики на профессиональном (системно-целостном) уровне.

Формирование коллективного вокального профессионализма на территории наших республик приходится на период становления и развития зороастризма и весьма тесно связано с базовыми положениями учения Заратуштры. Красной нитью пронизывающей это учение является мысль о *необходимости единения людей во всех земных начинаниях*. Идея единства проникает во все стороны жизни зороастрийца, так как *только коллективные усилия и путь объединения всех зрящих приведут к достижению конечной цели полной победе Добра над Злом*.

Установка на коллективность, совместность действия составляла важнейший социально-психологический и нравственно-этический механизм общественного устройства центрально-азиатского региона. (Он сохранился в сознании народа и в наши дни: тяга к массовости в проведении многих жизненно важных церемоний — рождений, свадеб, поминок; дружеская общинная (махаллинская) помощь в подготовке общих и индивидуальных празднеств; обустройство общественных мест, уборка урожая, строительство каналов, дорог, жилых домов и т.д. — коллективные формы организации любого труда — хашар — столь прочно усвоены генетической памятью всего народа, что до сих пор формируют поведение членов социума.) Именно зороастрийское вероучение целенаправленно формировало коллективистскую деятельную психологию и отдельного человека и общества в целом, а потому оно не могло не отразить этот аспект в своих богослужебно-ритуальных акциях, в обрядовых формах, в музыкальной культуре.

Гипотеза, о центрально-азиатском происхождении зороастризма Авесты и авестийского календаря, выдвинутая В.В.Струве в 50-х годах нашего столетия, ныне подтверждена исследованиями филологов и лингвистов особенно убедительно<sup>1</sup>. Накопился достаточно обширный исследовательский материал по изучению зороастризма и Авесты, многие фрагменты ее переведены на русский язык; в самое последнее время изданы эквиритмичные переводы семи Яштов Авесты, проделанные И.М.Стеблин-Каменским, благодаря чему стало возможным рассмотреть имеющиеся материалы с точки зрения роли музыки в системе зороастрийской культуры.

Известно, что ритуально-поэтическая речитация у маздийских священнослужителей, с которой Заратуштра-священник был хорошо знаком и свободно ею владел, обозначалась словом **мантра**, а исполнитель-жрец (он же и поэт) именовался **мантраном**.

Решительно выходя за пределы общепринятой в ираноязычном мире ритуальной традиционности маздийских обрядов, Заратуштра вводит принципиально новые понятия как для определения собственной исполнительской деятельности — **мантравака**, второй корень которого —

<sup>1</sup> Струве В.В. Этюды по истории Северного Причерноморья, Кавказа и Средней Азии. Л., 1968. // Абасев В.И. Авеста. География Ирана. Авеста (религия). // Хрестоматия по истории древнего Востока. М., 1963; Абасев В.И. Миф и история в Гатах Зороастра. // Памяти Н.И. Конрада. Историко-филологические исследования. М., 1974. Дьяконов И.М. Арийцы на Ближнем Востоке. Конец мифа. // ВДИ, 1970, №7, Конрад Н.И. Заключительная статья. // История всемирной литературы. Т.1, М., 1967. Лившиц В.А. Юридические документы и письма. Чтение, перевод и комментарии В.А. Лившица. М., 1982. Лившиц В.А. Предисловие к кн.: Авеста. Избранные гимны. Перевод и комм. М.И. Стеблин-Каменского. Душанбе, 1990.

ника конкретно указывает на **пение**, так и жанрового детерминирования собственных поэтических пророчеств — **Гаты-Песни**. В переведенных фрагментах Авесты можно найти целый ряд прямых и косвенных указаний на певческий компонент как ведущий в зороастрийском ритуале, но и этих двух свидетельств, думается, достаточно, чтобы уяснить по каким параметрам произошло изменение экзотерических сторон маздийской ритуальной практики, в которой речитирование и прежде имело место.

Ввиду того, что наиболее полно и последовательно учение и ритуал зороастризма был воспринят народами Восточного Ирана, как тогда называлась Центральная Азия, надо полагать, еще при жизни Заратуштры и его ближайших приемников сложился богослужебный обряд и стиль богослужебного пения восточных зороастрийцев, который и положил начало профессиональной канонической исполнительской традиции Востока.

Учитывая вышеизложенное, можно выдвинуть гипотезу: древние (включаящие коллективно исполняемые тарона) **вокальные части бухарского Шашмакома** изначально вводили в богослужебный ритуал восточных (центрально-азиатских) зороастрийцев.

Эта гипотеза подтверждается тем, что:

1. Канонические структуры таких частей Шашмакома, как Сарахбор, Талкин, Наср внутри себя сохраняют коллективно-ансамблевые формы звучания, которые в условиях сольно-моноподийной художественно-эстетической системы Востока являются анахроническим антисистемным фактором.

2. Почти все исследователи традиционной профессиональной музыки (как отечественные, так и зарубежные) признают ритуальные истоки макомной семантики шуба.

3. В наиболее последовательно разработанном виде маком и мугам бытует у тех народов, которые в прошлом исповедывали зороастризм.

4. В Авесте пророк Заратуштра настойчиво называет себя Певцом, а свои сочинения песнопениями, Гатами.

Связь раздела Сарахбор с Гатами зафиксирована и в бытующем ныне понятии, обозначающем музыкальные построения этой части — "хат". Кроме того, в Гатах повествуется о происхождении всего сущего, начале и устройстве мира, назначении человека. Но именно эти темы происхождения Земли, Жизни, Человека были указаны крупнейшим знатоком бухарских макомов Исхаком Раджабовым как **семантический архетип** вокальных частей Сарахбор. А главное, — в контексте ритуально-практического происхождения макома, естественно и просто расшифровывается

изначальное содержание этого термина, в котором первая половина слова *мак* (муг, мук, маг) - название зороастрийского священника-жреца, а его вторая половина *-ом* (-оум, -аум, оумин) - обращение к богу. Следовательно, содержание слова "маком" как бы фиксирует момент обращенности к божеству, и мистического единения с ним священнослужителя.

Таким образом, назвав свои пророчества Песнями-Гатами, Заратуштра выделил вокальные формы как единственный способ молитвенного общения с богом, определив тем самым *музыкальный тип ритуального действия*. Соответственно, и *тип интонирования*, выработанный в зороастрийском ритуальном пении дает начало *восточной традиции монодийного сольного вокального исполнительства*, параллельно с которой идет формирование и коллективно- ансамблевой певческой традиции в Центральной Азии.

**Тарона**- старинное обозначение коллективной народной песни философско-лирического содержания. Тексты тарана, как и тексты Гат, *силлабические*. Введение тарана в обрядовую музыку было связано с проповеднической деятельностью Заратуштры и служило вовлечению народа в богослужебный ритуал. Для мирного распространения многих религий, что многократно засвидетельствовано историей, отбирались наиболее любимые, широко распространенные в народе песенные мелодии и *подтекстовывались заново*. А вовлечение народа в богослужение было важнейшей акцией приобщения масс к новому Учению, благодаря чему весь богослужебный ритуал отражал в своей основе концептуальную триаду зороастризма "Мысль

Мысль	Слово	Дело
инструментальна я медитация (жертвоприноше ния)	страстный молитвенный распев Гат (Сарахбар)	Общее коллективное исполнение Тарона (апофеоз службы)

- Слово - Дело" и первоначально мог строиться следующим образом:

Таким образом соотношение "Гаты -Тарона", помимо своего прямого ритуального назначения - отразить соотношение двух концептуально значимых категорий: Слово и Дело, отражало и весьма существенный семиотический смысл - воплощало своеобразный диалог между проповедником и обращенными, священником и молящимися.

В процессе последующей канонизации богослужения, неизбежной догматизации всех составляющих ритуала, приток песенных тарона в строгий зороастрийский обряд был ограничен, и набор тарона закрепился в том объеме, который был осуществлен при Заратуштре. Его ученики и

последователи бережно воспроизводили основную схему *ординариум* (отсюда, надо полагать, таархаичность отдельных макомных тарона, особенно следующих за Сарахбор, на которую указывают современные исследователи).

Если первоначально термином "Тарона" обозначался *жанр* небольшой народной, непременно коллективной песни лирико-философского содержания, то позже, под влиянием активной преобразовательной деятельности сасанидских жрецов, в результате расширения и усложнения самой зороастрийской обрядовости, словом "тарона" стал определяться сам *вид* вокального коллективного исполнительства, противопоставленный *сольному*.

Во времена Сасанидов зороастрийская ритуальная обрядовость канонизирована по всем аспектам бытования, детально разработана и строго приурочена, в соответствии с зороастрийским календарем, к каждому дню года и даже часу суток. Специальным пехлевийским алфавитом составлены письменные списки (наски) Авесты, и все тексты систематизированы в три группы:

- 1.- Гаты и все к ним относящееся;
  2. - сочинения по ученой схоластике, требующие толкования, разъяснения;
  3. - трактаты с наставлениями, поучениями, законоположениями.
- Результатом этой деятельности стало появление в богослужении новых разделов, связанных с толкованием ученых авестийских текстов и наставлениями- поучениями. Музыкальный материал первых вошел в макомный цикл под названием **Талкин**, вторых - как **Наср**.

Тарона позднего сасанидского периода, во-первых, отличаются большим *коллективно-хоровым интонационным потенциалом*, во-вторых, совершенно явно содержат в себе черты "ученой", определенным образом организованной музыки, где числовые соотношения-символы и структурно-интонационные модификации, различного рода прорастания, преобразования начальных мотивов обладают самостоятельной семиотической функцией; в-третьих, выполняют в богослужебном ритуале самые разнообразные *жанровые функции*. На последнее обстоятельство указывает, например, введение новых дополнительных обозначений для тарона: "пешрав", "қавл", "амал", "кор" - "предшествующая" - "слово" - "дело" ("дело"). С одной стороны, этот вербальный ряд мог обозначать внутри богослужения малый цикл, составленный из коллективно исполняемых песнопений; с другой стороны, благодаря ассоциативной связи с триадой, каждое из этих названий

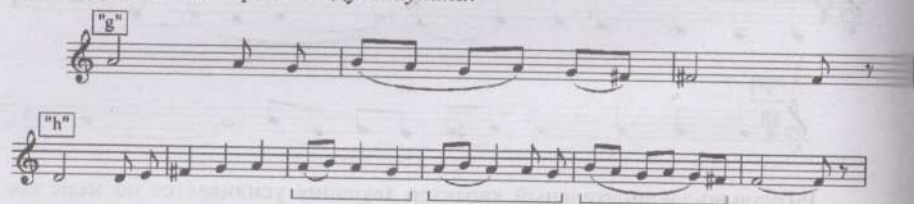




музыки; в-третьих, острым противоречием возникающим в результате несоответствия высокой тесситурой с характером интонационного материала попевочного блока как, например, в приведенной паре Тарона).

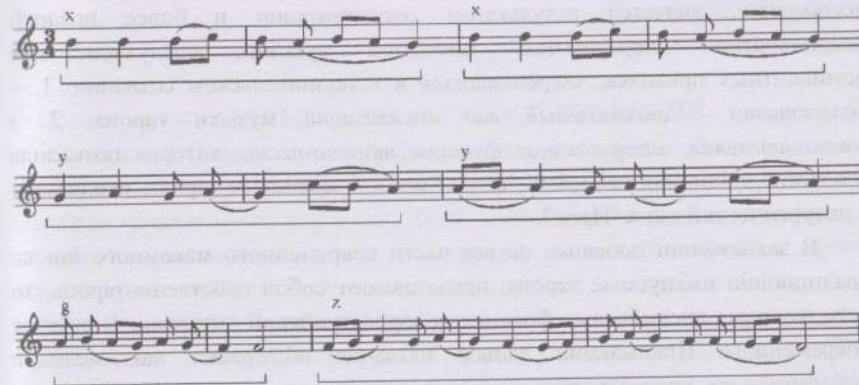
Строгая "квадратная" ритмо-метрическая остинатность, сложная структурная симметрия, идентичность основного попевочного материала (как и в первой паре) характеризуют взаимодействия и соотношения музыки внутри второго мини-цикла Тарона III-IV. Форма их, весьма причудливая и замысловатая в своей регулярности, детерминирована весьма устойчивой и четкой в ритмическом отношении вербальной основой, о которой можно сказать лишь одно: *свастическая - четырехэлементная символика* является ее яркой чертой. Это косвенно свидетельствует о функциональном - ритуальном происхождении и данного цикла Тарона (III-IV).

Структура Тарона V резко отличается от предыдущих лаконичностью, простотой и неизменностью музыкального материала (это при пятикратном проведении одного и того же попевочного блока!), что само по себе чрезвычайно в условиях сольно-моноподийного музицирования. В соотношениях попевочных элементов наблюдается респонсорный принцип: в начале следует краткий трехтактовый зачин-призыв (по характеру музыки это соло), после которого следует *тутти*:



Общее многократное повторение некоего, несомненно очень важного, тезиса или вербальной формулы, которая строится на простой мелодии в объеме сексты ре - си, легко укладывающейся в одно певческое дыхание (даже для не очень хорошо подготовленных певцов) с пластичным волновым рисунком движения в среднем удобном регистре голоса и троекратным опеванием верхнего устоя - сообщают ей заклинательный характер. (Можно предположить формулу этической триады зороастризма как вербальную первооснову Тарана V, однако, явно ритуальный характер музыки не вызывает сомнений).

Наконец, только Тарона VI из всей "связки" представляет собой собственно Песню с гибкой хороводной интонационностью, куплетной повторностью, состоящую из парно повторяющихся двутактов:



Можно с уверенностью сказать, что именно Тарона VI, следуя за Сарахбор, служила *завершением* древнего молебного цикла. Именно она широко бытовала в народе во времена проповеднической деятельности пророка Заратуштры, и, переподгекстованная им заново, вдохновенно распевалась *всеми* обращенными в новую веру, становясь се символом и знаменем для масс.

Относительно первых пяти Тарона из данного цикла "Сарахбори Ирок" следует подчеркнуть, что они формировались позже в богослужебной практике канонизированного и развитого зороастризма; и в этот процесс наибольший вклад внесен зороастрийскими священниками сасанидского периода, когда тарона, как в и д коллективного ритуального исполнения, занял в богослужении довольно большое место, выполняя *новые жанровые функции*. Например, тринадцатидольные тарона, непременно входящие в каждый макомный цикл, являются музыкальной основой вербальных текстов с устойчивой и постоянной ритмической организацией, которые в литургии позднего (предисламского) зороастризма составили важную часть богослужебного ординариума. И если учесть, что вербально-вокально-интонационная артикуляция тринадцатидольных тарона наиболее органично расчленяется на семь элементов, то можно предположить, что поэтической основой для столь феноменально устойчивой структуры могли быть авестийские Яшты, которые излагались именно *семисложным стихом*, а масштабы отдельных из них так велики, что в их озвучивании могли принимать участие антифонные хоры.

Следовательно, в приложении к "Сарахбори Ирок" объединенными в единый цикл оказались музыкальные произведения очень разные по своему ритуальному назначению, а поводом подобной циклизации (которая,

несомненно, является результатом секуляризации и более поздней неоднократной "переработки" макомной музыки), послужили два доминантных признака, закрепившихся в исполнительском сознании: 1. – коллективно - ансамблевый вид вокализации музыки тарона; 2. - заключительная, завершающая функция тарона-песни, которая позволила "сплести" в один ансамблевый "венок" все коллективные тарона, входившие в литургический цикл "Ирок".

В заключении добавим: не все части современного макомного цикла, традиционно именуемые тарона, представляют собой собственнотарона, то есть, хоровые ансамблевые фрагменты зороастрийской литургии. В составе современного Шашмакома данное название обозначает как мелодии действительно унаследованные от зороастрийского богослужения, так и новые сольные, включенные в цикл в иное время и в иной исторической ситуации.

## МАЛЫЙ СЛЕД БОЛЬШОЙ ТРАДИЦИИ

Бухарский Шашмаком содержит в себе очень существенную, на наш взгляд, исполнительскую деталь, которая до сих пор, к сожалению, не стала объектом специального изучения. Хотя с удовлетворением признаем, что внимание к макомной музыке год от года растет. В последнее время появились работы музыковедов нового поколения О.Матякубова, Р.Юнусова, А.Джумаева, О.Ибрагимова, А. Низамова. Среди них стоит выделить серьезно систематизирующий труд о макамах - «Макамат» О.Матякубова (Т., 2004). Однако в этих работах интересующая нас тема, как отдельная проблема, не рассматривается. Та особенность Шашмакома о которой пойдет речь, в музыковедческих исследованиях зачастую не принимается в внимание, хотя и фиксируется его присутствие. Происходит так потому, что интересующий нас объект, выходит за пределы музыкально-теоретических исследований.

Вместе с тем, он не может не магнетизировать внимание и возбуждать воображение практиков, особенно связанных с коллективными формами звучания. Поскольку само присутствие коллективного внутри мощной стихии сольно-вокальной монодии парадоксально в контексте всей макомной музыки.

Вопрос в том, что вокальные разделы Сарахбор<sup>1</sup>, Талкин, Наср - сопровождаются циклами Тарона примыкающими к каждой из названных частей. Их соотношения сохраняются в строго установленной последовательности - навбати мураттаб (О.Матякубов). Исполнение Тарона характерно и для других школ макомного пения, например, хорезмской, но только в бухарской традиции Тарона исполняются группой певцов. На наш взгляд это принципиально отличает исполнительскую ситуацию частей Сарахбор, Талкин, Наср, как от остального корпуса Шашмакома, так и от сольномоноподийной макомной традиции в целом.

Дело в том, что привлечение даже минимального певческого множества в звучание Тарона коренным образом трансформирует весь семантический контекст структуры данной части, ибо соотношение Сарахбор - Тарона с формулой: «один - множество» следует рассматривать как знаковую

<sup>1</sup> В системе макамата под названием «Сарахбор» понимается не только наименование одной заглавной части макама, но и всего основного его ядра. Среди мастеров Сарахбор является синонимом понятия макомной целостности. В Бухаре Шашмаком называли Шаш Сарахбор.

формулу культурной традиции принципиально иного типа, нежели тот, что господствует в сольно-моноподийной, узбеко-таджикской профессиональной музыке.

Природа коллективного в корне противоположна природе сольно-моноподийной системы. Структура, о которой идет речь, не может формироваться в условиях сольно-моноподийного тоталитаризма, господствующего в музыкальном мышлении мусульманского Востока на протяжении полутора тысяч лет. Напрашивается вывод: коллективное в Тарона - сохранившийся «след» культурной традиции периода, предшествовавшего исламу.

Тарона - простые, лаконичные, яркие по мелодико-интонационному материалу напевы, близкие семантике народного - на практике исполняются учениками певца, солирующего в основных вокальных разделах Шашмакома. Форма их куплетная, повторная. Исполнение Тарона не представляет особой сложности для певца. Один исполнитель вполне может справиться как с основной вокальной частью Сарахбор, так и прилагающимися Тарона, что, собственно, и наблюдается в других исполнительских школах макомного пения, например, в Хорезме, где в соответствии со стилистическими закономерностями сольно-моноподийной музыкальной традиции, Тарона, укрупнённые и объединённые под названием Сувога, Накш, исполняются сольно (О. Матякубов).

Но здесь, в Бухарском Шашмакоме, и только в нем, произошли любопытные модификации в применении к исполнению Тарона. В процессах пения бухарских Тарона, вокальный напев почти в каждом куплете переносится на новую высоту. В результате чего, общая линия мелодического движения приобретает очень широкий диапазон, охватывая тесситурно запредельные, напряженные тоны крайних регистров. Более того, благодаря переносам мелодии, мелодический рельеф получает резкие скачки вверх и вниз. Пение преобразованной мелодии Тарона одним вокалистом, при всей простоте её интонационного содержания, становится делом недоступным, и практическое озвучивание тарона требует больше, чем одного, участников то есть здесь мы сталкиваемся с уловкой, искусственно и искусно созданной, благодаря которой оправдывается применение группы певцов в исполнении Тарона и, кроме того, гарантируется и сохраняется традиция «коллективного» пения, невзирая на ее несовместимость с существующей исполнительской системой.

Для структурного сопряжения Сарахбор - Тарона Шашмакома именно факт участия множества представляет самостоятельную ценность и играет

очень важную знаковую роль. Групповое в Тарона кодирует в себе чрезвычайный тайный смысл, выходящий за пределы текста и контекста обычного для макомной музыкальной традиции содержания.

Если глазами хормейстера посмотреть на данную структуру, то в ней хорошо видна самая простая коммуникативная формула, очень широко распространенная в хоровой практике (называемая респонсорий), которая в структурном соотношении «один - много» фиксирует самый действенный тип социального взаимодействия вождя - народа, лидера - толпы, священника - верующих. Ей соответствует хоровая структурно-жанровая парадигма: соло- хор, в нашем случае, соло-группа.

Надо напомнить, что в сопряжении Сарахбор - Тарона, его сольная половина олицетворяет сакральное, сокровенное, возвышенно-страстное устремление человеческого Духа, а Тарона характеризуется приземленным жизнелюбием, демократизмом, смыкающимся с народными истоками классической музыки. В оппозиции данной пары представлена предельно раздвинутая Картина Мира. Единство образуется из диаметрально противоположных восприятий мира и жизни, то есть, музыкальное общение между «одним» и «множеством» строится как взаимодействие разных полюсов бытия, что характеризует духовную коммуникацию экстатического типа.

Таким образом, в структурном сопряжении Сарахбор (Талкин, Наср) - Тарона отражается ритуально-обрядовый тип духовного общения; и пара, составляющая данную коммуникативную структуру, функционально очень прочно детерминирована.

Наличие столь загадочного феномена в Шашмакоме требует своего объяснения.

Проблема эта выглядит неразрешимой, если не абстрагироваться от современных звучаний макома и музыкально-теоретических представлений о макомной музыке и макомате.

Задача состоит в том, чтобы рассмотреть проблему с широких историкокультурологических позиций и вспомнить о культурных традициях зороастризма - религии, предшествовавшей исламу в нашем регионе. Исполнительские структуры: соло - группа (особенно в сопряжении Сарахбор - Тарона) восходят к древнейшей истории, они относятся к реликтовым пластам музыкальной культуры в нашем регионе. Будь иначе, подобные соотношения нашли бы место и в других частях макомных циклов. Но нет. Только в данном случае, в Сарахбор, мы имеем, бережно хранимый «сколок» ритуальнообрядовой практики глубокой старины. Другие же

вокальные части Шашмакома, несомненно, созданы много позже указанных выше, они являются отражением другой культуры, возникли в условиях другой религиозно-исторической традиции.

Сохранность реликтовых структур «один - много» в Бухарском Шашмакоме - результат действенной силы очень мощного канона. И, по-видимому, только величайшая святость объекта почитания позволили так прочно «законсервировать» функциональные соотношения ритуального действия, так надолго уберечь от стилистических влияний разных эпох, что само по себе уникально и беспрецедентно, особенно в применении к культуре с устной передачей информации. Ведь отдаленность исторического времени, которое подразумевается под данными структурами, ошеломляют самое стойкое воображение, ибо измеряются несколькими тысячелетиями.<sup>2</sup> Выявленный тип структурно-семантического взаимодействия характерен для ритуального быта многих развитых культур вплоть до настоящего времени. Но четко очерченная реалистичность взаимодействия «одного и многих», пережившая тысячелетия и продолжающая жить в условиях несовместимой с ней сольно-моноподийной системой музыки в XXI веке, явление не имеющее в мире прецедентов, ни по древности своего происхождения, ни по чистоте сохранности своих исполнительских структур, ни по своей несовместимости со звуковой средой, которой пребывает до ныне.

Уникальная «живучесть» традиции объясняется, безусловно, не только бережным отношением к священной практике (хотя и это имеет большое место), существует, конечно, дополнительный очень мощный энергетический стимул для беспрецедентного почитания данной формулы общения: «один - много»; следствие не бывает без причины. Причина же данного феномена может быть только в одном - в личном участии и непосредственном воздействии Пророка Заратуштры на становление обрядово-ритуальной практики Нового Учения, известного в мире (с подачи греческих историков) как Зороастризм, происходившем, как видно, на территории современной Бухарской области и нашедшем свое отражение в древних частях Бухарского Шашмакома.

Именно факт личного общения и воспевание этики божественной возвышенной любви великим Учителем древности - Пророком Заратуштрой запечатлен в структурах Сарахбор - Тарона, что и стало условием

<sup>2</sup> Ныне, после многочисленных микроанализов текстов Авесты, Гат и Ву общепринятой считается версия, выдвинутая еще в 50-е, 60е годы советскими учеными востоковедами, но долго не разделявшаяся учеными Запада, о том, что пророк Заратуштра жил в Восточном Иране, то есть на территориях совпадающих с территорией современной Средней Азии. Установлено и приблизительное время его жизни: от начала 1 тыс. до н. э. и еще более в глубь к XIV в. до н. э.

феноменальной судьбы Бухарского Шашмакома. Только такая ситуация объясняет уникальную устойчивость реликтовых структур, высокий пиетет среди других школ макомного пения, таинственную противоречивость элементов стиля.

Бухарский Шашмаком - яркий случай того, как культурно-исторические причины, породившие музыкальные структуры забываются и безвозвратно уходят в прошлое, тогда как сохранившиеся структурные стереотипы наполняются новой ментальностью, приспосабливаются к новым языкам, словам, смыслам. Однако, энергетический импульс огромной духовной силы, великая любовь, вызванная к жизни неистовым Заратуштрой в необозримом прошлом, продолжает до сих пор питать высокое искусство макомного пения. Уместно подчеркнуть, что, в отличии от своих современников - священнослужителей, речитировавших священные мантры, Заратуштра стал первым священником, который их пел и называл он себя «мантравака», что значит - **мантры поющий**.

Наверное настало время, музыкальной общественности набраться смелости и заявить о том, что части Сарахбор Бухарских Шести макомов не анонимные творения. В далеких проистоках своих они имеют гениального автора - человека редкой одаренности и образованности - пророка, проповедника-певца - Заратуштру. Скитальца, который, как известно, после десятков лет гонений, нашел, наконец, пристанище, и мы знаем теперь где. Знаем где он был принят, понят, почитаем, откуда его восхищающее своей красотой и доверием к человеку гуманистическое Ученье<sup>3</sup>, пошло в широкий мир, и в последующем оказало влияние на все основные мировые религии - иудаизм, христианство, мусульманство.

#### Литература:

- Авеста. Избранные гимны. Перевод с авестийского и комментарии профессора И.М.Стеблин-Каменского. Душанбе, 1990.
- Лившиц В.А. Предисловие к Авесте в переводах И.М.Стеблин-Каменского. Душанбе, 1990.
- М.Бойс. Зороастрийцы: Верования и обычаи. М., 1987.

<sup>3</sup> Заратуштра не создал принципиально нового религиозного Учения. Он переработал и внес существовавшее у иранцев многобожие важную идею Единого Творящего Бога - Великого Ахура Маэду, который посредством собственных Божественных эманаций - шести божеств, тождественных ему самому, Амеша Спентов, творит мир. Божеству зла - Ангра Манью лишь временно позволено внедриться в материальный мир и править им, поскольку эта заставляет человека делать самостоятельный сознательный выбор, активно становясь на путь правды - Аша или на путь «друга» - зла.

- Дандамаев М.А., Луконин В.Г. Культура и экономика Древнего Ирана. М., 1980
- Матякубов О. Макомат. Т., 2004      Хакимова А. Профессиональное вокальное музицирование в Центральнoй Азии. Т., 1997
- Юнусов Р. Макомы и мугамы. Т., 1992 Clark, P. Zoroastrianism: An introduction to an Ancient Faith. Sussex, 2001
- Humbach H. The Gathas of Zarathushtra and Other Old Avestan Texts (in collaboration) Heidelberg, 1991.

В соавторстве с Л.И.Красуцкой  
«Узбекская музыка на стыке столетий (XX-XXI вв.):  
тенденции, проблемы». Ташкент, 2008.

## СОВРЕМЕННЫЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ

Кардинальный социально-экономический перелом в жизни Узбекистана, наступивший в конце XX века, повлиял на все сферы общественной жизни и выдвинул ряд новых основополагающих задач духовного развития общества в целом и совершенствования отдельной личности, в том числе, и в сфере ее художественных интересов и приоритетов.

В условиях обретения национальной независимости (порой понимаемой крайне прямолинейно), а с другой стороны, “внедрения новых рыночных отношений, исключительное значение приобретает задача воспитания своеобразного «баланса личности» — некоего морального стержня, способного противостоять тотальной коммерциализации сознания человека. В этом сложном, трудоемком процессе роль гуманитариев всех профессий велика и по-особому актуальна. Искусство — это та сфера, в которой рефлексивно чутко отражаются идеалы и убеждения времени, причем не только осознанные, но и бессознательные.

И хотя важность этих задач для общества невозможно измерить или доказать в цифрах, опыт мировой истории демонстрирует их актуальность во все времена. Вот почему проблемы, связанные с обучением современного профессионального деятеля культуры, встали сегодня с новой остротой. От уровня гуманитарной культуры общества, широты его вкусов и эстетических убеждений зависит сегодня моральная сила новых поколений, характер их жизненных ценностей, а следовательно, и будущее социальных и духовных завоеваний общества.

Перед современным музыкальным образованием стоит ответственная задача воспитания профессионалов универсального типа, в позиции которых сочеталось бы глубокое знание той конкретной сферы музыкального искусства, в которой он намерен трудиться, с широким кругозором в сфере многовековой мировой художественной культуры, с глубоким пониманием национальных традиций и, одновременно, многосоставной и сложной музыкальной культуры современности.

Как никогда прежде, и искусство, и обучение поставлены в жесткие условия прагматизма. И педагогам, и их воспитанникам нужно весьма конкретно представлять себе будущее завтрашних профессионалов, четко и

честно отвечать на извечные вопросы педагогики: кого и для чего учить, чему и как учить. Нужно, чтобы с помощью полученных знаний и навыков выпускник вуза смог реально вписаться в новый социальный контекст, а не пополнять ряды музыкально образованных работников торговли, сферы обслуживания и других, далеких от искусства профессий.

Современное профессиональное образование испытывает серьезные трудности разного характера. Под влиянием экономических факторов изменилась сама возможность его получения. Для многих перспективных абитуриентов она усложнилась из-за ограниченного количества грантов и непродуманное™ вступительных требований. Для других, получающих образование на коммерческой основе, ситуация упростилась по тем же причинам. С этим связан крайне пестрый состав сегодняшних студентов, значительная часть которых не проявляет к профессии музыканта ни интереса, ни способностей.

Далее, идеологическая ситуация переломного момента привела к расширению цикла идеологических и экономических дисциплин, отодвинув ядро специальных знаний и навыков на периферию учебного процесса. Нарушив временные пропорции общеобразовательного и специального циклов, сегодняшний учебный план затрудняет возможность усвоения фундаментальных основ профессии.

Наконец, сама сегодняшняя культурная ситуация и, прежде всего, видовая многосоставность музыкального творчества и языковая сложность современного искусства, требуют серьезного пересмотра содержания и форм преподнесения учебного материала в условиях ограниченного времени. Здесь хотелось бы подчеркнуть, что такой пересмотр может быть осуществлен профессионально, «изнутри» педагогических коллективов, а не «извне» — поверхностно-жестким административным путем.

Авторы предлагаемой статьи не претендуют на сиюминутное решение сложнейших проблем современного музыкального образования, более того, они уверены в невозможности такого решения каким-либо радикальным и скорым актом. Но для того, чтобы быть уверенным в будущем музыкального искусства Узбекистана, в сохранении его высоких достижений, требуется как можно глубже вникнуть в сущность проблем образования и в реальность его перспектив. Именно поэтому в статье сочетаются и исторический, и конкретно-организационный методический аспекты освещения проблем и задач процесса обучения.

Предыдущее столетие, при всех частных перегибах, в деле профессионального образования музыканта было весьма и весьма

продуктивным. За сравнительно короткий срок в стране сложилась прочная система обучения, которая и ныне составляет гордость страны и достойно представляет ее музыкальную культуру во всем мире. Та уникальная бикультурная система, которая постепенно складывалась в Узбекистане на протяжении всего прошедшего столетия, представляет сегодня сложное эстетическое и эмоционально-энергетическое поле живых и мощных взаимодействий традиционного и современного, национального и интернационального, в сплаве которых рождаются и развиваются принципиально новые направления музыкальной практики и, вслед за ней, музыкальной науки.

Назовем здесь, прежде всего, новые и все более яркие и самостоятельные проявления композиторского творчества в культуре последних десятилетий. С другой стороны, происходит современное научное осмысление и формирование основополагающих принципов традиционного художественного мышления в исконно монодийной профессиональной культуре Средней Азии<sup>1</sup>.

В условиях би- и даже поликультурного развития (характерной тенденции последнего столетия не только для Узбекистана) создание продуманной системы образования — залог грядущих успехов музыкального творчества. Две самые опасные тенденции в этих условиях — это, во-первых, «сбросить» все в один котел — тогда нивелируется, потеряется все, во-вторых, — искусственно гипертрофированными способами взращивать что-то одно, в ущерб естественному движению всех разветвлений музыкальной современности, что вызовет «опухоль» культурно-исторического масштаба.

Консерватория потому так и называется (*conservare* — беречь, сохранять), что она должна сохранять лучшее, непреходящее в музыкальной культуре. Во всем мире скоротечные модные «продукты» массовой культуры обычно становятся объектом изучения в других учебных заведениях (институтах культуры, прежде всего). Но вечные, проверенные временем явления — то, что принято называть классикой (т.е. образцовым искусством) во всех ее исторических и национальных проявлениях, — должно изучаться с

<sup>1</sup> Как свидетельствует история мировой музыкальной культуры, взаимодействия самостоятельных традиций, хотя бы на примере России, всегда были весьма болезненными и долгими как с точки зрения освоения, так и дальнейшего применения достижений западной и восточной школ музыкального воспитания. Особой чувствительностью и непримиримостью в подобных процессах отличаются национальные певческие исполнительские школы, в которых самобытное проходит не только через звук, но и через родной язык и духовный менталитет народа, общества. Певческая школа обречена (в лучшем смысле) беречь и нести собственные традиции, ибо они есть выражение духовной сути данного народа, его самых глубинных особенностей. В более чем двухвековом периоде конфликтов и споров «своего» и «чужого» до сих пор не поставлена, и не может быть поставлена общая точка. Тем сложнее, но и ценнее, интереснее вклад национальных традиций в мировую культуру.

равной степени глубины и профессиональной требовательности. В таком случае в консерватории Узбекистана основными объектами изучения, вокруг которых организуется весь учебный процесс, должны быть профессиональная классическая монодия Центральной Азии и классическое мировое композиторское творчество. Это позволило бы сохранить высокие традиции искусства и тем самым создать условия для их благотворного роста.

Система музыкального образования, ныне существующая в Узбекистане, начала свое формирование еще в 20-х годах прошлого столетия. В 1918 году в Ташкенте был организован Университет, одним из шести факультетов которого был факультет музыки. Этот факультет назывался Народной консерваторией. В её работе принимали активное участие выдающиеся прогрессивные мыслители своего времени. В Бухаре ещё в 1922 году была организована Восточная Музыкальная школа (Шарк мусика мактаби). В Самарканде в 1928 году был основан Институт музыки и хореографии, в котором функционировали учебный и научно-исследовательский отделы. В первые годы своего существования в этих учебных заведениях использовались и восточные, и западные методы преподавания. В них царила атмосфера демократичности и полного доверия к педагогическому коллективу. Никто не вмешивался в организационный процесс и в составление учебных планов. Поэтому здесь, возможно, допускались ошибки, но было и много смелых экспериментов. Во главу угла ставилась идея широкого музыкального просвещения народа. Здесь изучались и национальная, и европейская музыка, здесь был впервые организован национальный хор. В Ташкенте же с 1918 года существовала Народная консерватория, обучение в которой базировалось на традициях европейско-российской музыкальной педагогики. На первых этапах она отвечала запросам тех любителей, которые хотели приобрести элементарные навыки музицирования и повысить уровень музыкальной грамотности.

Созданная в 1936 году Ташкентская Государственная консерватория изначально мыслилась как кузница профессиональных кадров, отвечающих современным запросам культуры. Оставаясь на долгие годы единственным музыкальным вузом среднеазиатского региона, консерватория стала основным поставщиком профессиональных кадров. Усилиями ее руководства и педагогического коллектива осуществлялся координируемый из центра процесс построения единой многоступенчатой сети учебных заведений, начиная от дошкольного, раннего школьного звеньев и заканчивая консерваторией, выпускающей профессионалов нового типа.

Как на головной вуз региона на консерваторию распространялись все общесоюзные программы, учебные планы и пособия, разрабатываемые в центре большой страны, и, как мы увидим позже, не всегда отвечающие запросам национальных культур в полном объеме.

Справедливости ради отметим, что продуманность фундаментальных методических основ обучения профессионалов нового типа, системно выстроенная поэтапность освоения профессиональных знаний и практических навыков базировались на обобщении богатейшего педагогического опыта блистательных музыкантов многих поколений. Это обеспечило крепкую подготовку выпускаемых консерваторией профессионалов. Результаты не замедлили сказаться. Уже в начале 50-х годов наблюдается заметный рост профессионального уровня узбекских музыкантов, успехи которых были признаны далеко за пределами республики. Внутри же Узбекистана в это время очевиден рост интереса публики к современному музыкальному творчеству и исполнительству; ярким расцветом концертной жизни отмечена столица республики.

Однако с позиций современности осознаются и издержки этой системы обучения. В ней не был использован в должной мере опыт восточной педагогики устного типа, необходимый для полнокровного развития и функционирования классического искусства монодии. Само же изучение этого самобытного пласта национального искусства, как правило, включалось в содержание учебных дисциплин в качестве отдельных примеров, но не специального объекта изучения.

Многовековые традиции воспитания музыкантов на Востоке предполагали совершенно другую, устно-практическую передачу творческого опыта от мастера к ученику: освоение сложной системы художественных канонов и практических навыков исполнения проходило на основе живого музицирования и бесед с учителем, без графических источников, подобных современным учебникам, хрестоматиям, изданиям нотных текстов.

По существу, как на Западе, так и на Востоке на принципах непосредственного общения учителя и ученика происходят и достигают оптимальных результатов все самые важные, узловые моменты процесса обучения музыканта. Однако на Западе наличие печатно-зафиксированных текстов (нотных и вербальных) приводит к большей доступности базовых знаний, к последовательности и основательности их освоения. Обратной стороной такой доступности становится унификация художественных представлений и практических умений.

Восточный музыкальный профессионализм, имеющий в своём основании гораздо более древние и глубокие корни, уходящие в зороастрийскую ритуалистику<sup>2</sup>, тем не менее, не выработал стройной музыкальной теории, которая была бы принята на всей территории своего распространения. Выдающиеся мыслители прошлого Абу Наср аль Фараби, Сафиуддин Урмави, Дарвиш Али Чанги и другие, внесшие существенный вклад в научные наблюдения о музыке Востока, тем не менее, не разработали четкой методики их обобщенного осмысления, не создали унифицированной терминологии, не сформулировали общих положений теории музыки<sup>3</sup>. А это способствовало бы превращению частных эвристических знаний в последовательную стройную систему, а также поступательному движению науки от простого к сложному, к высокому уровню обобщения, к всеобщей ясности представлений об эволюции монодической традиции. К тому же, основные жанры узбекской профессиональной монодии были признаны в советское время пережитками феодальной культуры и потому их бытование практически прекратилось.

Главным недостатком советской политики в области культуры, как и идеологии в целом, была её однолинейность и авторитарность. В ней не приветствовалось столкновение разных мнений, осмысление каждого из них. Официально был признан курс на развитие современного национального искусства европейского типа. Другие точки зрения просто не принимались во внимание, умалчивались в печати. И хотя развитию узбекской музыкальной культуры и воспитанию национальных кадров всегда уделялось огромное внимание, сам процесс этот оставался внутренне противоречивым, и говорить о всестороннем и гармоничном решении всех труднейших задач в советском искусстве не приходится.

Наряду с блестящими успехами в деле профессионального обучения на протяжении всего прошедшего века наблюдаются и проблемы, и противоречия, преодоление которых проходило как бы «поверх» генеральной линии партии и правительства. Уже в 20 - 30-е годы благодаря личной инициативе крупнейших общественных деятелей и музыкантов (таких как Фитрат, Чулпон, Абдулло Авлони, композиторы и музыковеды В.А. Успенский, Н.Н. Миронов, В.М. Беляев, Е.Е. Романовская) зарождается научная систематизация и изучение музыкального наследия, предпринимаются первые попытки фиксации монодической музыки

<sup>2</sup> Хакимова А.Х. Профессиональное вокальное музицирование в Центральной Азии. Ташкент 1997.

<sup>3</sup> Труды гениальных восточных ученых оставались прерогативой очень узкого круга высоко образованных людей, причём, зачастую оспариваемой и не совпадающей по части терминов и понятий, даже тогда, когда речь фактически велась об одних и тех же явлениях музыки (Матякубов О., Макомат. Ташкент, 2004).

европейским способом. С первых же шагов проникновения в европейскую нотную графику осознаются, но не всегда преодолеваются, трудности фиксации с её помощью восточной монодии, принципиально отличной от европейского мелоса по своим акустическим, ладовоинтонационным и метро-ритмическим параметрам. Сам процесс обучения национальной музыке подчиняется общим правилам, связывается с нотной грамотностью, с фиксацией звуковой стороны монодического искусства. То есть, обучение теперь опирается не на единичный опыт учителя, а на обобщенную, систематизированную, аналитически обработанную теоретическую базу. Происходит отбор хрестоматийных исполнительских образцов традиционного искусства по типу европейских произведений, складывается фиксированный нотный учебно-методический материал, появляются образцы звукозаписи.

Но при бесспорной эффективности новой методики, именно через усвоение и исполнение нотных образцов, получающих собственную, отдельную от автора или мастера жизнь, осмысление музыкальной традиции «усредняется», обезличивается, теряет вдохновенную энергетическую непосредственность, связанную с импровизационным принципом своего бытования.

Ярчайшим примером беспрецедентной сложности творческих поисков служит опыт реорганизации народных инструментов, предпринятый в 50 — 60-е годы Заслуженным деятелем искусств УзССР А.И. Петросянцем. Вероятно, изучение композиции по классу Б.Б. Надеждина навело его на мысль о необходимости введения народного инструментария в систему temperации и о развитии семейств народных инструментов.

Сама идея А.И. Петросянца несла в себе потенции как позитивных, так и негативных сдвигов. С одной стороны, она делала возможным создание гармонично звучащих ансамблей и оркестра народных инструментов и тем самым формировала у музыкантов новые слуховые и исполнительские навыки ансамблевого и оркестрового музицирования. Расширение же репертуара, исполнение произведений мировой классики обогащали музыкальный кругозор не только самих исполнителей, но и слушателей.

С другой же стороны, были ощутимы и потери в выразительной палитре реконструированных инструментов, результатом чего стало искажение или нивелирование исконных особенностей звучания национального мелоса, подчас стирание важнейших выразительных тонкостей восточного интонирования.



Подобные трудности ощущались и в воспитании вокалистов. Европейская постановка голоса давала певцу возможность петь в опере, но (как правило) зачастую приводила его к потере специфических интонационно-тембровых навыков восточного пения.

Сейчас, по прошествии большого отрезка времени, стало ясно, что повсеместный и длительный процесс поиска органичного, эстетически безупречного синтеза восточного и европейского начал и создание новой традиции был чрезвычайно труден и до конца невыполним.

Постепенно это привело к изменению самого направления поисков. Сначала наблюдалось активное приобщение национальных музыкантов к европейским принципам музыкального мышления (классической гармонии, системе жанров) и, соответственно этому, в образовании национального музыканта делался акцент на определенном аспекте в содержании учебного процесса. Позже, когда был достигнут достаточно крепкий уровень музыкальной грамотности и солидный, выходящий за рамки одной культурной традиции кругозор, пришло и более глубокое понимание своей музыкальной культуры и возникла потребность возрождения национальной традиции в её исконном и полном объеме.

Начиная с 70-х годов формируется новая плеяда национальных специалистов, которая совмещает в своей деятельности опыт европейской музыки и науки о ней и, с другой стороны, глубокое понимание природы восточного импровизационного профессионализма. Безусловно, это сопряжено с расширением музыкального сознания, с усложнением, «удвоением» музыкального мышления, которым овладеть может далеко не каждый музыкант. Отказываясь от крайне радикальных взглядов — будь то полная обособленность развития самостоятельных художественных традиций или, наоборот, их прямое слияние под знаком мифического синтеза, они идут в своей деятельности к новым целям. Это, во-первых, возрождение национальной культуры монодии во всей его полноте и сложности. Во-вторых, постепенное освобождение искусства современной композиции от регламентирующих правил европейской классики, более тщательный их отбор, позволяющий сохранить верность и свежесть национального интонирования, и логику монодического развития.

В это же время в музыковедении активизируется область источниковедения, позволяющая глубже проникнуть в каноны традиционного искусства. Одновременно широко используется современная методология исследования самых разных сфер национального творчества.

На рубеже не только веков, но и тысячелетий верность и своевременность всех этих начинаний очевидна, а споры и противоречия недавнего прошлого воспринимаются объективно и спокойно. Сегодня не вызывает сомнений, что сложная, а порой и конфликтная диалектика взаимодействия культур, и процесс построения соответствующей требованиям времени системы профессионального образования был осложнён внешними обстоятельствами.

Повторим еще раз, что главное упущение советской культурной политики — её нетерпимость к инакомыслию. Нацеленное на создание в принципиально новом государстве принципиально нового же искусства — «национального по форме и социалистического по содержанию» — высшее руководство страны отметало всё, что не соответствовало этой загадочной формулировке. В печати освещалась лишь официальная точка зрения, в концертах и театрах звучала только «правильная» музыка, всё остальное оставалось «за кадром», не замечалось или жестоко критиковалось. Споры о путях развития национального искусства, о насущных задачах музыкального образования протекали скрыто, создавая внутреннюю напряженность ситуации.

Лишь к концу века стал возможен открытый обмен мнениями, который привел к осознанию современной культуры Узбекистана как биполярного явления, в современном развитии которого активно участвуют и восточные, и западные традиции. Их пересечения в творчестве дают интересные результаты, но требуют глубокого понимания каждой.

Если же учесть, что как восточная, так и западная музыка не монолитны, содержат в себе пласты разного социального и эстетического смысла (от элементарной развлекательности до классического искусства высоких обобщений), то было бы правильнее говорить не о культурном диалоге, а о полилоге. Благодаря активной роли современных средств массовой информации в XX веке чрезвычайно расширились горизонты восприятия звукового мира музыки. Практически каждый современный человек выходит в своём слушательском опыте за рамки одной традиции, зачастую превращаясь в музыкального «полиглота» со сложившимися пристрастиями и антипатиями.

В этих условиях сама культурная ситуация требует корректив в содержании и методике обучения профессионала. Как и прежде, от выпускника музыкального вуза требуется крепкая оснащенность знаниями и навыками в своей специальности. Но он к тому же должен ориентироваться в современной культуре в целом, иметь четкие представления о каждом из

бытующих видов творчества, чутьё в восприятии нового, аргументированную точку зрения. В этом его существенное отличие от дилетанта, благодаря чему он и сумеет найти свою дорогу в искусстве.

Главная задача высшей школы переломного этапа — модифицировать систему образования, подчинив её запросам времени, но при этом не растерять накопленное. Остановимся на некоторых, на наш взгляд, первостепенных проблемах, без решения которых все директивы и призывы к совершенствованию образования окажутся лишь пустым звуком. Как и всякий процесс, профессиональное обучение должно рассматриваться во времени (по горизонтали) и в объёме содержания (по вертикали).

Во временном аспекте этот процесс делится на этапы, и в этом плане в методической литературе обычно подчёркивается необходимость их преемственной связи. Основной акцент при этом направлен на искоренение дублировки в содержании учебных дисциплин и полезность прямых контактов между педагогами и учащимися разных ступеней образования.

Посмотрим на этот вопрос в другом аспекте: как с помощью поэтапной преемственности с первых же шагов направить музыкальное развитие каждого ученика в нужное русло, как сохранить для профессии самых перспективных и не оттолкнуть от искусства его потенциальных любителей, может быть, даже фанатов. Иными словами, как наладить сквозной процесс объективного отбора перспективных в профессиональном плане учеников.

В этой области в последнее время у нас много недочётов. В связи с введением платного обучения в вуз часто попадают профессионально бесперспективные лица. Делая профессией своей жизни сферу искусства, в которой недостаточно сильны, они обрекают себя на многие унижения и психологические комплексы. В профессиональном воспитании непременно должна действовать система ступенчатого поэтапного отбора. В условиях непрерывного обучения связь звеньев одной образовательной цепи могла бы способствовать решению этих задач весьма эффективно. Однако пока не решает. Особенно ввиду того, что в условиях контрактной системы в консерваторию практически открыт доступ лицам любой степени подготовленности и способностей. Настойчивость подобных абитуриентов, равно как и неоправданная щедрость со стороны родителей и спонсоров, их практическая недалёковидность, не окупаются в последующей жизни человека. Как говорят в народе, «куда Богом не положено, оттуда не возьмёшь». Едва ли стоит подобным способом направлять русло жизненных способностей человека вопреки объективно бесспорному.

Принципиальность отбора должна быть поставлена во главу всей организации обучения. Для этого на каждом этапе необходимо определять цели обучения, выстраивать модель специалиста, причём с возможностью широкой дифференциации конечного результата. К каждому учащемуся следует предъявлять требования сообразно его способностям и, не травмируя психику, всё же принципиально решать вопрос перспективности его обучения на следующем этапе.

Необходимо отказаться от строгой унификации программных задач по классам музыкальной школы, дабы не отторгнуть от музыки менее способного ученика. Ведь очень важно «не выплеснуть младенца» - самую любовь и тягу к музыке. Чтобы сберечь её, не следует завышать требования и каждого ученика рассматривать как потенциального профессионала. Напротив, на начальном этапе вместе с элементарной музыкальной грамотностью необходимо привить ученику интерес к музыке, научить слышать и понимать её язык. Любовь к искусству, безусловно, поможет ему вырасти человеком с отзывчивой чуткой душой. Важно, чтобы у ребенка на начальном этапе обучения не сформировалось психологическое отрицание унифицированной школьной методики, унижающей его человеческое достоинство и приводящей, в конечном счёте, к отрицанию самой музыки. Сохранив же на всю дальнейшую жизнь эмоциональную яркость детских впечатлений, мы подарим искусству музыки благодарного слушателя. По справедливому замечанию академика Д. Лихачёва, «прогресс культуры — не в талантах и гениях, а именно в средних возможностях»<sup>4</sup>, то есть уровень общей музыкальной культуры определяется уровнем ее общественного понимания<sup>5</sup>.

Возвратимся к вопросу последовательного поэтапного отбора. Каждое более высокое звено цепи музыкального обучения должно подходить к нему всё более строго, решая вопрос под углом зрения музыкальных потенций. Среднее звено профессионально ориентированной цепи уже обеспечивает элементарными профессиональными навыками, а потому уже здесь должны действовать более строгие критерии отбора. Задача трёхгодичного обучения (безусловно, недостаточного) - отказавшись от сверхзадачи «охватить

<sup>4</sup> Лихачёв Д.С. Избранные труды. М., 1987, стр. 398.

<sup>5</sup> Очень интересные наблюдения «со стороны», от музыканта из Франции, прозвучали на Самаркандской Международной конференции «Традиции Шашмакома и современность»: «На Западе концерты посещают в основном слушатели, которые в детстве получили базовое музыкальное образование, они и являются основными потребителями. Советская система значительно развила музыкальную культуру среди любителей. В Европе музыкой увлекаются как хобби и, не становясь профессионалами, люди продолжают интересоваться музыкой и готовы тратить большие деньги на билеты на концерт» - Жан Дюринг «Перспективы развития Шашмакома»// Шашмаком аъналарлари ва замонавийлик. Ташкент, «Муסיқа», 2005, стр. 71.

необъятное», дать несложные, но устойчивые первичные базовые знания и навыки. На этом этапе обучения закладываются основы специальных знаний, именно здесь намечается и очерчивается сфера интересов будущего музыканта, и в соответствии с ними прогнозируется конкретная специализация. И именно здесь, в колледже или лицее, начинается процесс формирования профессионала — его творческих, технических, психологических, исполнительских качеств. Мы подчёркиваем — именно комплекс личностных наклонностей и умений в общем непрерывном становлении музыканта, в его более глубоком постижении мира музыки, так как именно он, в конечном итоге, влияет на выбор конкретной профессии.

Наконец, на высшем вузовском уровне, в магистратуре, специализация предполагает повышение уровня мастерства, углубленное понимание языка музыки, профессиональную ориентированность в художественных стилях музыки, индивидуальный творческий подход к проблеме интерпретации и целый ряд других, специфических для каждой профессии навыков. Например, профессиональная тонкость композитора, его творческая свобода определяются полнотой технического совершенства письма, умением точно выразить себя, свой замысел в тексте. Равно как у музыковеда, его профессиональное мастерство предполагает художественно-эстетический анализ музыки и умение аргументировать её ценностные характеристики. Точно так же и профессиональный дирижёр не сможет проявить себя в своей профессии, если не овладеет организационно-волевыми посылами, позволяющими ему добиться от исполнительского коллектива реализации его замысла. Это так же очевидно, как и то, что для любого инструменталиста, участвующего в ансамбле, требуется совершенно особое «ухо», психологическое чувство совместности, паритетности, более изощренное и тонкое, нежели у солиста.

Итак, долгий путь воспитания профессионала высокого класса — это трудоёмкий процесс эволюции обучающегося от любителя к мастеру. Он должен протекать эффективно и гармонично. Любое вторжение в этот процесс поспешных директив и авторитарных пересмотров может исказить или поломать его, порой вызывая у ученика разочарование в самой профессии.

В основе становления мастера во всех видах творчества и во всех национальных культурах лежит проверенная веками концепция обучения. И при этом даже самостоятельные, не взаимосвязанные системы художественного воспитания обнаруживают явное сходство в логике поэтапного обучения. Так, восточная традиционная система устоз — шогирд

и европейская последовательность от школы к вузу, к мастер-классу по своей сути родственны. В обоих случаях начальный этап доступен всем обладающим элементарными музыкальными данными. Всем начинающим уделяется равное внимание, так как есть большая надежда на развитие способностей в раннем возрасте. Ученик в основном приобщается к пониманию музыки, к элементарным правилам грамотности, вкусу.

Но чем выше ступень обучения, тем яснее выступает дифференциация и тем более высокие требования предъявляются к самым перспективным. Само понятие «специализация» приобретает более конкретный смысл, и всё более самостоятельным становится труд ученика. Мастер её направляет, но уже не натаскивает.

В современном вузе магистратура — конечный этап процесса обучения. Дальнейшее совершенствование музыканта может продолжаться всю жизнь, но зависит только от него самого. Магистр — мастер... Синонимы ли это? Магистр — ступень образования, официально признанная степень профессионализма, расширяющая права в трудоустройстве, в частности, право работы в вузе. Мастер — это специалист экстра-класса, не только безукоризненно владеющий навыками профессии, но и постигший её тайны. Он может и быть, и не быть магистром.

В идеале у музыканта эти понятия должны сливаться, хотя при любой системе обучения они не могут быть тождественны, ибо нельзя научить интуиции, таланту. В вузах искусства особенно высока потребность в мастерах, они создают творческую атмосферу. Только там, где педагогический состав богат мастерами, цветёт яркая профессиональная жизнь.

К сожалению, сегодня магистратура консерватории воспитывает не только мастеров. Обусловлено это тем, что под лозунгом построения современной системы образования было сделано немало непродуманных шагов, которые свели почти к нулю внутренний стержень процесса обучения — механизм отбора. Это, прежде всего, возможность поступления в среднее учебное заведение, минуя первый этап отбора, и одновременное сокращение на этой ступени срока обучения до трех лет. Подготовка к вузу становится значительно слабее, и при этом мало перспективные лица, как уже отмечалось, становятся абитуриентами.

Большой урон всей системе высшего музыкального образования нанес пересмотр критериев отбора при поступлении в вуз, согласно которому решающие баллы поступающий зарабатывает не на экзамене по своей основной специальности, а по общеобразовательному тестированию. Таким

образом, преимущество зачастую получают не самые талантливые, а самые усердные в бездумной зубрёжке. Вот почему сегодня самая большая сложность — это обилие на всех ступенях обучения случайных людей. Ведь при отсутствии отбора, а также отсева в процессе обучения, единственным и решающим фактором его продолжения остаётся платёжеспособность родителей.

Можно ли в таких условиях воспитать мастера? Трудно, так как необходимость отвлекаться на подтягивание слабейших уничтожает творческую атмосферу на уроке. И вместо вдохновенного творческого общения идёт процесс «латания дыр». Самые талантливые ученики теряют больше всех.

В результате магистратура выпускает немалое количество магистров, которые никогда не станут мастерами. Но это не мешает самым напористым и не самокритичным из них добиваться предоставляемых дипломом постов и тем самым продолжать эстафету разрушения системы образования.

К сожалению, внедряя новую англо-американскую концепцию обучения в нашу жизнь, мы не заимствуем ее внутреннего, безукоризненно работающего механизма объективного отбора и отсева на всех этапах обучения. Приёмные требования там чётко определяют ступень, которой соответствуют знания поступающего. На каждой более высокой ступени они становятся всё строже, и обойти их практически невозможно. Образно говоря, можно десять лет платить за своё обучение, не переходя на следующую ступень. К сожалению, этот механизм у нас не работает, что и ведёт к обесцениванию статуса образования.

Изучение современного учебного процесса по вертикали, то есть в его объёме содержательном наполнении, также выявляет немалые трудности, как объективного, так и субъективного характера. К объективным отнесём, прежде всего, тот факт, что на протяжении большей части XX века художественная культура находилась под давлением однонаправленной, узко ориентированной идеологии. Действовала строгая система ограничений, так называемый железный занавес, на полвека оградивший общество и от культурных новаций Запада, и от глубин и прозрений культуры Востока. Изменение политической ситуации, одновременно невероятно ускорившийся процесс коммуникации, широкий обмен опытом раскрыли перед обществом как многие новые ценности современной музыки, так и долго скрываемые достижения национальной классической традиции.

Расширившиеся горизонты музыкально-звукового мира требуют от профессионалов овладения художественным смыслом и правилами организации раннее неизвестных сфер творчества. Причем не только в плане ознакомления, но и практического овладения принципиально новыми исполнительскими приёмами. Всё это приводит к перегрузке информации, которая должна составлять содержание предметов без расширения отводимого для них времени. Ситуация последних лет усугубляется введением новых пропорций в соотношении учебных дисциплин, да так, что на предметы специального цикла отводится в лучшем случае пятая часть учебного времени, в худшем — десятая. Это, конечно, огромный принципиальный изъян нашего образования, который не только не позволяет осваивать новое, но даже затрудняет овладение им прежним, традиционным объёмом. По нашему мнению, количество часов, отводимых специальным дисциплинам, должно превалировать. И для этого есть только один выход — сокращение количества общеобразовательных дисциплин или хотя бы введение практики факультативов.

В целом музыкальная педагогика стоит перед проблемой широкого использования экономии времени. В связи с этим необходимо отметить, что в целом ряде музыкальных вузов, например в Российской академии музыки, создана специальная кафедра — современных проблем музыкального образования, в аналитическую функцию которой входят задачи оптимизации учебного процесса в условиях стремительного нарастания информации по старым дисциплинам и появления новых дисциплин, механическое прибавление которых ведёт к катастрофической перегрузке. Решение проблемы требует комплексных — методологических и организационных — усилий, с пересмотром распределения содержания учебных дисциплин, снимающего любое дублирование. Тот принцип последовательного историзма в изучении музыкальной культуры, который на протяжении десятков лет был методологически основополагающим, в настоящее время, в условиях возрастающего потока информации по каждому предмету, не может себя оправдать.

Прежде всего, надо разнообразить формы лекционных занятий, не ограничиваясь стандартным жанром исчерпывающей информации по узкому вопросу. Определённую часть предмета можно отводить для самостоятельной работы, предварив такое задание установочной, методически продуманной лекцией, акцентирующей узловые стороны изучаемого явления. Другим типом может служить лекция-образец, методикой которой студент может воспользоваться в самостоятельной

работе. При этом сохраняют своё значение письменные работы и семинары о заранее объявленной теме и крутом обсуждаемых вопросов.

Имеет практический смысл варьирование внутренних пропорций дисциплин, в соответствии с конкретной специальностью студента. Например, такой предмет как гармония для студентов-вокалистов и пианистов будет и по содержанию, и по объёму разным.

Музыкальная культура нашего общества — это сложный и многослойный комплекс. Система музыкального образования следует за распространёнными в обществе формами музыкальной деятельности, обеспечивая кадрами их функционирование. Она должна чутко реагировать и влиять на тенденции развития общества, ориентировать на те или иные художественные ценности, и тем проектировать будущую творческую деятельность, отвечающую требованиям нашей государственности.

Открытие отделений и факультетов эстрадной музыки в колледжах и консерватории призвано взять под контроль и оказывать эстетическое влияние на молодежную слушательскую аудиторию посредством воспитания вкуса и высокого исполнительского качества у носителей эстрадной культуры. В осуществление этого плана на протяжении последних лет ведется подготовка музыкантов — певцов и инструменталистов — исполнителей джазового и эстрадного профиля.

Создание параллельных факультетов в крупнейших музыкальных вузах мира говорит о том, что профессиональная педагогика поняла: невозможно охватить всё, невозможно научить сразу всему, в таких случаях всегда есть опасность не научиться ничему.

В целом, музыкальная культура современности во всем многообразии ее слоёв, сторон, направлений (независимо от оценочного отношения к ней со стороны разных социальных групп общества, где эта культура востребована или, напротив, не принята большинством) уже не вмещается в традиционные представления о культуре и уже не может изучаться прежними методами в эволюционном ключе. Именно поэтому в крупнейших консерваториях Европы и Америки (с недавних пор и в Московской консерватории) существуют параллельные кафедры — традиционного классического - и современного новаторского (авангардного) исполнительства на одних и тех же инструментах. Точно так же параллельно ведется обучение навыкам ансамблевой игры по старой традиции и новой, связанной с современными композиторскими техниками и новыми приёмами звукоизвлечения, новыми формами организации музыкального времени, иными измерениями и

ощущениями сопричастности и участия индивида в исполнительском процессе.

В нашей консерватории в силу её существования в условиях биполярной музыкальной культуры этот процесс начался почти с первых её шагов. Ранее упоминавшаяся реформа по темперации национальных инструментов привела в конечном итоге к образованию двух факультетов: традиционного исполнительства и модернизированных (реконструированных) народных инструментов. Организация в начале 70-х кафедры восточной музыки инструментов. Организация в начале 70-х кафедры восточной музыки инструментов. Организация в начале 70-х кафедры восточной музыки инструментов привела также к расширению профиля музыковедов и исполнителей. Например, сегодня в консерватории обучаются уже три типа вокалистов: академической, узбекской профессиональной и эстрадной ориентации. По-видимому, в недалеком будущем по примеру крупнейших музыкальных вузов Европы и Америки мы придём к созданию кафедры или факультета современной музыки, поскольку и теория, и композиция, и исполнительство в ней разительно отличаются от классических общепринятых норм и не поддаются осмыслению с их помощью.

Крайне важной задачей воспитания современного профессионала стало сегодня развитие в каждом человеке самостоятельного, личностного начала. Это — первостепенное условие формирования активной жизненной позиции, проявляющейся и в мышлении, и в практических поступках. Неопределенность, аморфность сознания и поведения, неспособность в сложный момент принять решение, следовать ему неотступно, взять ответственность на себя — зачастую характерны для сегодняшней молодежи. А ведь это те качества, которые прежде других характеризуют самостоятельного человека, полезного специалиста в любой сфере деятельности. Слабая, безразличная, «бесформенная» личность мало продуктивна, непригодна к творческой работе, тормозит, а нередко и срывает любое начинание. Совершенно очевидно, что такой характер — результат властных, авторитарных форм воспитания со стороны старших, не оставляющих ему права выбора. На Востоке, где беспрекословное подчинение родительской воле издавна считалось обязательным, это довольно частое явление.

Но не все традиции должны сохраняться без изменений, как догма. Современность требует поправок в них. Сегодня в наиболее развитых странах мира, в том числе в Японии, дошкольное воспитание ребенка направлено на раннее пробуждение личностного сознания и инициативы. Поэтому исключаются любые формы подавления естественных желаний и склонностей малыша. Лишь позже, когда становится выше уровень

логического мышления (т.е. приблизительно к школьному возрасту), ребенку в деликатной форме разъясняются регламентированные обществом обязанности, права и нормы поведения. Втискивая человека «с пеленок» в систему непонятных ему правил и запретов, мы тормозим естественное становление характера, развитие способностей и интересов, из-за чего инфантилизм растягивается на неопределенный срок, порой на всю жизнь.

На всех уровнях обучения очень важно требовать от ученика не пассивного пересказа преподнесенных ему истин, а самостоятельности суждений, четкости формулирования своего отношения к полученной информации, а также точного понимания целей и задач любого своего действия, наконец, познания самого себя. Возможно, при таком воспитании успехи ученика на первых порах окажутся скромнее, чем у находящегося под неусыпным руководством педагога, но в дальнейшем это окупится формированием незаурядной, духовно богатой личности, способной к самостоятельной творческой деятельности.

Несколько слов о духовности. Её воспитание — дело и школы, и общества в целом, и семьи. Вводить её отдельным учебным предметом, вероятно, имеет смысл в вузах технической или естественно-научной направленности. Но в консерватории, где весь цикл специальных дисциплин буквально пронизан духовностью, и где порой нам, педагогам, полезно поучиться духовным прозрениям у наших талантливых учеников, этот предмет общеобразовательного обзорного характера, сведенный к нескольким формулировкам и бесконечному количеству рефератов, мягко говоря, большая наивность. Гораздо целесообразней было бы для профессиональных деятелей культуры пристальное изучение отдельных выдающихся явлений художественного творчества.

Перечитывая предложенные нами рекомендации о будущем музыкального образования, невольно вспоминаешь строки молодого Л. Толстого:

«Гладко вписано в бумаге,  
Да забыли про овраги,  
А по ним ходить...»

Авторы статьи не наивные люди и про овраги помнят. Наши овраги глубоки. Это и приёмы требования, далёкие от задачи отбора перспективных, и слабая подготовленность большинства абитуриентов к вузовскому обучению. Это и то, что к мнению профессионального коллектива педагогов редко прислушиваются. Это, наконец, и наша инертность, вернее, наше хроническое неверие в то, что принцип отбора

когда-нибудь встанет на должный уровень и даст возможность готовить достойные кадры.

Но мы уверены, что пройдет совсем немного времени, и сама жизнь, организованная по законам рыночной экономики, докажет, что следует получать профессию, а не корочку, добытую уловками и уговорами. Что надо выбирать профессию такую, в которой человек сможет выдержать конкуренцию. Ведь и сегодня мы видим, что преуспевают в профессии в конечном итоге одаренные музыканты с крепкой профессиональной базой. Остальные рано или поздно «сходят с дистанции». Мы убеждены, что, отсеивая бесперспективного ученика, мы не губим его, а спасаем от участи неудачника, и что нам самим надо активней бороться за ликвидацию недостатков в обучении, за высокий уровень подготовки наших студентов и поднятие престижа вуза и его диплома.

## ДРЕВНИЕ КАЛЕНДАРИ ШАШМАКОМА

Зороастризм—древнейшее пророческое религиозное учение, прямо или косвенно повлиявшее на все последующие мировые религии. Оно принадлежит к культурным ценностям общечеловеческого масштаба. Этим объясняется неувядающий интерес к зороастризму и многочисленным тайнам его истории. Этот интерес особенно актуален в нашем регионе, поскольку известно, что Учение Гат было принесено в мир через весьма цивилизованный этнос, живший на землях нашей страны несколько тысячелетий назад ещё до вливания в Центральную Азию иранских племён.

Парадоксальность его истории связана с тем, что она ориентирована только на Авесту — священную книгу, целенаправленно составлявшуюся при Ахеменидах,<sup>1</sup> дабы соответствовать геополитическому заказу амбиций персидских царей. Несмотря на факты истории, расходящиеся с традиционными данными Авесты, она до сих пор оставалась единственным руководящим документом в изучении культуры народов Центральной Азии. Т.е. культура региона чаще всего рассматривается не в своей собственной исторической самобытности, но в отражении искаженного взгляда со стороны пристрастного в данном вопросе источника.

Ещё в XIX веке западноевропейскими учёными и миссионерами было доказано, что религиозно-теологические идеи Авесты отличаются от религиозной идеи почитания Единственного Бога Учения Гат Пророка Заратуштры. Вместе с тем, сравнение двух религиозных памятников — Гат и Авесты, в каждом из которых отражены особенности исторического периода

<sup>1</sup> «В Ахеменидскую эпоху (VI-IV вв. до н.э.) существовал первичный полный текст учения Заратуштры, записанный на пергаментах золотыми чернилами и хранящийся в стилических персепольских дворцах» (Шапошников А. Заратустра. Учение Огня. — М., Эксмо, 2006. — С.19-20). Появление в Западном Иране писанной книги зороастризма, равно как и использование для этой цели многих сотен бычьих шкур, было грубым нарушением основополагающих заповедей Пророка, наставлявшего на сугубо устной передаче священного знания — от Учителя к ученику. Подчеркнём, что не только заповеди Заратуштры, но и форма, и содержание, и исполнительский стиль его богослужения, и Пророк сам, как основоположник данной веры, — игнорировались в период Ахеменидов. Книжная Авеста узаконила комбинацию Учения Гат и древнеиранского верования. Авеста стала руководством в исповедании веры, официально принятой государством. Ахеменидский зороастризм допускал почитание прежних иранских богов (Хаомы, Митры, Анахиты); сохранил прежнюю древнеиранскую церемонию *Ясны*, которая, после добавления Гат в её молебную часть, стала называться *Маздаясной*; тогда же был создан новый западно-иранский календарь (подобный ниппурскому). Нельзя снимать со счёта и то, что Авеста стала вещественным аргументом в пользу религиозной «полновесности» Персидских Царей, выдвигая их религию в один ряд с другими религиозными культурами Ближнего Востока, имевшими Священные книги.

времени их создания и характер культуры того народа, в среде которого данный религиозный документ формировался, — заканчивалось ссылками на неточности Гат(?!), «недосказанностью» религиозных идей пророка, которые якобы подверглись историческому развитию. Т.е. недоверию и пересмотру подвергался фактически единственный подлинный (среди текстов Авесты) религиозный первоисточник, и именно потому, что идеи, изложенные в нём, не совпадали с религиозными традициями, существовавшими у иранцев.

Не касаясь всего того, что искажено зороастризмом Авесты в религии Учения Гат Заратуштры, остановимся на важнейшем, реально доказуемом документальном памятнике — Бухарском Шашмакоме<sup>2</sup>. В его недрах, несмотря на тысячелетия истории, благодаря строгому священному канону, сохранился до наших дней, чётко запечатлённый исходный литургический цикл пророка Заратуштры. Подлинность его не только в том, что он полностью совпадает с идейно-религиозной концепцией Учения Гат, которую трудно спутать с какой-либо другой именно ввиду её оригинальной самобытности, но и в том, что он отражает обряды, обычаи, теологию и календарь, существовавшие в период формирования зороастрийской веры. Бухарский Шашмаком<sup>3</sup> в своих древних вокальных частях Сарахбор-

<sup>2</sup> Данная статья является продолжением идеи ритуально-литургического происхождения Шашмакома, см.: Хакимова А.Х. Шашмаком как проявление духовной традиции народа// Музыкальный и духовный мир современной молодежи (Ежегодник). —Т., 2008. —С. 64 —69.

<sup>3</sup> Бухарский Шашмаком — это грандиозный свод классической профессиональной музыки Центральной Азии. Происхождение его погружено в тайну доисторических времен. Однако история «публичной» жизни традиции содержит два момента, которые наиболее ярко намекают на ритуальное происхождение — источник формирования её канонов.

Самые первые упоминания о «двенадцати макомах» (IX-X вв.) привлекают внимание целым рядом, необычных для «мирской» (светской) музыки, черт. Музыканты для исполнения размещаются на специально собранных, возвышающихся над окружением, помостах («чистых местах», которые предусматриваются ритуалом); исполнение длится, не прерываясь много часов, иногда дней, периодически сопровождаясь переодеванием музыкантов (в этом, при желании, легко рассмотреть озвучивание смены циклов ритуального календаря); исполнение отдельных песнопений строго приурочивается к определенному часу суток (что также естественно, если помнить, что песнопения любой ритуальной традиции исполняются в строгом соответствии с религиозным обиходом выстраиваемым по календарю). (Шестаков В.П. Вступительная статья / Музыкальная эстетика стран Востока. —М., 1967. —С. 5-34).

Самое же примечательное то, что макомы возникают в музыкальной культуре как бы вдруг, внезапно, но при этом уже обладают чертами прочно сформировавшейся традиции, и кроме того, начинают исполняться при большом скоплении городского населения. Всё вместе, на наш взгляд, прямо свидетельствует о трагической ситуации в жизни зороастрийской ритуальной практики в этот исторический период времени. Музыкальная традиция, которая развивалась как «внутренний», сокровенный, эзотерический опыт — неизменно и регулярно практиковавшийся в закрытой священной среде посвященных, теперь «расскреживается», «опублицивается», переводится в экзотерическую сферу бытования. Это сознательная акция зороастрийских священников-магов, спасших тем самым величайшее наследие духовной культуры региона. Более того, это героический подвиг зороастрийского духовенства, но не религиозный, а духовно-нравственный, патриотический, который свидетельствует о том, что музыкально-ритуальная традиция находится в состоянии «критической массы» (Напомним, что в аналогичной ситуации, группа зороастрийцев Западного Ирана нашла выход из сложившейся религиозной ситуации в своём побеге в Индию в 917 году; они были предками современных парсов). Стоя перед выбором: либо навсегда потерять духовное музыкальное наследие, ритуальная практика которого в прежнем объёме стала невозможной, либо

Тарона (позже –Талкин/Наср-Тарона) отчётливо фиксирует ядро ритуальной практики восточных зороастрийцев. Благодаря закрытости и неизменной строгости этой сугубо профессиональной исполнительской традиции, мы являемся свидетелями духовной музыки, начало которой было положено в очень глубокой древности. Макомы Сарахбор-Тарона можем рассматривать как исторический документ, позволяющий в основных чертах изучить как методологическую направленность практической духовно-просветительской деятельности Великого религиозного реформатора, так и некоторые бытовые стороны жизни народа в момент возникновения макомной традиции. Система Шести Макомов Сарахбор-Тарона, которую практиковал пророк Заратуштра при жизни, чётко отражает **ритуальный контур** его воспитательно-преобразовательных устремлений, а также и **средства**, которые были в наличии и которыми он мудро воспользовался в своей религиозно-реформаторской деятельности.

Таронамакомов свидетельствуют о том, что у коренного народа существовал обычай коллективного почитания своих богов. Что, по-видимому, проводилось по праздникам, посвященным Шести природным богам коренного этноса, проживавшего на территории нашего региона задолго до Заратуштры, поскольку он столкнулся с весьма культурно развитым обществом («Гаты Хаптахайти»). Божества почитались при помощи небольших, возможно, хороводных, обрядовых песен. Они и были заимствованы Заратуштрой. Их уместное целесообразное переосмысленное использование в литургической системе пророка служило мощным катализатором процесса обращения в новую веру.

Об этом свидетельствует сама система шести литургий Сарахбор/Тарона, единовременно введённых Заратуштрой. Поскольку только сохранение полного цикла почитания шести аспектов творения Ахура Мазды адекватно замещали прежний культ шести – почитанием Единственного Всевышнего Бога.

Шесть Сарахбор-Тарона – строгий и стройный «сколок» богослужбной системы первого – *гатовского* периода зороастризма, изначально связанного с культурой оседлого народа-земледельца. (У кочевавших в те времена

---

отделить его от ритуала и передать этот богатейший профессиональный опыт в светское, мирское пользование, – восточное зороастрийское духовенство сделало выбор в пользу последнего.

Этот исторический период «выноса» макомов в свет перекликается с другим, который можно назвать периодом «собрания» макомов. Он наступил почти через тысячу лет, и также был сопряжён с большой угрозой. Опасность исчезновения от страшной эпидемии, косившей тысячи и десятки тысяч жителей Бухары (XVIII век), поставила под угрозу жизнь не только носителей макомной традиции, но и анонимных знатоков, знавших сокровенные тайны её происхождения. Именно тогда была восстановлена строго параллельная система Шести Макомов – Шашмаком, в котором чётко выделилось вокальное ритуальное ядро – сердцевина всей традиции, вокруг которой всё и развивалось.

иранцев культура коллективного пения не могла существовать, и как показывает история зороастризма, – так особо и не привилась, однако в *свернутом/групповом* пении тарона в макомах восточной традиции зороастризма сохранилась.)

Гатовская традиция зороастризма отличается от литургической системы последующего периода, связанного с иранским многобожием зороастризма *Авесты*. Она в макомах ярко проявляется в связи их с поздним – *авестийским* – религиозным календарём.

Уникальность Шашмакома в том, что он содержит в себе следы трёх календарей от *дозороастрийского* – вплоть до *авестийского*, и свою историчность доказывает преемственностью макомно-певческой культурной традиции в условиях исторической смены религиозных календарей.

Первый календарь Шашмакома – *солнечный природный* календарь. Его имела в виду Мэри Бойс, говоря о восточных истоках праздника Навруз у зороастрийцев Запада. Он веками существовал у народа-земледельца, обитавшего в нашем регионе до Заратуштры. Он вошёл в традицию Шашмакома как неотъемлемая часть текущей жизни народа, и был основой религиозно-ритуального календаря, созданного Заратуштрой в приложении к литургическому обиходу новой веры. Его условно назовём *гатовским* календарём. В истории он известен как древнеперсидский. Западноиранский *авестийский* (ниппурский) календарь является третьим календарём, также нашедшим своё отражение в Шашмакоме. Он связан с лунно-солнечным измерением времени, а создание его было специально санкционировано Дарием I Ахеменидом (522-486 до н.э.). Этот календарь действует у зороастрийцев запада в настоящее время (Согласно его путаным исчислениям, день осеннего равноденствия – изначально праздник Урожая зороастрийцев восточного региона – празднуется там ныне весной).

Трудно сказать, когда западный календарь вошёл в восточную макомную религиозно-ритуальную практику, но им определился выход из календарной системы шести Сарахборов. Он ознаменовался добавлением в макомный обиход восточных зороастрийцев целого ряда новых песнопений анонимных авторов, которые, надо отметить, строго соблюдали структурный ритм литургического шестигранника Заратуштры. В новых литургических песнопениях, надо полагать, почитались *язаты* – многочисленные божества иранского пантеона, появлявшиеся, видимо, по мере освоения Учения Гат иранскими народами и племенами. В поздних макомных литургиях изменились и Тарона.



Серии Тарона,<sup>4</sup> следовавшие за Сарахборами характеризуются простой структурно-ритмической организацией и примитивно-песенной семантикой. Тарона, следующие за макомами Талкин/Наср, отличаются функциональным разнообразием, метроритмическими структурами-блоками (включая антифон) приспособлены к воспроизведению однотипных стиховых ритмов, кроме того, отличаются более речитативной семантикой.

Тарона Сарахборов Заратуштры представляли собой коллективные обрядовые песни, которыми народ веками почитал своих природных богов.<sup>5</sup> Его шесть равновеликих Сарахбор-Тарона олицетворяли идею почитания Одного. Единство и равенство шести в литургическом ритуале обеспечивалось также: присутствием шести атрибутов творения — **камня, огня, воды, арчи, жертвы, земли**; финальной серией Тарона из шестинапевов; в шести праздниках отмечаемых зороастрийцами в течение года (в иранской традиции зороастризма названных гахамбарами).

Гатовский ритуально-литургический календарь, связанный с почитанием шести аспектов творения Ахура Мазды, отразился в образовании пятидневной недели — андаргох. Она характерна для восточных зороастрийцев.<sup>6</sup> Именно пятидневная неделя отражает порядок равного почитания шести в течение 30 дней месяца. Солнечный год, состоявший из 365 дней распределялся на 12 месяцев по 30 дней, с добавлением пяти особых дней Очищения<sup>7</sup> перед Новым годом. Новый год древних аграриев начинался с дня весеннего равноденствия. Названия месяцев были также ориентированы на приметы природы. Високосный год назывался *кабиса*,<sup>8</sup> т.е. имел отдельное исчисление.

Макомное наследие региона, особенно Бухары и Хорезма, до настоящего времени имеет макамы, в наименовании которых фигурируют порядковые числительные от одного до пяти: Якгох, Дугох, Сегох, Чоргох, Панжгох. Это, на наш взгляд, связано с порядком их применения в предновогоднем цикле богослужений Пяти Священных Дней, когда должны были исполняться исключительно только Гаты. Вместе с этим, традиция макомов имеет уникальный композиционно-технологический приём —

<sup>4</sup> В четырёх из шести случаев за макомами Сарахбор прослеживаем цепочки напевов из шести Тарона. Полагаем, что шесть — *гати*ческая ритуальная норма, кратная числу Божественных аспектов творения, которая сохранилась не везде.

<sup>5</sup> Туземными жителями условно назовём коренных жителей-земледельцев региона в отличие от пришлых народов, причём этнический состав и тех, и других, в Центральной Азии — перекрестке движения народов — на протяжении веков истории менялся достаточно сильно.

<sup>6</sup> См. также об этом Комментарии к узбекскому переводу Авесты/Авесто, начиная со страницы 302. (Ташкент, 2001)

<sup>7</sup> То были дни очищения, в зороастризме называвшиеся Днями Гат.

<sup>8</sup> Там же.

встраивание намудов. Он в своей лаконичной целесообразности должен был возникнуть для учёта дней пятидневной недели, а также и праздников. Чередование намудов, не нарушая основного макома Сарахбор соответствующей пятидневки, позволяло строго упорядочить и каждый день недели, и каждую неделю месяца согласно религиозному календарю. Т.е. литургическая традиция Заратуштры целостна и органична. Она лаконично и чётко выстроена и удобна в применении. В основе её лежит «природный» календарь; как и «природные» боги древних, он эффективно разработан Заратуштрой в применении к ритуальной практике своих прямых последователей в Центральной Азии. Этот календарь имеют в виду российские учёные, сравнивая с авестийским календарём Ахеменидов, когда пишут, что: «В отличие от зороастрийского иранского календаря, в древнеперсидском календаре, дни месяцев не имели особых названий и обозначались, очевидно, числительными», и далее: «Древнеперсидский календарь первоначально был, возможно, солнечно-сельскохозяйственным (судя по названиям месяцев), но уже не позже, чем при первых царях — Ахеменидах, древнеперсидские месяцы были отождествлены с месяцами вавилонского (ниппурского) лунно-солнечного календаря»; и ещё: «Впервые древнеперсидские названия месяцев засвидетельствованы в Бехистунской надписи Дария I»<sup>9</sup>.

Появление в зороастризме многочисленных иранских богов, требовало, конечно, соответствующей ритуальной почитательности к ним, что напрямую отразилось в макомной богослужебной практике. Согласно новому *авестийскому* календарю был введён в макомную практику 30-дневный литургический цикл, поскольку каждый день месяца посвящался какому-нибудь *язату* — вне ранжира по авторитетности. Хотя исключительное место Сарахборов в макомной традиции сохранялось всегда, тем не менее, появление новых молебнов/литургий — Талкин/Тарона, Наср/Тарона, поставило макамы Сарахбор в один ряд с песнопениями, посвященными второстепенным божествам, о которые пророк Заратуштрой в Гатах никогда не упоминал. Тарона новых макомов либо молитвенные формулы, либо формы, предназначенные для озвучивания бесконечных гимнов-яштов и другой поэзии Авесты. Согласно одной из самых популярных книг Авесты — Вендидату, число богов последнего периода зороастризма (эпохи Сасанидов) исчислялось 22-24 божествами — таково же и общее число макомных песнопений в традиции.

<sup>9</sup> Дьяконов И.М., Дандамаев М.А., Лившиц В.А. Месяцы Древней Передней Азии. Ариёнома (География, история и культура иранских народов в публикациях) Т. II «Рафини Граф». — Душанбе, 2006. — С. 180-182.

Говоря о ритуальном происхождении макомной традиции, нельзя не коснуться функций инструментальной части Шашмакома. На наш взгляд, инструментальные пьесы столь же глубоко, как и древние вокальные части, связаны с ритуальной практикой зороастризма Гат. Параллелизм наименований, чередующийся порядок следования частей, их место перед вокальным молебном, преобладание числа семь/восемь – указывают на их функциональную роль в подготовительной части церемонии. Предполагаем, что они в соответствующем порядке сопровождали вынос шести священных атрибутов зороастризма. Учитывая, что восточноебогослужение проходило под открытым небом, а также и вековую почтительность народа к своим стихийным богам, полагаем, что доставка и установление каждого атрибута/предмета, было особой церемонией требовавшей времени. Инструментальная музыка макомов могла быть подготовительной частью богослужения, и, видимо, сопровождала действия священнослужителей<sup>41</sup> с неторопливой почтительностью демонстрировавших присутствие в литургии каждого аспекта материального творения Бога.

<sup>41</sup> В настоящее время в храмовой церемонии Маздаясны принимают участие всего два священника. Такое упрощение ритуала, связанное с движением реформаторов, установилось сравнительно недавно. Согласно *Нирангастану* – авестийскому тексту интересному описанию священных ритуалов, число священнослужителей составляло восемь человек. Питер Кларк, *Зороастризм: подходы к древней вере*. Ташкент. – 2010. – С. 154.

## ГАТЫ И ШАШМАКОМ (культурологические аспекты взаимосвязи двух древних памятников)

Исполнительская традиция Бухарского Шашмакома отличается среди других исполнительских школ макомов исключительной строгостью своих традиций. И она единственная обладает этническим культурным символом (не характерным ни для какой другой традиции макомов в нашем регионе) – групповым исполнением тарона. Исключительность введённая в ранг священного канона не является прихотью исполнителей. Это один из неотъемлемых канонов, появившихся одновременно с Шестью Макомами в исторической практике их исполнения. Групповое пение в данной музыкальной традиции осталось символом коренного народа, принимавшего непосредственное участие в ритуальных богослужениях Новой Веры древнего пророка Заратуштры.

Доступ к экземпляру книги крупного востоковеда И.М. Стеблина-Каменского с эквиритмическим переводом Гат Заратуштры на русский язык (2009 года), позволяет нам с ещё большей уверенностью отстаивать выдвинутую ранее гипотезу религиозно-культурно-исторического единства Гат и Шести Макомов (Сарахбор–Тарона). В указанном переводе высвечиваются новые детали содержания Гат, и, что очень важно, появляется древнее наименование народа, к которому, в конце скитаний, пришёл, изгнанный собственным народом, пророк Заратуштра. Новые сведения подтверждают факт исторического контакта Заратуштры с коренным оседлым этносом Согда, жившим на земле нашей родины ещё в до иранские времена.

Начиная с открытий немецкого филолога Мартина Хауга, Гаты признаны подлинными изречениями пророка Заратуштры, и наиболее древним пластом текстов Авесты. Наука не может ответить на вопрос, когда именно были созданы Гаты. Однако появление Шашмакома в период религиозно-реформаторской деятельности пророка Заратуштры в Согде – до появления иранских племён в регионе Центральной/Средней Азии – указывает на время не позднее середины II-го тысячелетия до н.э.

Религия Учения Гат с Шестью макомными ритуалами Заратуштры были распространены в нашем регионе до переселения иранцев с их авестийским

многобожием. Авестийский зороастризм формировался много позже, и Гаты долго бытовали среди иранцев на мертвом, непонятном для них языке. Десятки веков устной передачи священных текстов способствовали сохранности их звукового строя, утратив непосредственный смысл. Гаты были записаны при Сасанидах, т.е. в IV–VI вв. н.э., и это обстоятельство не привело к их большему пониманию по сравнению с предшествовавшей традицией их устной передачи. Как пишет в связи с этим И.М. Стеблин-Каменский: «Суть первоначальной доктрины Заратуштры не слишком ясна. В Гатах более или менее понятна примерно половина всего текста, а треть просто темна, поэтому их и толкуют то как заклинания шамана, то как изложение возвышенных идеалов»<sup>1</sup>.

Причина непонимания Гат, на наш взгляд, состоит именно в том, что при исследовании и толковании переводов, авторы опираются на религиозное содержание Авесты, т.е. религии, которая формировалась на тысячу лет позже возникновения Учения Заратуштры. Это означает: в науке сложилась практика восприятия зороастризма через религиозный авторитет Авесты, несмотря на то, что учеными признается тот факт, что зороастризм Авесты существенно отличается от религии Учения Гат.

Искаженное толкование текстов Заратуштры в традиционной истории Авесты относятся, как к вопросам истории жизни пророка, так и сути его религиозного Откровения. Многие важные сведения и факты, указанные в Гатах самим Заратуштрой, продолжают оставаться без внимания со стороны ученых, и часто вообще отставляется в сторону под традиционным определением «темные».

Так, до сих пор исследователи проходили мимо указания Заратуштры относительно народа, в среде которого прошла его реформаторская деятельность. Хотя этот народ не указан в Гатах конкретно, тем не менее, он упоминается под весьма многозначительным определением «поюций гимны». Этим неслучайным определением Заратуштра не только отметил сторонников своей веры, чтобы отличить их от инаковерующих современников, но и дал ценнейший намёк, позволяющий понять, что кто изначально стоял у истоков зороастризма, и что представляла собой религия пророка Заратуштры.

Слова о пении гимнов заслуживают исключительного внимания, и, прежде всего, ввиду того, что скотоводы-иранцы, которые заселяли Центральную Азию начиная с XIV века до н.э., являлись кочевым народом.

<sup>1</sup> Гаты Заратуштры // Перевод с авестийского, вступительные статьи, комментарии и приложения И.М. Стеблин-Каменского. Санкт-Петербург, 2009. С. 30.

Они по характеру своей культуры не могли владеть традициями коллективного пения, во всяком случае, в том объёме, который предполагают слова Заратуштры. Возможность «пения гимнов» последователями новой веры, безусловно, свидетельствует о достаточно хорошо развитой ритуально-обрядовой практике коллективного пения у народа Гат. Иначе говоря, своей ссылкой на коллективное пение гимнов, Заратуштра характеризует культуру оседлого этноса, занимавшегося земледельческим хозяйством, у которого бытовали обряды почитания богов коллективными ритуальными песнями.

Несмотря на всю лаконичность текстов Гат, Заратуштра неоднократно подчеркивает, что является не мантраном-прорицателем в общепринятом понимании смысла этого слова. Он — мантра-вака<sup>2</sup>. Называя себя поющим мантры — воспевателем, Заратуштра акцентирует пение как принцип нового богослужения, делая весьма существенное добавление — «ещё не слышанного никем». Последние слова ясноговорят о том, что богослужений, подобных созданному Заратуштрой, в ритуальной практике его времени не существовало. Необычность ритуалов пророка связана со звуковой особенностью его богослужений и воспринимается слухом — слышанием. Столь конкретные указания Гат, — свидетельствуя об историческом существовании религиозно-ритуальной практики исконного зороастризма, — характеризуют богослужение Заратуштры как певческую литургию:

Да приблизимся мы к Тебе, о Ахура Mazda,  
восхваляя Тебя и воспевая гимны Твои!<sup>3</sup>

По свидетельствам Авесты, пророк Заратуштра родился и вырос в семье потомственных священников, следовательно, он хорошо знал древнеиранскую ритуальную практику из первых рук. Тогда получается: внося отличия в богослужебный ритуал, и указав на это в Гатах, пророк сознательно отошёл от того, что существовало ранее, и что было ему хорошо известно. Другими словами, если Заратуштра принадлежал к иранскому жреческому сословию, то самым решительным образом он отказался именно от этих ритуалов. Поэтому, когда Гаты говорят об изгнании Заратуштры «из семьи и из племени», то подразумевают непримиримый религиозный конфликт, исторически возникший между пророком и сословием иранского духовенства, не признавшим новаторских религиозных устремлений пророка. Неслучайны скупые сетования на непонимание соплеменников, на горечь скитаний, на предательство обманчивых покровителей. Именно и только Гаты отражают реальные события жизни

<sup>2</sup> Гаты Заратуштры. // Мобед Фируз Азаргошасб. Интернет. <http://www.oreola.org/index.php?id=428>. (Ясна — 34: 2; 49: 6; 50: 4 - 9).

<sup>3</sup> Мобед Фируз Азаргошасба — «Гата Ахунавати»: 7; Ясна 34.

пророка.

Но если следовать той конкретике, которая запечатлена в Гатах, то традиционная история Авесты, построенная на мифах, выглядит как стремление «возвратить беглого» пророка в лоно религиозной традиции иранского многобожия, ограничиваясь включением Гат в древнеиранскую ритуальную церемонию *Маздаясны*<sup>4</sup>, с полным замалчиванием исторического факта существования ритуальных молебнов самого пророка.

Как уже отмечалось, коллективное пение являясь неотъемлемой частью богослужений Заратуштры, осталось в истории как исключительная черта его ритуалов. В период своей реформаторской деятельности пророк всемерно стремился активизировать сопереживания людей не только слушанием молебна, он вовлекал присутствующих в более сильные переживания коллективного пения гимнов. Богослужения Заратуштры, канонизированные ритуальной практикой его последователей, по-видимому, достаточно быстро приобрели закрытый профессиональный характер, бережно сохранив возвышенно-напряжённый строй сольной части его молебнов, и приподнято-радостный характер народных тарона – изначально свойственных эстетике певческой литургии пророка Заратуштры.

Исполнительские каноны древнейшей традиции, начатой шестью первыми макомами Сарахбор-Тарона<sup>5</sup> пророка Заратуштры, за тысячелетия сокровенной закрытой ритуальной практики, конечно, разрослись в масштабах, но, в то же время, неизменно оставались в русле шести столпов/макомов, поддерживающих монотеистическую концепцию веры в Одного Бога – Ахура Мазду в исконном зороастризме пророка Заратуштры.

Общая взаимосвязанность истоков Гат и Макомов отразилась не только в устном способе хранения священного знания в том и другом случае. Взаимодополняющее единство религиозной теории – Учения Гат и ритуальной практики – Шести Макомов заключено в совпадении всех образно-масштабных параметров обоих памятников. Их историческая общность скреплена очень древним<sup>6</sup> и потому редким знаком, сохранившим свою символику только в Шашмакоме, – коллективным пением, – сыгравшим в успешности исторической религиозной реформы Заратуштры чрезвычайно важную роль.

<sup>4</sup> Введение Гат в церемонию recitation молитв Ясны, в целом не изменило священную мистерию, в которой приготовление *хаомы* – напитка, отвергнутого Заратуштрой, остаётся таким, каким было до Заратуштры. Описание Маздаясны см. в кн.: Питер Кларк. Зороастризм. Т., 2010. С. 165-171.

<sup>5</sup> Сарахбор – в переводе с иранского означает – *Первоначало / Главная Весть / Начало Начал*.

<sup>6</sup> С доминированием в регионе иранского населения, народные традиции коллективного пения, связанные с древнейшей земледельческой культурой коренного этноса, были почти полностью утрачены.

Коллективное пение обращённого народа, которое Заратуштра упомянул в Гатах, в древних тарона Бухарского Шашмакома до настоящего времени символизируется группой певцов при каждом исполнении макомов. Это даёт основание надеяться на то, что Бухарский Шашмаком содержит уникальную историческую и величайшую по общемировой культурной значимости документальную информацию, которая позволит со временем узнать правду, как о религиозно-реформаторской деятельности пророка Заратуштры, так и о подлинной религии Учения Гат с ритуальной практикой, установленной пророком для исконных последователей Новой Веры, и, кроме того, о древнем народе Согда – его уникальном язычестве и коллективной певческой обрядовой культуре.

Если общие культурно-этнические корни Гат и Шашмакома притянуть внимание исследователей, то историческое пространство Древнего Согда откроет много тайн. Не случайно, вплоть до настоящего времени, в отдалённых горных селениях на большой высоте, этнологи ещё находят следы природно-обрядовых традиций, солнечного календаря, коллективно-общинного способа труда и праздников.

Чрезвычайно важную информацию содержит вторая строфа пятнадцатой Гаты Заратуштры в переводе И.М. Стеблин-Каменского. В результате точности определений, у И.М. Стеблин-Каменского находим сведения, о которых сам учёный не подозревает, называя их «тёмными». Он называет в своём комментарии к данной строфе народ, который принял Заратуштру-скитальца. Своим обозначением И.М. Стеблин-Каменский указывает на древних жителей нашей земли по принятому в древности их наименованию. Однако в самом тексте данной знаменательной строфы, И.М. Стеблин-Каменский поставил многоточие с вопросом, поскольку смысл слов оказался для историка-авестолога неожиданным:

*«О Мазда, где скот изобильный взять,  
чтобы ему богатство пастбищ было?  
Средь праведно живущих много ль тех,  
кого принять (...?) Прими же справедливо.*

(Ясна 50.2)<sup>7</sup>

Учёный прокомментировал слова «живущие под солнцем» как «неясный оборот». Однако оборот «живущие под солнцем», т.е. по солнечному календарю обозначает древнейший коренной (до иранский) этнос, живший на земле древнего Сугда. Поддавшись искушению, берём на себя смелость вставить недостающий оборот в строфу, и получаем:

<sup>7</sup> Стеблин-Каменский И.М. Гаты Заратуштры. СПб., 2009. С. 142.

*«О Мазда, где скот изобильный взять,  
чтобы ему богатство пастбищ было?  
Средь праведно живущих много ль тех,  
кого принять живущие под солнцем.  
Прими же справедливо. (Ясна 50.2)<sup>8</sup>*

Изгнанник и скиталец, Заратуштра жаждет найти, наконец, свою *паству*. Он мечтает передать людям *богатств* религиозного Знания Спасения. Поэтому сомнения пророка с документальной достоверностью характеризуют решающий, поворотный момент его жизни, связанный с возможностью окончить скитания. Но положительное решение в любом случае связано с неизменным вопросом: примет ли народ, *живущий по солнцу*, религиозное Учение Заратуштры.

Существование 17 Гат и Шести Макомов само по себе служит доказательством исторического успеха судьбоносной встречи пророка и народа, принявшего Заратуштру вместе с его Божественным Откровением, более 3,5 тысячелетий назад. Этот знаменательный для истории момент зафиксирован во второй строфе Пятнадцатого Гимна/Гаты пророка Заратуштры.

Сохранив, и удачно применив в шести макомах Сарахбор древнюю практику язычников – коллективное почитание шести богов *пением тарона*, Заратуштра обеспечил новой ритуальной традиции мощный фундамент признанный массаами. Поскольку хорошо отлаженная практика древней религиозной почтительности, помогла народу легче принять и безболезненно перейти к шестикратному восславлению Единственного Творца – Ахура Мазды в его шести Творениях. В религиозной истории человечества система макомов Сарахбор-Тарона – документальная манифестация метода эволюционного преобразования языческого сознания, перешедшего к монотеизму:

*По Истине, кто, правда, совершит,  
Мне, Заратуштре, то, что всегочудеснее по воле,  
Тому в награду и обретенье после-бытия,  
Вместе со всем две стельные коровы,-  
Всё то, чему Ты, Мазда, меня учишь» (46: 19)<sup>9</sup>.*

<sup>8</sup> Стеблин-Каменский И.М. Гаты Заратуштры. СПб., 2009. С. 142.

<sup>9</sup> Там же. С. 125.

Это чрезвычайно важное и значимое для истории зороастризма в целом указание, поскольку в контексте содержания данной строфы «*две стельные коровы*» – символ неразрывного единства религиозных даров, принесённых Заратуштрой человечеству: **Учения Гат** и **Шести Макомов/Шашмакома** – священных ритуалов исконных зороастрийцев древнего Сугда.

### ИСТОКИ РИТУАЛЬНОСТИ В ШАШМАКОМЕ

Бухарский Шашмаком<sup>1</sup> является уникальным по богатству собранием профессиональной музыки устной традиции, вобравшим в себя музыкально-певческое наследие многих тысячелетий, связанных, прежде всего, с исконной культурой Согда. Певческие формы, как и исполнительские каноны макомной музыки, свидетельствуют о неординарном происхождении и исключительных причинах, вызвавших рождение именно такой – неординарной традиции исполнения вокальной музыки. Наименования макомов, параллельные симметричные последовательности структур макомов, их ладовая детерминированность, однотипно развёрнутых в каждом из шести рядов Шашмакома, – характеризуют замкнутую строгую систему ритуального происхождения, организованную под знаком строго определенной поэтической метроритмики и неизменно хранящей магии числа «шесть».

Вокальная половина каждого из шести рядов Шашмакома, как выявлено в работе О.Р. Матякубова<sup>2</sup>, отражает три этапа развития шести основополагающих ладов макомов, определяя закон музыкального развития Шашмакома в целом.

Три периода развития шести макомов оправданы историей развития данной традиции музыки. Два первых уровня развития ладовой системы макомов соответствуют двум периодами религиозной истории зороастризма. Первый – отражает ритуальный обиход древнейшего исконного зороастризма Гат, когда-то установленный в Согде пророком Заратуштрой. Второй – связан с авестийским зороастризмом, который сформировался в исполнительской традиции макомов под воздействием вторичного иранского варианта Учения Гат, т.е. зороастризма Авесты.

Подчеркнём, первый ладовый круг шести макомов *сарахбор-тарона* – связан с рождением исконной ритуальной традиции зороастризма, который в общей истории именуется ранним зороастризмом. Пророк Заратуштра

<sup>1</sup> Наименование «Шашмаком» встречается в *баязах* Бухары XIX века. *Баязми* назывались индивидуальные рукописные тетради с поэзией, применявшейся к макомам два столетия назад. Сохранилось около десятка *баязов*. Ранний датируется 1847 годом. – Матякубов О. Бухарский Шашмаком. Ташкент, 2011. С. 8-9.

<sup>2</sup> Матякубов О. Бухарский Шашмаком. Ташкент, 2011.

зложил основы этой классической строгой профессиональной исполнительской культуры, реализованной в регулярной ритуальной практике шести богослужений исконных зороастрийцев Согда. Время их создания, совпадает с временем религиозной деятельности Учителя Заратуштры, т.е. уходит в прошлое Согда более чем на 3,5 тысячелетия.

Иначе говоря, исполнительские каноны и структурно-жанровые формы шести *сарахбор-тарона* сложились в прямой зависимости от индивидуального решения двух основополагающих для ритуальной практики задач. Первое – Обеспечить условия максимально органичного перехода языческого религиозного сознания в монотеистическое русло Учения Гат, воспитать при помощи богослужебной практики (макомов) новый строй гуманистических чувств, духовно-нравственных принципов связи с Единственным Богом пророка Заратуштры. Второе – Создать ритуал максимально близкий к условиям и особенностям ритуально-обрядовой культуры местного народа, основываясь на очень древних хорошо развитых, прочных культурных традициях, сложившихся и существовавших у коренного народа Согда задолго до прихода пророка Заратуштры. Одним из ярких доказательств такого бережного подхода Заратуштры к особенностям культуры местного народа является то, что только в макомах бухарской традиции содержится такой уникальный культурно-этнический феномен как групповое пение *тарона*. Эта, освященная канонами исполнительская традиция, существует только здесь, и служит нерушимым символом массового участия народа в богослужениях, носивших открытый публичный характер во времена реформаторской деятельности самого пророка Заратуштры.

Самое же характерное и постоянное в том, что традиция макомов на протяжении всей своей долгой истории, развивалась в русле *шести ладов*. Следствием их нерушимой прочности служат шесть рядов музыки. В основании же такого деления, как и организации системы музыки, лежит древнейшая традиция почитания местным этносом шести Духов Природы. Прочность религиозно-ритуальной традиции почитания шести не позволила Заратуштре отклониться от этого священного для народа числа «шесть». Вместе с тем, пророк организовал ритуальную систему новой веры так, что все её музыкальные параметры – *кроме шести ладов* – отвечали закономерностям тождества шести макомов. Таким путём Заратуштре удалось шестью ритуалами, с одной стороны, сохранить почитательность и религиозные чувства народа по отношению к новым богослужениям, с другой стороны, с блеском решить и даже образно проиллюстрировать монотеистическую концепцию Религии Откровения. (В Учении Гат шестёрка

Духов Природы Согда трансформирована и представлена как *АмешаСпенента* – *Бессмертные Святые* эманации Ахура Мазды.)

Необходимость расширения круга макомных песнопений позднего периода зороастризма была вызвана необходимостью перейти на ритуальный календарь *авестийского зороастризма*. Прделано это было также бережно, не нарушая условий русла шести основных ладов, установленных родоначальником зороастризма пророком Заратуштрой. Календарь исконного зороастризма Согда обходился шестью макомами. Переход на 30-тидневный западно-иранский календарь Авесты, где каждый день месяца посвящался соответствующему божеству-*язату*, потребовал создания дополнительных макомов, поскольку в авестийской традиции зороастризма их насчитывалось 22–24. Многочисленные авестийские праздники позднего зороастризма периода Сасанидов, вносили дополнительные коррективы в повторяющуюся основу макомов месячного цикла, и, по-видимому, в этой связи полный ритуальный обиход последнего столетия зороастризма насчитывал Двенадцать макомов (известных в IX–X вв.). В создании новых циклов макомов безымянные мастера, с одной стороны, должны были разнообразить – дифференцировать мелодико-ладовый материал самостоятельных макомов серии *талкин/насп*, посвящавшихся авестийским божествам-*язатам Вендидата* /Авесты, с другой стороны, обязаны были не выходить за пределы русла шести основных ладов. Сознательное ограничение творческой фантазии отразилось на практике в терминах дававшихся новым ладовым образованиям под обозначением *веточных ладов*.

Заключительный авестийский период исповедания зороастризма в Согде, также связан с параллельно-последовательным наращиванием песнопений группы *талкин/насп*, выполненных в мелодико-ладовом русле шести главных ладов – *сарахбор-тарона*<sup>3</sup>. Они потому и «сохранили ладовое единство, общее наименование, характерный звукоряд и интонационные обороты»<sup>4</sup>.

Симметрия параллельного развёртывания шести рядов музыки от начала и до конца выдержана в Шашмакоме. И внешние, и внутренние элементы и свойства этой системы свидетельствуют об изначально рационально продуманном замысле – отмечает О.Р. Матякубов. Нерушимая целостность проявляется в ограниченной вариативности мелодико-ладовых<sup>5</sup> построений,

<sup>3</sup> Полагаем, что макомы круга *насп-тарона* появились в период династии Сасанидов, скорее всего, в период правления верховных жрецов Кирдера или Тансара, оставивших надписи о том как они, прибегая к насилью, заставили всех зороастрийцев следовать официальной вере.

<sup>4</sup> Матякубов О. Бухарский Шашмаком. Ташкент, 2011. – С. 9-11.

<sup>5</sup> Лад является основой макомного мышления – самым устойчивым элементом музыкального языка. В теории и практике макомата понятие маком и лад выступают синонимами. «Более или менее обозримая

строгой пропорциональности ритмометрических структур<sup>6</sup>, ограничивающих применение вариантов поэтической метрики к музыкально-ритмическим структурам макомов, контролируется пределом возможности варьирования, изначально установленным и допущенным творцом системы шести макомов.

Шашмаком хранит уникальный канон, свидетельствующий о непосредственной связи бухарской традиции макомов с языческими ритуалами древнего Согда. Групповое пение *тарона* – документально свидетельствует о существовании традиции коллективного ритуального взаимодействия, на что Заратуштра указал в Гатах. Эта очень важная деталь традиции, которую можно назвать – не материальным культурно-этническим паспортом народа Согда. Существование традиции коллективного ритуального пения характеризует далеко не каждый этнос, особенно в Центральной Азии. Обладание формами коллективного пения есть указание конкретного этноса – первым принявшего религиозное Учение Гат от пророка Заратуштры в единстве с его ритуальной традицией. Неслучайно канон коллективного взаимодействия священника<sup>7</sup> с народом Согда стал самым устойчивым и священным каноном в традиции Шашмакома вопреки музыкально-исполнительской эстетике сольно-монойной музыки востока в целом.

Уникальность Бухарского Шашмакома состоит ещё и в том, что *таронамакомовсарахбор* отражают пласты гораздо более древней, чем исконный зороастризм, культуры. Поскольку *таронасарахборов* представляют собой образцы коллективного фольклора, сложившегося в языческой культуре народа нашей земли, т.е. позволяют узнать об особенностях ритуально-обрядовой практики удалённой в глубину 4-би более тысячелетий.

Всё говорит о том, что религиозно-ритуальная система исконного зороастризма возникла и упрочилась в среде народа, обладавшего весьма развитыми формами коллективного ритуального пения, и весьма развитой

история макомата, по крайней мере, двух последних веков, показывают жизнеспособность этой системы, внутри которой за это время практически не прибавилось и не убавилось ни одной ладовой номинации». – Там же, С. 17.

<sup>6</sup> Помимо лада, другим ведущим фактором музыкальной логики Шашмакома является ритм, который также представляет, в сущности, высокоорганизованную систему. «Все ритмические формулы Шашмакома, начиная с исходного простого *услузарбу-л-кадим* – до самого сложного и масштабного – *се усуля* (бука. три усуля), предстают как симметричные ритмические формулы, основанные на кратных пропорциях... «сложная техника доведена до высокой степени искусства: ритмика поражает своим классическим совершенством и художественной красотой, трудно найти что-то случайное, стихийное... всё чётко соизмерено, пропорционально и симметрично». Там же. С. 11.

<sup>7</sup> В макомах пение со словами чередуется с вокальными распевами без слов. В ритуальных макомах зороастризма, полагаем, эти распевы могли идти с возгласом *Оум!* – передавая самые сокровенные переживания, и устремления человеческой души. Не случайно, в Гатах, пророк просит Высшие Силы о «громком голосе» и умелом владении «словами», «речью», «языком».

цивилизацией в целом, способной воспринять и адаптировать достаточно сложные идеи Учения пророка Заратуштры.

Включив в новое богослужение привычную для народа традицию коллективного почитания шести, Заратуштра придал исключительную прочность новой ритуальной традиции. Фактически он привил сольный маком к чрезвычайно могучему основанию, выращенному тысячелетиями предшествующей культуры и ритуальной практики народа. Заратуштра всё сделал для того, чтобы новая религиозно-ритуальная культура безболезненно и прочно вошла в жизнь согдийского народа.

Последовательная смена системных кругов музыки Шашмакома в прямой зависимости их от религиозно-ритуальной практикой конкретного исторического периода времени, позволяет проследить всю историю развития музыки в нашем регионе. Переход от одного исторического периода, с присущим ему календарём зороастризма к другому, ясно различима благодаря строгости и красоте изначальной системы её канонов, установленных Заратуштрой. Они придают традиции тот устойчивый фон, на котором процветает культура макомного пения и ясно проявляются все её системные образования.

Иначе говоря, каждым канонам, каждой необычной чертой Шесть Макомов свидетельствуют о своей причастности к религиозно-ритуальной традиции исконного зороастризма, основанной самим пророком Заратуштрой. Самим своим существованием Шашмаком доказывает, что иранский священник Заратуштра, изгнанный из семьи и племени, обрёл своего покровителя в лице *Кави Виштаспына* земле Согда. Именно народу Согда – из уст в уста – он передал своё Учение Гат, успешно выполнив свою пророческую миссию. Коренной этнос Согда и есть тот неизвестный народ, который первым услышал и принял не только Учение Гат, но и духовную практику Заратуштры, которую бережно хранил и пронёс через тысячелетия.

## РЕКОМЕНДАЦИИ НАЧИНАЮЩЕМУ КОМПОЗИТОРУ (из опыта преподавания предмета «Основы хорового письма»)

По принятой в настоящее время Программе на 2 курсе консерватории будущие композиторы в форме лекционных занятий проходят предмет «Основы хорового письма». За это время каждому бакалавру необходимо хотя бы на элементарном уровне овладеть знанием основ хорового письма. Совершенно очевидно, что освоение вокально-тембровой сферы хоровой музыки с её специфическими особенностями и выразительными сторонами, требует от начинающего композитора помимо творческой одарённости, понимания /чувствования живой тембровой среды вокального многоголосия, а также творчески овладеть вербальной компонентой хоровой музыки.

На композиторском отделении иногда встречаются учащиеся, обладающие способностями, но, к сожалению, не имеющими представления о хоровом пении вообще. В это трудно поверить в условиях современной действительности, однако именно в нашей связи необходимо заострить внимание на основополагающих сторонах хорового письма, не только как основы коллективной вокальной коммуникации людей, но и как древнего и прекрасного вида музыкального исполнительства и музыкального искусства.

Хоровое пение справедливо считается самым доступным видом певческого общения людей. Это утверждение справедливо, когда речь идёт о коллективном пении полублюбившихся песен, гимнов, прибауток. Наряду с этим, хоровое пение представляет собой очень сложный вид многоголосного исполнительского искусства. Это инструмент обладающий определёнными звуковыми объёмами техническими возможностями, и при этом бесконечными темброво-интонационными сочетаниями четырёх типов человеческих голосов. Красочное, творчески состоявшееся хоровое произведение всегда основано на грамотном овладении выразительными свойствами и естественными закономерностями богатейшей палитры хорового многоголосия.

При освоении техники хорового письма, от молодого композитора, прежде всего, требуется ясное понимание *вокальной, певческой* звуковой среды хоровой музыки. Физиологические параметры голосов по природе



своей ограничены, и подразумевают целенаправленный подход – с учётом возрастных, технических, гендерных особенностей. Жизнеспособность хорового произведения определяется правильными звуковыми объёмами и техническими возможностями, предъявляемыми к конкретному адресату: сочиняя для детей, необходимо учитывать их *возраст*; сочиняя для взрослых – учитывать *род и вид* хора (женский, мужской, неполный, смешанный; одnogолосный, многоголосный), а также *уровень технической готовности коллектива - профессионализм*<sup>1</sup>.

Равновесие тесситуры в хоровом многоголосии и по дразумеваает одно временное применение *равных вокальных нагрузок* в связи с использованием либо только средних, либо только верхних или только нижних отрезков диапазонов каждой хоровой партии. Равновесие тесситуры во всех партиях в сочетании с *равной динамикой*, даёт естественное ансамблевое равновесие звучанию многоголосия. И наоборот, любое целенаправленно продуманное *отклонение* от правил фактурно-тесситурного равенства, служит источником бесконечного богатства вариантов тембровых сочетаний в условиях хорового многоголосия.

В этой связи, молодым людям с самого начала необходимо твёрдо усвоить *звуковые объёмы* хоровых партий голосов хора, не забывая также и о том, что приложении к исполнительской практике хоров академического типа<sup>2</sup>, у хормейстеров, как у композиторов, бытуют понятия: *рабочий диапазон* *полный диапазон* хора. Рабочий диапазон хора исключает применение крайних звуков диапазонов хоровых партий, варьируясь в пределах - от децимы до полутора октав, тогда как полный диапазон партий *профессионального хорасреднего ибольшого состава-две октавы*. Соответственно, звуковой объём смешанного хора может варьироваться от 2,5 до 3,5 и более октав<sup>3</sup>. Начинающему композитору лучше ориентироваться на исполнительские художественно-технические возможности того коллектива, который потенциально находится в его распоряжении.

Иначе говоря, физиологические закономерности вокального многоголосия требуют самого пристального внимания, поскольку их

<sup>1</sup> Приступая к сочинению хорового произведения, учащийся, конечно, может подразумевать стандарты диапазонов хоровых партий, указанные в учебниках по хороведению, что само по себе неплохо. Однако, творческая работа молодого композитора может оказаться практически более плодотворной, если он будет ориентироваться на возможности конкретного хорового коллектива консерватории.

<sup>2</sup> Между собой партии хора находятся в кварто-квинтовых соотношениях. В исключительных случаях, если хор имеет певцов басов-*октавистов*, объём звучания хора расширяется вниз, иногда до А1-G1...

<sup>3</sup> Многолюдные оперные сцены, как и большинство вокально-симфонических произведений предназначаются для исполнения хором большого состава.

освоение формирует и развивает красочно-тембровое чувство композитора, позволяя всё более полно реализовать любой творческий замысел. Внимание к вокальным партиям ихору в целом с точки зрения *удобства и неудобства* голосоведения, в конечном счёте, ими определяется не только художественно-творческая ценность хорового сочинения, но и его практическая жизнеспособность. Именно в таком понимании общественное и государственное развитие узбекского хорового искусства напрямую связано с профессиональным композиторским мастерством: умением разнообразно красочно использовать *свободу и напряженность* певческого потока хоровой музыки<sup>4</sup>.

Другой важной особенностью хоровой музыки является её синтетическая природа, поскольку здесь слово и музыка дают большое многообразие форм взаимодействия: и простых и многослойных. Для начинающего композитора наличие слова, применяемого к нескольким вокальным линиям, поначалу способно парализовать его творческое воображение.

Выбор текста – важная творческая задача для начинающего композитора на пути к сочинению хорового произведения, учитывая, что поэтический текст непосредственно влияет на выбор мелодики, развитие тематического материала, фактуры, формообразование. Со стороны педагога в выборе текста будущего сочинения хора допустим лишь совет с точки зрения общительности его содержания: потенциальной коллективно-жанровой значимости. Однако окончательный выбор остаётся за композитором, поскольку на пути к освоению закономерностей хоровой музыки он самостоятельно и осознанно делает свой первый шаг, в котором исходит из своих убеждений и творческих предпочтений.

Слова передают эмоционально-образное содержание, обладают соответствующей ритмической организацией и структурой. Музыка – интонационное искусство, она обладает собственными средствами художественного отражения поэтического содержания: непосредственно передаёт эмоции, человеческие чувства, переживания в развитии от одного эмоционального состояния к другому. С одной стороны, она несёт обобщение, с другой, – яркой интонацией, небольшой фразой – темой может

<sup>4</sup> Самые обманчивые впечатления о хоровом вокальном многоголосии складываются у учащихся, ориентирующихся на звучание фортепиано. Компьютер, к сожалению, также не даёт восприятия вокальной нагрузки голоса. Можно лишь частью интонационно и мысленно проверять вокальное наполнение мелодической линии собственным её воспроизведением. Не обладая достаточным опытом, полагаться только на свой внутренний слух – обманчиво бесполезно.

концентрированно передать то, что в тексте разворачивается на протяжении целого стихотворения.

Начинающего композитора поначалу гипнотизирует ритм текста, однако его необходимо уберечь от полного подчинения тексту. Если он последует путём иллюстративного отображения его деталей, пассивно следуя за поэтическим ритмом, то такое подчинение приведёт его к нивелировке музыкальной образности, ослабит его собственную индивидуальную художественно-творческую выразительность, свойственную каждому музыканту. Чем самостоятельнее, выразительнее музыка, тем богаче художественно-образное содержание произведения, тем гармоничней его музыкальная целостность. С этой точки зрения соотношения слова и музыки оказываются достаточно своеобразными, не зависящими непосредственно от достоинств поэтического сложения первоисточника, с точки зрения ритма, мелодики, синтаксиса.

По-своему интерпретируя текст, устанавливая свои интонационно-фразовые вершины, иногда даже заменяя *невокальные* слова другими, близкими по смыслу, композитор формирует имузыкой выражает своё отношение к художественному содержанию текста, выстраивает свой подтекст, соответствующий его творческой индивидуальности и пониманию, вступая во взаимодействие с поэтическим. Осознание своих творческих задач, помогает музыканту искать и находить соответствия, исходя из своей музыкальной интерпретации образного содержания текста: в типе мелодического развертывания (лирического, патриотического, созерцательно-медитативного, иллюстративно-повествовательного, шутливо-игрового и т.п.), в типе фактуры, в характере развёртывания музыкальной формы.

Хоровое многоголосие может быть выражено на письменно аккордовой фактурой, и полифонической – во всём её многообразии. Вместе с тем, ни классическая гармония, ни акцентно-ритмизованная полифония европейского типа не подходят - не органичны в чистом виде для восточного хорового многоголосия. Сама природа восточной вокальной мелодики обладает мощной горизонтальной энергетикой, не подчиняющейся закономерностям регулярной акцентной метрики. В своей свободной текучести она развивается не прерываясь, и даже аккордовые по внешнему виду формы организации узбекской мелодики по своей интонационно-мелодической сути близки к полифоническому типу хоровой фактуры. Это те случаи, когда ритмическое единство (эквиритмия) голосов образует

аккордовые вертикали, которые по интонационной сути своей можно приравнять к старинной полифонии – *нота против ноты*.

Из общего содержания текста обычно рождается основная *вокальная интонация /тематизм*, обладающий эмоционально окрашенным смыслом (патетикой, восторгом, радостью, печалью, мольбой, смирением, благодатью, любовью, нежностью, повелением, утверждением, вопросом, иронией). Именно в таком контексте нейтральная по выразительности мелодия, воспринимается как равнодушие, безразличие.

Характер мелодического движения определяют ритмические соотношения коротких и длинных звуков, акцентов, цезур, пауз, рождая соответствующий темп музыкального развертывания, и организации фраз, строк, строф. Подача ключевой интонации (слова) выделяется силой или долготой звука, интонационным стремлением, повышением или понижением высоты голоса. Восклицания, и особо значимые слова выделяются паузами; с помощью цезурусуществляет более крупное членение по фразам и предложениям.

Композитор с помощью собственного *музыкального* ритма по-своему усиливает выразительность *вокального* сочинения, и, безусловно, по-своему образно интерпретирует его содержание. Сглаживая регулярность стопных ударений, расставляя свои эмоционально-смысловые вершины, он средствами музыки интерпретирует содержание, и формирует свой новый оригинальный художественно-образный замысел.

Доминирование музыкального ритма над поэтическим ритмом, в теории музыки определяется термином *встречный ритм*. Закономерность применения встречного ритма проявляется в обратной пропорции: чем меньше композитор следует за ритмом поэтического источника, тем с большей свободой он оперирует музыкальной выразительностью, по-новому творчески реализуя содержание текста. При этом, чем свободнее он использует тембровые краски хора, тем ярче передаёт *свой* образный замысел, а также, чем более органично проявлена вокальные особенности и эффекты звуковой материи хорового искусства, тем оно интересней и ценней для своих исполнителей и слушателей.

### ҚАДИМГИ СУҒД МАДҲИЯСИ

Авестонинг сақланиб қолган тўрт китобидан бири – Ясна. Ундаги етмиш икки дуо – мадҳия орасида иккита энг қадимги матн бўлиб, улар бевосита бундан 3,5 минг йил муқаддам пайгамбар Заратуштра ўтказган диний ислохотлар даврига алоқадор. Булар Гатлар/ Мадҳиялар ва Ҳаптаханити Гатларидир, яъни бунда кўплаб қизиқарли маълумотлар билан билан бир қаторда, маҳаллий маросимий амалиётнинг ўзгартириш усули воситасида Заратуштра мажусийликдан яккахудоликка ўтишдек тарихий даврни босиб ўтганлиги кўрсатилган. Номлари юқорида қайд этилган Гатларнинг маданий-маиший мазмуни ҳам Суғднинг энг қадимги аҳолисини аниқ белгилаб беради, улар ўзларини "Сигир билан ҳамжихатликда яшовчи халқ" деб аташган.

Мажусийлар Суғдида Сигирга Олти Маъбуд Оиласи таркибида сиғинилган, олтинчи маъбуд Табиатнинг бошқа бешта илоҳи қаторида намоён бўлади – Олов, Сув, Хосиятли Ўсимликлар, Осмон (ёриткичлари билан), Ер.

Суғд халқи юксак тараққий этган, ўзига хос қишлоқ хўжалиги иқтисодиётига, жамоавий амалий фаолият воситасида олти умумхалқ оммавий байрами ва шамсий тақвим бўйича мавсумий бозорлар мунтазам ўтказиб туришига асосланган маданиятга эга. Жамоавий рух халқ ҳаётининг турли соҳаларини қамраб олган, шунинг баробарида унинг диний маросимий амалиётида ўзаро ҳамкорлик зарурати ўз аксини топган. Афтидан, энг қадимги замонлардан бошлаб ҳар бир илоҳга атаб умумхалқ жамоавий кўшиқларини куйлаш, қадимги Суғд жамиятида мажусий илоҳларга олий даражадаги оммавий ҳурмат – эҳтиром намоёни ҳисобланган.

Ўтроқ дехқонлар анъаналарида ҳурмат-эҳтиром диний эътирофнинг энг олий шакли деб тан олинган, зеро оммавий олқиш тадбирларида одамларнинг маънавий маънавий қуввати зати ва туйгуларини уйғунлаштиришнинг ифодаси бўлган. Илоҳларга мўлжалланган мадҳиялар, эндиликда Ахура Маздага бағишланган ҳамда мазкур халқ маданиятида кўшиқчилик "санъатининг" олий шакли – "энг муҳим" ҳурмат белгиси ҳисобланади, бинобарин, бу санъат жанр-маиший жамоавий ягона кўшиқчилигининг бошқа турларига ҳам эга эди.



Гата Ҳаптаханити йўрикли матнига қайтар эканмиз, шунинча яна бир бор таъкидлаш лозимки, кўп асрлардан буён амал қилиб келган жамоавий диний- маросимий амалиётнинг самараси ва ҳиссий-руҳий таъсирчанлиги эндиликда тап тортмасдан Ягона Парвардигор – Ахура Маздага олиб ўтилмоқда.

Гата Ҳаптаханитининг шу тахлит кўрсатмалари ҳужжатли хусусиятга эга бўлиб, улар Суғд Олий Ҳокимияти томонидан қабул қилинган ва ундан келиб чиқадиган

тадбирлар тилга олинган ва кўрсатиб ўтилган.

Шуниси диққатга сазоворки, Гата Ҳаптаханити ҳақидаги маданий-тарихий маълумотлар Бухоро Шашмақомининг ижро анъанаси билан талай ўхшашликларга эга. Бу нарса, айниқса, жамоавий куйланадиган тарона мисолида яққол кўзга ташланади ва у Шарқнинг профессионал вокал маданиятида ялпи ҳукмронлик қилган яккахон ижрочиликка қарши ўлароқ, ва айни дамда, у билан бир қаторда сақланиб қолган.

Жамоавий тароналар фақатгина энг қадимги ва қадимги яккахон-вокал



тузилмалар билан жўр бўлиб келади: бунга бевосита зардуштийликнинг Диний анъанасига мансуб сараҳбор, талқин ва наср мисол бўла олади. Гарчи, неча минг йиллик ижро амалиётида жамоачилик қонун-қоидалари жуда ҳам

кам миқдорга тушиб қолган бўлишига қарамай (2-3 хонанда), у Заратуштранинг маҳаллий диний анъанасида йўқолиб кетиши мумкин эмас эди, чунки унинг энг муҳим маданий – тарихий ва мантикий белгиси бўлиб ҳисобланади.

Гаталарда айнан мана шу Олтилик Ахура Мазданинг ижодий жиҳати мақомига эга бўлган. Уларнинг янги ахурача номлари куйидагича: *Сигир Воҳу Мана /Яхиш Фикр; Олов-Аша Ваҳишта / Ҳақиқат; Сув-Хурватата /Бутунлик; Наботот-Америтат /Манзулик; Осмон-Ота Хиатра Ваирья/Одил Ҳокимият; Ер-Армашти /Соглом Фикрлик.*

Шашмақомда кириш қисмининг созли пьесалари Мушкilot номи остида бирлашади, уларнинг тегишли кундаги ибодат чоғидаги ҳолатга қараб ижро этилиши сараҳборнинг мураккаб вокал бўлими куйини яхшироқ ижро этишга имкон туғдиради, айнаи вақтда таронани жамоавий кўшиқда ижро этишга тайёрлайди.

Шашмақомнинг ҳақиқий зардуштийликка мансублигини ишончли исботи унинг номланишидаги қадимги *шажаравий тартибидир*. Суғд мажусий маъбудларига сиғинишнинг Шашмақомининг қатор қоидаларида сақланиб қолган бу тартиб Заратуштранинг Суғд қадимий шамсий таквимида олингани тарихий ҳодиса экани рад этиб бўлмас ҳақиқатдир. Ундан Зардуштийлик таомилидаги диний-маросимий таквим сифатида фойдаланганлар. Шу нарсани таъкидлаш лозимки, Зардушт диний-маросимий анъанасида ҳам унинг қоидаларига риоя қилинган, ҳар бир ибодат чоғида ана шу олти сифат, яъни унинг киришдан вокал қисмигача шаклланган 30 кунлик ойнинг олти беш кунлик ҳафтаси мобайнида олти *сараҳборнинг* ижросидаги ушбу тартибга каттиқ риоя қилинган.

Тахминимизча, ушбу сабаблар ҳақиқий зардуштийликнинг ибодат маросимларида Ахура Мазда кароматларининг жиҳатларига сиғинишдаги мажусийлик кетма-кетлигининг сақланишига жиддий асос бўлиб хизмат қилган:

*Бузрук* – Бош, Ота-Осмон, унинг атрибути – тош (метеорит); ҳар ойнинг биринчи бешкунлиги (андаргоҳ)да эъзозланган;

*Рост* – Отанинг ўғли – қуриб қолган дарахтга тушган яшиндан; атрибути – олов; ойнинг иккинчи бешкунлигида эъзозланган;

*Наво* – Она – Сув (самовий ва заминий); атрибути – сув; ойнинг учинчи бешкунлигида эъзозланган;

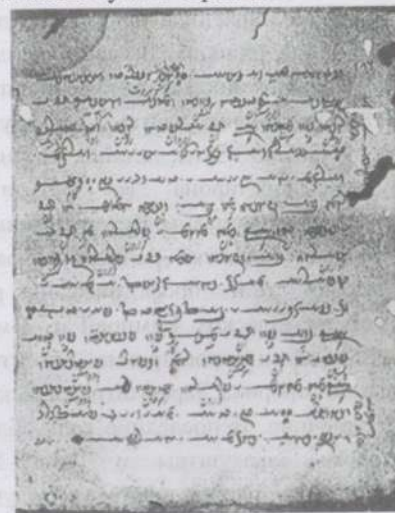
*Дугоҳ* – иккинчи Илоҳий Чақалоқ – Ҳайвонот Оламининг Жони (одамни ҳам ҳисоблашган); атрибути – *сигир*; ойнинг тўртинчи беш кунлигида эъзозланади;

*Севоҳ* – учинчи Илоҳий Чақалоқ – Наботот Олами; атрибути – ўсимлик; ойнинг бешинчи бешкунлигида эъзозланган;

*Ироқ* – Она-Ер (тартиб устунининг асоси), атрибути – *покланган тўртбурчак ер*; ойнинг олтинчи беш кунлигида эъзозланган.

Шашмақом анъанасида ҳамиша мавжуд бўлган жамоавий куйлаш хусусияти мажусий мусикий ижрочилик анъанасининг табаррук негизларидан келиб чиққани, шунингдек, мажусий Суғд маданиятининг ҳинд-орий элатчилиги билан узвий боғлиқ эканининг ишончли аломатларидир. Афсоналарга кўра, улар *Хушоҳанг Сигирдан* келиб чиққан, бу уларнинг жамоавий кўшиқ айтишга алоҳида меҳрилла қарашлари билан белгиланади (шу тариқа куйлаш ҳозирги вақтда ҳам ҳиндуларнинг диний маросимларида қўлланилади).

Бухоро Шашмақоми энг қадимги, бус-бутун ва ноёб мусикий-маънавий Ёдгорлик – фақатгина Қадимги Суғддагина эмас, балки бутун инсониятнинг маънавий тарихи ҳисобланади. Ўзининг маънавий илдизлари билан у нечача мингйилликлар қаърига бориб тақалади, демакки, Буюк Зардушт ижодий даҳосидан бунёдга келган унинг мусикий-ижрочилик анъанаси замонлар оша яшайверади. Ҳозирги вақтда унинг аҳамияти айниқса ортиб бормоқда, зеро, ҳақиқий уста ижросидаги мусиқа инсон калбини поклайди, чинакам ахлокий баркамоллик йўлига чорлайди.



## МУЗЫКАЛЬНЫЕ БОГОСЛУЖЕНИЯ ПРОРОКА ЗАРАТУШТРЫ

**Аннотация:** статья раскрывает вопросы структуры респонсория и канон коллективного пения *тарона* характерны для древних структур Бухарского Шашмакома. В процессах трансформации религиозного сознания древних огромна историческая заслуга и значимость музыкальных богослужений Великого Заратуштры, гениально воплотившего в музыке идеи и цели религии Откровения.

**Ключевые слова:** исконный зороастризм, пророк Заратуштра, Гаты Заратуштры, Гата Хаптахаити, Древний Согд, религиозная культура, шесть языческих богов, историческая преемственность, *тарона* и шесть музыкальных ладов, богослужения исконного зороастризма, шесть макомов, Бухарский Шашмаком.

**Аннотация:** Ушбу мақолада Бухоро Шашмақомининг қадимий ички тузилишида респонсория структураси масалалари ва жамоавий тарзда ижро этилуви тарона қонуниятлари очиб берилди. Қадимги одамларнинг диний тафаккури трансформацияси жараёнида Буюк Зардуштнинг мусиқий-диний маросимлари жорий этишда тарихий ҳиссаси улқандир. У диннинг ғоя ва мақсадларини мусиқа орқали ажойиб тарзда кўрсата олган.

**Калит сўзлар:** зардуштийлик, пайғамбар Зардушт, Зардушт Гатлари, Хаптахаити Гатлари, Қадимий Сўғд, диний маданият, олтига қадимий худолар, тарихий узлуксизлик, тарона ва олтига мусиқий ладлар, зардуштийлик маросимлари, олти мақом, Бухоро Шашмақоми.

Религия и ритуальная практика раннего зороастризма исторически принадлежат основателю этой профетической религии – пророку Заратуштре, автору 17 поэтических Гимнов/Гат. Вместе с тем, по ходу развития религиозной истории зороастризма, объективность исторического существования реального пророка Заратуштры в некоторых случаях даже стала ставиться под сомнение. В последние годы, благодаря публикациям переводов Гат пророка Заратуштры и Гаты Хаптахаити, сложилась возможность по религиозным первоисточникам получить представление о раннем, исконном, зороастризме - религии самого пророка Заратуштры.

Начиная с первых знакомств с первоисточниками, последовал неожиданно щедрый поток религиозно-исторической информации, в дальнейшем постоянно и многократно проверявшийся, но и дополнявшийся

новыми сведениями. Главным из которых, явилась идентичность трех древнейших памятников, исторически сходящихся на Древнем Согде с его религиозной культурой. Свидетельства текстов двух древнейших Гат Ясны (одной из 4 сохранившихся трактатов Авесты) Гат пророка Заратуштры и Гаты Хаптахаити, как в главном, так в деталях, совпадают, дополняют друг друга и иллюстрируются данными третьего древнего музыкального памятника - Бухарского Шашмакома.

Канон коллективного пения *тарона*, сохранившийся в Шашмакоме – чрезвычайно важный специфический связующий элемент, идентифицирующий древних жителей Согда с *индоариями* Гат и Гаты Хаптахаити, которые, по мнению ученых Мэри Бойс и И.М.Стеблин-Каменского, говорили на архаичном языке близком языку Ригведы. Кроме того, высокий уровень развития культуры коллективного пения, как и особое почитание *Коровы*, - о чем свидетельствуют тексты Гаты Хаптахаити, - связанные с мифологией о происхождении *индоариев* от *Мелодичной Коровы* - повышают значение музыки в ритуалах жителей Древнего Согда. Этот оседлый народ с аграрной экономикой коллективными гимнами почитал своих шестерых Природных богов. Именно эти гимны – *тарона* посвящавшиеся шести божествам, по свидетельствам Гаты Хаптахаити, были перенаправлены одному богу – Ахура Мазде в связи с религиозной реформой Заратуштры. Именно этот исторический процесс документально проиллюстрирован начальными построениями *мушкилот-сарахбор-тарона* шести рядов Шашмакома, свидетельствуя о глубокой древности происхождения данной музыкальной традиции.

Заратуштра сохранил коллективные *тарона* своих шести новых богослужениях, и они заняли в ней очень важное место, идеально совпав с его собственными представлениями об истинном месте музыкально-певческого общения-почитания Высших Сил.

В пении органично проявляется существование человека в единстве его дыхания, души, сознания, эмоций, психики. В пении велик эффект сознательной и бессознательной человеческой самоотдачи: проявления его самых глубоких чувств и чаяний, и, естественно, особой действенностью обладает при всеобщих коллективных певческих взаимодействиях. Феномен пения использовался Заратуштрой как в виде сольной молитвы – *сарахбор*, так и в традиционных коллективных гимнах хваления *тарона* древних согдийцев. Таким образом, в хорошо продуманно логической исторической связи, коллективные *тарона* – будучи специфически яркой отличительной чертой языческой ритуальной

культуры древнего Согда – нашли отражение и в обеих древнейших Гатах Авесты, так и неизменно, и вплоть до настоящего времени, присутствуют среди священных канонов исполнительской традиции Бухарского Шашмакома. *Тарона*-документальные свидетельства ритуальной культуры языческого Согда, органичной преемственной связью вошедшие в систему шести музыкальных богослужений исконного зороастризма пророка Заратуштры.

Музыкальные построения *мушкилот-сарахбор-тарона* отражают и проясняют религиозные идеи Гат, им анифестируют метод эволюционного перехода древних согдийцев от язычества к монотеизму – почитанию одного Бога, что и характеризует цель религиозно-преобразовательной деятельности Заратуштры. Музыкальные богослужения пророка документально запечатлели особознаменательный исторический момент вместе с религиозно-ритуально-бытовым контекстом языческой культуры Древнего Согда.

Система “шести древних макомов” Заратуштры объясняет и демонстрирует способ и формы религиозно-исторической связи богослужений традиции языческой культурой – божествами, ритуальной практикой, солнечным религиозно-ритуальным календарем древнего Согда. И шестигранная форма, и жанровые сочетания музыкальных структур, и своеобразные каноны присущие данной музыкальной традиции, – идеально характеризуют историческую ситуацию и суть религиозной доктрины Заратуштры, отражают её нравственно-дидактические задачи. Именно установление уникальной по замыслу и реализации религиозно-ритуальной традиции пророком Заратуштрой, стало безукоризненно точным и мощно действующим рычагом преобразования религиозного сознания людей, переорганизации их Мировосприятия и религиозно-нравственного поведения, – посредством эмоционально-психологической трансформации их музыкально-образных чувствований и представлений. Гаты пророка свидетельствуют о том, что его новые певческие богослужения в огромной мере ускорили процесс перехода жителей древнего Согда к Новой Вере.

Словам *гата*, как известно, на практике обозначаются песня, стихотворная строка/стих, поэтическая строфа Гат. Наряду с этим в музыкальной практике макомов слову ‘*хат / гат*’ соответствует синкретическая структурная целостность, объединяющая поэтическую строфу (*Гат Ахунаваити*) с вокальными построениями мелодики *сольных сарахбор* музыкальной традиции Заратуштры. Свидетельством этого

является важная деталь, присутствующая в записях Бухарского Шашмакома под редакцией И. Акбарова и Ю. Кона издания 1959 года.

Иначе говоря, вокальную структуру шести *сольных сарахбор*’ов Шашмакома, исторически связаны с Гимнами Заратуштры собрания *Ахунаваити*. Внепосредственной связи с исполнением *сольных молебнов* самим пророком Заратуштрой в исторически действительной богослужебной практике, пророк в Гатах называет себя *мантра-вака-священник-певец*.

В этой связи сделаем небольшое отступление по поводу происхождения термина “*маком*”. Он закономерен именно в применении к богослужебной традиции пророка Заратуштры: его первая половина – *Маг/к*, означает религиозного деятеля, непосредственно несущего религию и традиции исконного зороастризма Заратуштры. Известно, что пророк (от рождения принадлежавший к сословному духовенству) первым поломал порядок сословного наследования духовных привилегий, он основал *Братство Магов* – религиозных учителей, священнослужителей его Новой Веры, отбирая среди преданных и талантливых своих последователей.

Согласно Шашмакому, инструментальный *мушкилот* означал начало богослужения, вместе с тем, текст шестого Гимна *Ахунаваити* свидетельствует о том, что одновременно с этим, священнослужитель с “воздетыми вверх руками” обращался с призывами к Ахуре Мазде и другим божествам, прежде всего, к божеству слуха и слушания *Сраоше*, моля их принять богослужение в целом, но особенно поддержать в исполнении *сольного Молебна*. Вторая половина слова «*маком*» дает нам представление о том призывном обращении, с которым Заратуштра окликал Высшие Силы.

По традиции боги почитались коллективным пением гимнов, вместе с тем, составляя Семейную Иерархию, они почитались не каждый отдельно, а только вместе – непрерывной цепочкой *шести напевов тарона*. В году каждое божество имело свой праздник, и именно на праздниках в строгом иерархическом порядке исполнялась полная обойма *шести гимнов тарона*. Самое главное отличие *шести Праздников*, как и *шести богов Природы*, у согдийцев связывалось с *музыкальным ладом божества данного праздника*.

Заратуштра мудро целенаправленно сохранил прочно укоренившиеся в культуре местного народа традиции при создании своих музыкальных богослужений. Шашмаком ярко отражает религиозную стратегию, тактику и методику преобразований пророка.

Гаты содержат немало намеков и даже прямых указаний на музыкально-певческий характер богослужений Заратуштры, однако, только в контекстном единстве с музыкальной традицией “шести макомов”, эта историческая проблема решается основываясь на доказательствах документально-исторического характера и происхождения.

Новые музыкальные разделы *мушкилот* и *сархбор* с функциональных богослужебных позиций описаны в двух последних Гимнах 6 и 7 собрания *Гат Ахунавати*. В этом случае, явно отступая от принципа краткости, характерного для поэтики Гат в целом, пророк с редкой последовательностью передает важнейшие для новой музыкальной ритуальной практик и указания. Его наставления-назидания, безусловно, обращены к преемникам - будущим священнослужителям его музыкальной традиции. Он детально характеризует состояния, которые необходимо прочувствовать и пережить, чтобы внутренне и внешне должным образом подготовиться, а затем и исполнить сольный молебен.

Здесь мы не можем встретить знакомые нам термины, однако Заратуштра с максимальным вниманием указывает функциональное назначение инструментального раздела *мушкилот*, как и процесс вхождения в запредельное состояние транса, необходимое священнику для исполнения сольного раздела *сархбор*.

Инструментальное вступление медитативного характера – *мушкилот* способствует воцарению умиротворения, равновесия, сосредоточенного внимания и углубления в собственный внутренний мир. Тем не менее, на фоне инструментальной медитации звучат призывы Заратуштры-священника, - в данном фрагменте Гат они обращены к *Сраоше*.

Новые богослужения Заратуштры поначалу, несомненно, составили немалую сложность для восприятия, они требовали новых усилий, связанных с концентрацией внимания со стороны участников масштабного эмоционально насыщенного богослужебного процесса, и помощь божества *слуха* и *слушания* была особо актуальна. Текст указывает на важность музыкально-психологической подготовки, которая необходима не только неопитам, но и самому Заратуштре-священнослужителю, требуя внутренней сосредоточенности и настроенности на связь с Высшими Силами для исполнения молебна *сархбор*.

Заратуштра – основатель принципиально нового типа музыкального богослужения и духовного взаимодействия с Высшими Силами: *праведник* может входить /вступать в искренние доверительно-исповедальные отношения с Богом-Творцом и его молитвы будут услышаны. Скупые и

уверенные слова Заратуштры, безусловно, подразумевают его новое певческое богослужение, и утверждают силу и индивидуальной, и коллективной молитвы. Он указывает путь духовно-нравственного очищения и совершенствования человека; открывая для него использование Мыслительной формы общения с Высшими Силами.

После своих заветных слов в самом конце этой строфы, пророк просто и ясно указывает на заключительный раздел богослужения – традиционный для народа Согда. Именно тексты Гат свидетельствуют о том, что сразу после ‘*деяния*’ священника-Заратуштры начинаются всеобщие воздания и певческие приношения со стороны согдийского народа ‘любимыми словами’: “*во всеобщей и вас достойной хвалепонопений, о Mazda*”.

Именно эти всенародные певческие *хваления* “отпечатались” в формах *тарона* следующих после шести сольных *сархбор* Шашмакома, и в прямом соответствии канонам автохтонной богослужебной музыкальной традиции исконного зороастризма исторически преобразовались в символ коллектива, и потому исполняются 2-3 певцами. Шашмаком с документальной точностью свидетельствует о массовой финальной части музыкального богослужения Заратуштры, в котором коллективные всеобщие *тарона* выполняют важнейшую религиозную функцию: массовой хвалой и ликованием утверждая торжество Новой Веры.

Даже среди немногих существующих записей Шашмакома, каждая имеет весьма любопытные детали, заслуживающие самого пристального внимания исследователей. Так, записи сделанные В.А.Успенским отразили чрезвычайно важную историческую закономерность: цепочки *тарона* после макомов *сархбор*, в подавляющем большинстве характеризуются числом “шесть”, доказывая историческую связь шести макомов Заратуштры с шестью божествами языческого Согда и их коллективным почитанием с помощью шестизвенных цепочек *тарона*, в шести музыкальных ладах олицетворявших каждое божество средствами музыки.

Термины устной исполнительской традиции шести макомов Заратуштры во многих случаях сохранили свои первоначальные обозначения, действовавшие во времена Заратуштры, и сохранившиеся в его религиозной традиции. Так, иерархический порядок согдийского календаря с его древнейшими обозначениями шести недель месяца именами шести богов Согда, исторически сохранился в наименованиях шести рядов: *Бузруг, Рост, Наво, Дугох, Сегох, Ирок*, - поскольку календарь в целом был заимствован

пророком Заратуштрой в качестве религиозно-ритуального календаря Новой Веры.

Шашмаком играет ведущую роль в идентификации трех памятников, каждый из которых выполняет свою четко выраженную историческую функцию и по-своему отражает процесс религиозно-практических преобразований согдийского язычества под руководством гениального Заратуштры. Историческая правда – без искусственных прикрас и противоречий, хранится тремя памятниками, отражая самобытную религиозную культуру и певческие ритуалы согдийских аграриев, тысячелетиями складывавшуюся в тесном взаимодействии с природой родной земли. Отсюда глубина и прочность культурных корней, устойчиво связанных со знаком “шесть”, образующим центральную объединяющую ось трех памятников с Согдом единством времени, места, действующих лиц важнейшего исторического события.

Новые религиозные знания, культура, нравственность, были принесены пророком Заратуштрой и, прежде всех, усвоены жителями Согда. Получив распространение среди местных этносов нашего региона, они стали мощным стимулом качественных культурно-экономических преобразований, способствуя развитию древних культурных центрового - востока Средней Азии.

Период бурного расцвета древнейших цивилизаций нашего региона не случайно, как отмечают историки - археологи, - связан с последними веками второго тысячелетия до н.э. (до начала переселения народов). Этот период непосредственно связан с влиянием новых религиозно-просветительских идей: нравственным преобразованием массового сознания, мировоззрения, изменением восприятия окружающего мира, ролью человека, охраняющего Природу и живущего честной праведной трудовой жизнью земли. Знания и уникальный музыкально-религиозный опыт были даны Человечеству Новым Учением вместе с шестью богослужениями – бессмертными музыкальными векторами эволюции человеческого духа – творениями гениального Просветителя Древнего Мира – Пророка Заратуштры.

## ШАШМАҚОМНИНГ ИККИ ТАҚВИМИ

Бухоро Шашмақоми мусиканинг олти сирасидан иборат ва ҳар бир сира шақли, тузилиши, жанр семантикаси, ижро қонуниятлари мушкулот – сарахбор – тарона бўйича тенг тузилишлар билан бошланади; уларнинг ягона фарқи олти мусиқий оҳангдадир. Бундай ўзига хос мусиқий яхлитликнинг келиб чиқиш сабаби ва мақсади Зардуштнинг олти мусиқий ибодати яратилиши билан боғлиқ, бу эса Сўғднинг қадимги халқи билан олти табиий маъбудга сиғинишдан то ягона маъбуд – Ахурамаздага сиғинишгача мисли кўрилмаган кескин тарихий ўзгариш қилмоқни тақозо этар эди.

Ғата Хоптахатининг гувоҳлик беришича, қадимги маҳаллий анъана ҳисобланган мажусий маъбудларни мадҳия – тароналар жўрлигида шарафлаш қонуний тарзда эндиликда ягона Худо – Ахурамаздага бағишланади. Шу билан бирга умумхалқ ибодатининг олти анъанавий зухурини Зардушт мусиқий бўлимлар – созли мушкулот ва яккахон ибодат – сарахбор билан тўл- дирди. Олти ибодатнинг бирдай кўриниши ягона Худони тимсоллаштиради, айни ҳолда олти оҳанг Ахурамазда табиий зухурлари хилма-хиллигининг рамзи бўлиб қолди.

Шашмақомда тарона жамоавий ижро анъанаси Сўғднинг энг қадимги хийла тараққий этган жамоавий зироатқорлик маданиятини акс эттиради, бу мажусийларнинг Худого жисму жон ила сиғинишга эволюцион тарзда оқилона ташкил этилган кўчиш орқали ўтгани ҳақида тарихий гувоҳлик беради. Бу эса гат тилида “кўшиқ”ни англатади. Олти мақом тизими шашмақомнинг туғилиши мусиқа санъати ривожланган халқнинг маданий анъаналари замирида содир бўлган, у ўзининг вужудга келишини (Куйчи Сигир) билан уйғунлаштириб юборади.

Диний-тарихий қонунят Зардушт ўрнатган ва унинг издошлари томонидан қанонлаштирилган автохтон анъанасининг диний мақомида намоён бўлади. Мусиқий анъананинг ижро қондалари фониде унинг амалий қўлланилиши оз бўлсада, муайян диний-маросимий тақвимга узвий “мослашиб” туради. Сўғднинг IV-V асрда Авесто зардуштийлиги ибодатига ўтиши Зардушт анъанасига хос мусиқий ибодатнинг амалиёти Авесто ой тақвимида мослашувида аниқ акс этди. Шашмақомнинг мусиқий шакллари икки зардуштийлик даври илк – азалий зардуштийлик ва кеч – Авесто зардуштийлиги даврларини ўзида намоёиш этади.



Шашмақом – қадим ўтмишга бориб тақалувчи заминимиз халқларининг диний маданияти ҳақидаги нодир манбадир. Масалан, унинг олти сирасидаги номлар кетма-кетлиги: Бузруг, Рост, Наво, Дугоҳ, Сегоҳ, Рост – Сўғд табиий маъбудларининг мажусийлик ибодати асосидаги иерархик тартибини акс эттиради: Отани – Осмон, Ўғилни – Яшин, Она – Сувни, жониворлар, ўсимликларни, Она - Ерни акс эттиради. Уларнинг исмлари қуёш таквимининг беш кунлик ҳафта (андаргоҳ) тартибига мувофиқ келади, унга кўра кундалик ибодатларнинг, олти мақомнинг ижро тартиби тузиб чиқилган. Табиийки гатларда Ахурамазданинг янги самовий номлари тилга олинади: Кшатра Вариа (Адолатли ҳокимият), Аша Ваҳишти (Ҳақиқат), Хурватат (Соғлик), Ваху Мана (Табаррук тафаккур), Америтат (Мангулик), Спента Армаити (Оқиллик).

Асил зардуштийликда йил доимо баҳорги тенгкунликдан бошланиб, 12 ойдан ташкил топган. Қуёш бўйича йилни тўлиқ ҳисоблаш учун беш кун қўшилган; олти кун қўшилганда йил кабиса деб аталган. Қўшимча кунлар Гат кунлари деб аталган, чунки ўша кунлар ибодатларида халқ қадимги маросимлардаги покланиш ва аждодлар руҳини эслаш билан банд бўлгани сабабли тарона ижро этилмаган. Ибодатларнинг бир ойлик туркуми 30 ибодатни талаб этган ва тартиб рақамига мувофиқ олти беш кунлик ҳафтага бўлинган. Ҳафтанинг беш куни давомида шу ҳафтага тегишли мушкулот – сарахбор – тарона ижро этилган. Бироқ, ҳафтанинг ҳар бир куни янгилинишни талаб этгани боис, яккахон Сарахбор ибодатига навбатдаги Намуд қўшилган. Олти Сарахборнинг илк мусиқий оҳангли қисми Намуд вазифасини бажарган ва иерархияга асосланган тартиб бўйича ибодатнинг кульминацион бўлимига "боғланиб" унинг авжини алмаштирган. Бошқача айтганда, олти Сарахбор ва олти Намуднинг 30 бетакрор куй – оҳанг бирикмалари билан ҳар ойнинг ибодати қатъий тартибда белгиланган.



V аср бошларида Сўғдда ёзув пайдо бўлиши, савдо-сотик ривожланиши, шунингдек, мусиқий ибодат анъанаси ҳам Авестонинг тарихий жиҳатдан ой тақвимига кўчирилиши билан аҳамиятлидир. Бу Сўғддан анча олдин Авесто илоҳларига ибодат қилишни бошлаган теваарак-атрофдаги халқларга қараганда кеч содир бўлган эди. Фақат Шашмақомгина Сўғд зардуштийларининг маросимий амалиётида содир бўлган ўзгаришларни ўзида акс эттирди. Маросимий мусиқаларнинг шакли: яккахон жамоа Зардушт пайгамбарнинг тузган анъанаси бўлиб, фақат Сўғддагина ўзгармай қолдирилди, аммо Шашмақомда наср-тарона ва талкин-тарона номи остида киритилган 16 қўшимча ибодатни талаб қилган диний-маросимий амалиёт сезиларли даражада қайта шаклланди.

Авестонинг ой тақвими каби Авестонинг кўплаб илоҳлари – язотлар, ибодатларнинг ойлик туркумини тубдан қайта ишлаб чиқишга, 22 язотни улуғлашга даъват этди. Тегишли равишда ҳар бир язотга тақвим бўйича унга белгиланган кунда ибодат қилинган. Бироқ бир ой 30 кундан иборат бўлгани боис, асосий илоҳлар: Ўрмазд (Ахурамазда) учун ой давомида уч марта ибодат қилинади, Митра, Анахита, Даена ва бошқалар учун икки мартадан ибодат қилинган. Шундай қилиб Сўғд руҳонийлари, Авесто тақвимига хос тарзда, язотларнинг ой тартиби доимий бўлиб қолган 30 кунлик ибодат туркумларини тузиб чиққанлар. Шу билан биргаликда, ҳар бир ой фақат ўзига хос байрам кунлари билан бошқа ойлardan ажралиб турган. Ушбу ҳар ойлик мусиқали туркум ибодатлар IX аср Бухоро ўн икки мақоми сифатида машҳур бўлган.

Пайгамбар Зардушт мусиқали ибодати шакли негизда мумтоз маросимий мусиқа; яккахон-жамоа нисбати туради. Бунини ислом даврида пайдо бўлган дунёвий мақомлар ёрқин ифодалайди (улар Бухоро Шашмақоми мусиқа тўпламининг иккинчи қатга ярмини ташкил этади). Шартлиликдан холи бўлган мусиқа маросимий мақомлар учун хос бўлиб, улар мусиқада монодия ҳодисаси тантанасини тасдиқлайди.

Айнан мана шу тарихий кесимда жамоавий таронанинг маросимий аслияти намоён бўлади ва шашмақом мусиқий анъанасининг келиб чиқиши қадимийликка бориб тақалиши англашилади.

Донишманд Зардушт 3,5 минг йил муқаддам ўзининг ягона яратувчи ҳақидаги башоратли таълимотини инсон руҳини ўзгартирувчи ва уни Олий Ибтидо сари йўлловчи бетакрор руҳий-мусиқий амалиёт билан Сўғд халқи орқали оғзаки анъаналар асосида етказиб берди.

## МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА ДРЕВНЕЙШЕГО СОГДА

**Аннотация.** Три древних памятника: Гаты Заратуштры, Гата Хаптахаити, Бухарский Шашмаком, – взаимно дополняя друг друга, – освещают древнейший период согдийской истории 3,5 тысячелетней давности, с трёх сторон освещая религиозную реформу Заратуштры. Совокупные данные выявляют: место рождения исконного зороастризма, освещают действительные события и эволюционный метод преобразования аграрного язычества, и цель, воплощенную в организации системной целостности шести богослужений Новой Веры – начала шести рядов музыки автохтонной религиозно-практической традиции Великого Заратуштры.

**Ключевые слова:** Гаты, Заратуштра, Шашмаком, “мантра-вака”, “народ, поющий гимны”, тарона.

**Аннотация.** Учта қадимий ёдгорлик: Зардуштийлик гаталари, Хаптахаити Гаталари, Бухоро Шашмакоми ўзаро бир-бирини тўлдириб, 3,5 минг йил илгари Сўғд тарихининг энг қадимий даврини ёритиб, Зардуштийликнинг диний ислохотини уч томондан ёритиб берди. Умумий маълумотлар куйидагиларни кўрсатиб беради: асл зардуштийликнинг туғилиш жойи ва шартларини тарихий воқеаларни ёритади, аграр мажусийликни янгиланиш эволюцион усули ва унинг олти илохий тизимли яхлитлиги мусиқий ташкил этиш усулларидан Буюк Зардуштийликнинг автохтоник диний ва амалий аъёналари мусиқанинг олти қаторлик йўналишини тарихий бошланиши янги динга иймон келтириш хизматларидан мужассамлашган.

**Калит сўзлар:** Гаталар, Зардушт, Шашмаком, “мантра-вака”, “мадхия куйловчи халқ”, тарона.

**Annotation.** Three the most ancient cultural monuments: Gatha's of Zarathushtra, Gatha Haptanghaiti, Bukhara Shashmagam, complementing each other mutually, the earliest period of the Sogdian history dated 3,5 thousand years old. These cultural monuments illustrate the Zarathushtra's religious reform from three different points of view. Aggregated data reveal: a place and conditions of the emergence of the primordial Zoroastrianism, light up the history events, the evolutionary method of the transforming of the agrarian paganism and it's main goal, embodied in the methods of the musical organization of the systemic integrity of the six divine services of the New Faith, which gave the historical

beginning to the six rows of music of the autochthonous religious and practical tradition of the Great Zarathushtra.

**Key words:** Gathas, Zarathushtra, Shashmaqom, mantra-vaca, ‘the people which songs’, tharona.

Поиску исторической причины происхождения одного из самых загадочных феноменов Бухарского Шашмакома канона коллективного пения *тарона*, характерного исключительно только для бухарской исполнительской традиции профессиональной классической музыки региона, были посвящены многие годы наших настойчивых поисков и исследований [1].

Только в XXI веке сложилась возможность сопоставить содержание полных переводов древнейших очень сложных текстов Гат Заратуштры и Гаты Хаптахаити, на историческую подлинность которых указал немецкий историк и филолог Мартин Хауг, непосредственно отражающих религиозное творчество и реформу пророка Заратуштры, с уникальными музыкальными формами Бухарского Шашмакома. Гипотетически, в конце прошлого столетия, начало Шашмакома было отнесено нами к музыкальным богослужениям исконного/раннего зороастризма.

Музыкально-жанровой последовательностью: *мушколот-сарахбор-тарона* /инструментальная медитация /солный распев /фольклорные тарона / начинаются каждый из шести грандиозных параллельно-тождественных, протянутых в пространстве огромного исторического времени ряды музыки исполнительской традиции Бухарский Шашмаком, не нарушая, как первоначально установленной структурной архитектоники, так и принципа параллельного накопления музыкальных произведений в своих шести рядах. Уникальная историческая прочность столь необычного архитектурного канона в музыке служить доказательством и свидетельством того, что историческая причина, вызвавшая рождение, а затем и историческое развитие “шести” рядов музыки, находится за пределами области лишь музыкального искусства и исполнительства. Причина много глубже, много выше только музыки, и, конечно, направляет внимание к сфере самых важных мировоззренческих, религиозных духовно-идеологических сторон жизни народа – конкретной религиозно-ритуальной культуры, явившейся истоком музыкальной традиции Шести Макомов.

Иначе говоря, Шашмаком, как шестигранная куполообразная целостность с параллельными структурами, тождественной жанровой семантикой и исключительно строгими исполнительскими канонами, ярко и

очень выразительно несет в себе все качества музыки *сакральной религиозно-ритуальной практической традиции*.

Однако, только изучив содержание древнейших религиозно-исторических документальных текстов, мы получили подтверждение нашей, ранее выдвинутой гипотезы. Одновременно с этим, естественно, открылись неизвестные исключительно интересные страницы древнейшей, подлинной и неописанной истории и культуры Древнего Согда. События истории прояснялась по мере всё большего проникновения в метафорический лаконичный язык поэтических Гат, который ярко дополнялся и комментировался данными прозаической Гаты Хаптахайти, но, более всего, ясно иллюстрировался самими формами и музыкой Шашмакома.

Совпадение места, времени, одного исторического события развернутого на фоне языческой культуры Древнего Согда периода массового перехода его жителей к Новой Вере, – подтверждается многими деталями, уточнениями, сомнениями и решениями, исходившими, несомненно, от самого Заратуштры, при поддержке Руководящей Роли Пророка царём Виштаспой и его визириями, братьями Хвогва. Историческое значение важнейшего для Согда религиозного символа “шесть”, хранимого Шашмакомом, осознаётся как гармоничное иерархическое единство дополняясь данными Гат и Гаты Хаптахайти.

Детали, исходившие из текстовых документов, главным из которых, явился Шашмаком – свидетель ритуальной практической стороны Новой Веры, воплотивший собой монотеистическую суть и существо духовно-нравственных, мировоззренческих задач религии Заратуштры, позволяют с реалистической яркостью развернуть документальную ленту действительных событий религиозной истории древнейшего мира нашего региона, сложенную из достоверных “пазлов” и восстановить естественный ход древнейших событий, очень живо отражены в трёх памятниках исконного зороастризма.

Складывается картина жизни цивилизованного народа с весьма редкой и самобытной коллективно-певческой культурой, характерной жителей для Древнего Согда, их праздничных ритуалов всеобщего почитания богов Природы пением Гимнов. Самое большое впечатление производит фиксация внимания на судьбоносных моментах углублённого анализа и размышления, с принятием решений, отразившихся в самой религии Гат; планомерный порядок одновременного многоуровневого движения к религиозной цели, мудро и неуклонно направленной к реформированию. Красота грандиозно-целостного замысла, целенаправленность, организованность,

уравновешенность общих действий выдают присутствие одного руководителя Геня и религиозного Вождя одновременного – автора эволюционно-ритуального безболезненного массового перехода всего народа к почитанию единственного Творца – Ахура Мазда.

Максимально используя мощь музыкально-культурных накоплений языческой ритуальной практики народа Согда, – но и кардинально преобразив её содержание и направление духовно-энергетическим потенциалом собственных музыкально-творческих новаций, – Пророк не только ввёл новую религию, но и прочно укрепил её в сознании и сердце народа, однозначно направив исключительно к **монотеизму**.

Учение Заратуштры не допускает насилия. Свободная воля человека и право самостоятельного выбора, ставятся во главу угла всех его реформаторских решений и действий. Его понимание Мира требует значительного расширения религиозного сознания и тонкой ментальности. Ибо делится на: Материальный - видимый, грубый, и Тонкий – невидимый, духовный. Нравственные ценности определяются - Истиной, Общим Благом, Добрым трудом и Порядком. Его противоположность – зло, ложь, обман. Каждый человек самостоятельно, ответственно раз и навсегда делает свой выбор; компромисса в зороастризме нет.

Новая богослужебная практика Заратуштры, отражена в обеих Гатах, и именно своим языческим коллективно-певческим началом, получив место в канонах автохтонной традиции Заратуштры, с её, конечно, не случайным указателем “бухарский”. Она исторически сформировавшись в условиях культуры и оседлого быта аграриев Древнего Согда – древних *индоариев*, считавших себя потомством *Мелодичной Коровы*. Они почитали Семью шести Богов Природы и коллективным пением оберегали память о своей Прародительнице, давшей жизнь всему живому на Земле.

Иначе говоря, формируя ритуалы монотеизма, Заратуштра опирался на языческие традиции именно данного, музыкально развитого, народа. На фоне огромного объема литературы вокруг Авесты, вовсе отсутствовали сведения о раннем - исконном зороастризме. Многословные, часто редактируемые, противоречивые тексты Авесты получили начало в VIII-VII вв. до н.э. На рубеже VI-VII века, при Саснидах, Авеста состояла из 21 наска; ныне сохранились: Ясна, Яшты, Вендидат, Висперед. Поэтому, и тексты Гат, и указания Гаты Хаптахайти, с естественной закономерностью противоречат традиционной истории Авесты, её дуализму с многочисленными иранскими язатами и церемонии возлияния хаомы.

Сакральные формы и нерушимые исполнительские каноны Шашмакома с щедрой полнотой манифестируют монотеизм богослужбной традиции пророка Заратуштры, и своими формами отражают естественный переход язычников Согде к исконному зороастризму; непосредственно отражая историческую подлинность содержания каждого слова, намека или детали неслучайно вставленной Заратуштрой в поэтические Гаты, или конкретные указания Гаты Хаптахайти. А именно, указания Гаты Хаптахайти повелевают все прежние почести направлять только Ахура Мазде; Гата Хаптахайти помещается между первым *Ахунавайти* и вторым *Уштавайти* собранием Гат Пророка; обе Гаты хранятся среди 72 молитвенных текстов Ясны – от 28 до 53 (кроме 52).

Единство данных трёх древнейших религиозных источников даёт редчайшую возможность в их единстве проверить теорию Гат их практической компонентой – “шестью макомами”. Результат освещает:

- а) историю рождения исконного зороастризма в Согде;
- б) существо задач и целей религиозной реформы, от начала и до конца предусмотренных Пророком - Автором **концептуально целостной религиозной доктрины**;
- в) Заратуштра - вдохновенный преобразователь языческих коллективных певческих почитаний (Гата Хаптахайти) и основатель шести гениальных музыкальных богослужений принципиально нового типа, указанных как **Откровение**;
- д) Заратуштра – первый исполнитель **мантра-вака/певец-священнослужитель** своих шести уникальных сольных песнопений-молебнов *Сарахбор*, как указал в своих Гатах.

Шашмакома документально и полностью подтверждает самобытность музыкальной культуры и религиозных традиций древнего согдийского народа, который по предположениям М. Бойс и И. М. Стеблин-Каменского относился к индоарийскому этносу, как и сами творческие новации пророка Заратуштры, который общался с конкретным народом, прививая ему новые мировоззренческие представления и идеи **единосущного монотеизма**, внушая и обучая принципиально новым музыкально-ритуальным традициям, которые, следует подчеркнуть, хорошо воспринимаемым данным, музыкальным, народом, весьма подготовленным к комплексному восприятию всех особенностей Новой Веры всем предшествующим культурным и ритуально-певческим опытом.

Языком музыки объясняясь и взаимодействуя с этим народом, опираясь на его певческие навыки коллективного почитания **шести богов** Природы, Пророк естественно сохранил это оптимальное для культуры данного народа

число богослужений, и благодаря объективно сложившимся обстоятельствам Заратуштра не только объявил себя **распевателем** – **мантра-вакой**, но и специфически отделил певческую богослужбную практику от других - его периода жизни, тем, что приверженцев прежней традиции рецитации мантр объединил определением – **карапаны/бормотатели**.

Естественно, что народ, считавший своё происхождение от *Мелодичной Коровы*, понятию “скот” (часто встречающемуся в Гатах) не давал нарицательный смысл; само сочетание паствы и Пастыря, возможно, исторически восходит к традиции исконного зороастризма. Поскольку, в контексте представлений о Мелодичной/Мычашей *Корове Прародительнице*, – культура её почитания в коллективных певческих формах сложилась закономерно, и, естественно, получила статус высшего проявления всеобщей почтительности ко всем шести богам, которые мыслились как целостная Иерархическая Семья (Гата Хаптахайти/Ясна: 37.2.).

Музыкальные структуры Шашмакома иллюстрируют тексты поэтических Гаты и прозу Гаты Хаптахайти, при этом, их общим и ярким связующим элементом является именно коллективно-певческое почитание: *“Искусством Его (Ахура Мазду) мы почитаем Первенствующим из Почитаний у тех, кто живет в согласии с Коровай/Нашей плотью и нашим дыханием Его мы почитаем”* (Ясна: 37.2.) [2].

Трудно проще и яснее обнаружить наличие прямой культурно-религиозной связи между этими тремя древнейшими памятниками. Это есть доказательство продолжения традиции языческого коллективного пения гимнов в новых богослужениях религиозно-ритуальной традиции Великого Пророка. Удивительно другое: это обстоятельство прочно и однозначное свидетельство, сохранившейся через десятки веков и тысячелетий, как музыка шести рядов/Шашмаком – истоком которой явилась бессмертная духовная традиция исконной религии Заратуштры, основанная им в Древнем Согде.

Два последних Гимна *Гат Ахунавайти* (Ясна: 33.34.) [3] содержат молитвы и дают разъяснение ритуальным функциям новых частей музыкального богослужения. Нарушая принцип лаконизма, характерный для Гат в целом, Пророк последовательно комментирует ритуальное назначение частей *мушкилот* и *сарахбор*: а) инструментальная медитация необходимая для психологического настроя, подготовки священника, введения слушателей в музыкальный лад данного богослужения; б) молебен *Сарахбор* – основное ядро богослужения – вдохновенный высокопрофессиональный

распев: а) преображающий человеческое сознание через чувствования, б) его мелодия зримо воспроизводит трудный земной путь человека, связанный с представлениями об истине и праведности, ошибками и их преодолением; распев воспринимается слушателями в условном пространстве и объеме возможностей вокального голоса, который в неторопливом напряженном восхождении приобретает огромный звуковой опыт и полноту физических, физиологических духовно-энергетических напряжений и устремлений певца; движение мелодии ассоциируется с бесконечным путём преодоления земных трудностей, ошибок, заблуждений вместе с и неотступным восхождением. Все в последующем макамы повторяют модель строения мелодики Заратуштры, ступенчатый зигзагообразный рельеф с чередованием торможения и настойчиво-напряженного восхождения, венчаемого *Ауджем* – пребыванием в запредельно высоком регистре голоса певца.

Заратуштра в Гатах указывает на то, что исполнение сольного макама требует предельной мобилизации физических, духовных психологических, эмоционально-энергетических сил, помимо технического мастерства, исполнение макамов требует наличия нравственно-энергетического потенциала накоплений и убеждений, владения исполнительской волей, выдержкой.

Пророк, наставляя своих последователей от третьего лица, указывает на необходимость предельной самоотдачи - всего себя при всяком исполнении сольного Молебна: *“Тогда Заратуштра даром [самоотверженно] все своей жизни силы и тела предполагает Мазде с Благой Мыслью деяния с Истиной дать, в слова и слушания власть”* (Ясна: 33. 14.) [4]. О предельном уровне творческой самоотдачи свидетельствуют лаконичные и сильные указания словосочетаний: *“все своей жизни силы и тела” “дать в слова и слушания власть”* – ими характеризуется степень достижения высоты в Откровении каждого *Сарахбор*.

Характерно то, как после описания новых разделов, о традиционном финальном разделе, основанном на пении серий всеобщих коллективных гимнов- тарона, Пророк лишь упоминает, хотя и со всей определенностью: *“Вот дано Тебе (...) всё деяниями Святого мужа, чьей душе сопутствует Истина, и во всеобщей вас достойной хвале, о Мазда, песнопений”* (Ясна: 34. 2.) [5].

Уникальная ценность музыкальной традиции не только в её религиозно-ритуальной древности и достоверности, которая сопоставима с египетскими пирамидами. Жизнь этой музыки сопряжена с вечными нерушимыми Космическими религиозно-философскими Истинами, которые ярко отражает

сама музыкальная система в своей изначальной целостности. Система шести макамов служат ясной и яркой манифестацией универсалий понятных и актуальных для всего человечества. Она творчески едина и с гениальной красотой и целостностью реализует самое существенное и важное для человека и Человечества в стройной равно-шестигранной масштабной сфере: началом своих шести сторон-лучей опираясь в Землю, и где-то в неведомой Вышине сходясь на Всевышнем Творце, которого Заратуштра именовал – Ахура Мазда.

#### *Использованная литература:*

1. Хакимова А. Профессиональное вокальное музицирование в Центральной Азии (Древние века, Средние века). -Ташкент: “Укитувчи”, 1997. С. 76.
2. Avesta.Yasna. Yasna Naptanghaiti. Перевод Абдукамилова Р. Т. - Ташкент: 2013. См. в кн.: Хакимова А. Х. Музыкальная культура Древнего Согда и Гаты Заратуштры. -Ташкент: “Musiq”, 2015. С. 130.
3. Гаты Заратуштры. Перевод с авестийского, вступительные статьи комментарии и приложения И. М. Стеблин-Каменского. -СПб., “Петербургское Востоковедение”. С. 76-88.
4. Там же. С. 81.
5. Там же. С. 83.

**ОБ ИСТОКАХ БУХАРСКОГО ШАШМАКОМА, О ЗАРАТУШТРЕ-  
АВТОРЕ ГАТ, О НАРОДЕ, ПЕВШЕМ КОЛЛЕКТИВНЫЕ ГИМНЫ  
ШЕСТИ БОЖЕСТВАМ:**

**Аннотация:** В статье прослеживается синкретизм развития религии и культуры, видов искусства и жанров исполнительства на примере формирования начала профессиональной узбеко-таджикской музыкальной традиции Бухарского Шашмакома, отталкиваясь от языческой ритуальной основы. Уникальность его строения в шести параллельно-тождественных построениях и принципе единства строгих канонов, которые господствуют тысячелетиями. Автохтонный канон коллективного пения тарона, - присущий только музыкальной традиции Бухарского Шашмакома, - открывает неизвестные истории страницы раннего зороастризма в его прямой связи с оседлой культурой языческого Согда периода массового эволюционного перехода согдийского народа к монотеизму под прямым руководством религиозного Учителя Заратуштры – автора Гат, основателя раннего зороастризма.

**Ключевые слова:** ранний зороастризм, Заратуштра, поэтические Гаты, ГатаХаптахати, Бухарский Шашмаком, Древний Согд, шесть богов, «народ, поющий гимны», тарона, мантра-вака.

**Annotation:** The article traces the syncretism of the development of religion and culture, arts and genres of performance on the example of the formation of the beginning of the professional Uzbek-Tajik musical tradition of Bukhara Shashmaqom, starting from a pagan ritual basis. The uniqueness of its structure is in six parallel-identical constructions and the principle of unity of strict canons that have dominated for millennia. The autochthonous canon of the collective singing of the tarona, which is inherent only in the musical tradition of the Bukhara Shashmaqom, opens the unknown pages of early Zoroastrianism in its direct connection with the sedentary culture of the pagan Sogd during the mass evolutionary transition of the Sogdian people to monotheism under the direct guidance of the religious Teacher Zarathushtra - the author of the Gathas, the founder of the early Zoroastrianism.

**Key words:** original Zoroastrianism, Zarathushtra, poetic Gats, Haptahati Gata, Bukhara's Shashmaqom, Ancient Sogd, Six Gods, "hymn-singing people", tarona, mantra-vaka.

**Заратуштра 1**

**Введение.** Уникально строение музыки Бухарского Шашмакома<sup>2</sup>, оно исторически росло в объеме только путем добавления аналогичной музыки к шести его рядам – ладовым руслам. Начало музыкальной традиции было положено шестью параллельно-тождественными построениями мушкилот-сарахбор-тарона. Точное структурно-жанровое подобие и единство следования музыки есть свидетельство неординарного исторического происхождения данной исполнительской традиции. Изначально установленный принцип единства и строго соблюдаемые каноны охватывают не только горизонтальное строение рядов, но и внутренние соотношения элементов на разных уровнях жанрового содержания и функционирования музыки. Ясно, что системная целостность традиции обусловлена важным изначальным историческим значением числа «шесть» - нерушимого как в организации, так и во всем продолжении бесприммерно продолжительной истории бытования данной музыки, оберегаемой и строжайшими исполнительскими канонами и устными предписаниями, – неизвестно когда и кем установленными, - но неукоснительно соблюдаемыми на протяжении не одного тысячелетия.

Каноны, присущие формам и исполнению музыки Шашмакома, своей неукоснительной строгостью ассоциируются с закономерностями развития хорошо изученных профессиональных жанровых традиций культовой музыки Европы и России, столь же строгих в соблюдении канонов и предписаний религиозно-ритуального календаря православного, католического, протестантского церковного обихода.

Историческая культура, отраженная в Бухарском Шашмакоме, заслуживает самого пристального внимания ещё и своими уникальными - не характерными для нашего региона – этническими, социально-историческими онтологическими особенностями. Данная бухарской традиции исполнения макомов исключительна тем, что только в ней - единственной - присутствует **канон коллективного пения тарона**, который именно своим историческим присутствием, уже свидетельствует об особых и очень древних корнях

<sup>1</sup> Гаты Заратуштры (Авеста/Ясна: 31.10.)- Перевод с авестийского и комментарии Мобеда Феруза Азаргошасба :: <http://www.oreola.org/index.php?id=428>

<sup>2</sup> ШЕСТЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПОЭМ (макомов), записанных В.А.Успенским в Бухаре / под ред. А.Фитрата и Н.Миронова / - Бухарский Назорат Просвещения -1924. Издано в Москве - 1924; «УЗБЕК ХАЛК МУСИКАСИ» - Т. V МАКОМЫ / В записи Ю.Раджаби под ред. И.А.Акбарова. - Тошкент, Изд-во: Гафура Гулама. - 1959; ШАШМАКОМ Т. I – VI / В записи Ю.Раджаби под ред. Ф.М.Кароматова. - Тошкент, Изд-во: Гафура Гулома - Узбекистон Бадий Давлат Нашриёти, 1966 - 1975.

данной традиции. Поскольку одним этим исполнительским канонам коллективного пения период рождения музыкальной традиции «шести макомов»<sup>3</sup> переносится в глубочайшую неизвестную древность – к народу, в культуре которого коллективное пение получило значительное развитие и занимало важное место в его общественной жизни.

Одно то, что канон сохранился внутри профессиональной исполнительской традиции практически не прерывавшейся (поскольку жива традиция), и даже в условиях тотального доминирования на протяжении трёх обозримых тысячелетий сольной монодии в исполнительской культуре народов Средней Азии, говорит о многом. Первое – об исключительной причине, вызвавшей рождение столь прочных форм данной музыкальной традиции; Второе – о бесконечно бережном сакрально-священном отношении исполнителей к сохранности канонов и форм её музыки – исторически много более протяженной, чем три последних тысячелетия.

Повторим, исключительный для профессиональной музыки Средней Азии канон коллективного пения *тарона*<sup>4</sup>, по факту, присутствующий только в «бухарской» традиции исполнения макомов, в историческом плане служит «путеводной нитью», позволившей углубиться и пройти через основательно запутанные лабиринты традиционной истории религии Авесты<sup>5</sup>.

Необычное строение музыки по шести рядам, как и исключительно строгие исполнительские каноны Бухарского Шашмакома<sup>6</sup>, сами по себе вызывают постоянный живой исследовательский интерес музыковедов и исполнителей.

<sup>3</sup> Так переводится наименование Шашмакома.

<sup>4</sup> Хакимова Афида Ходжаевна – кандидат искусствоведения, профессор кафедры хорового дирижирования Государственной консерватории Узбекистана. Автор более трёх десятков статей, опубликованных в Ташкенте, Москве, Ленинграде. Автор исследований: Хор а'саррелла. – Из-во: «Фан», – Ташкент, 1992; Профессиональное вокальное музицирование в Центральной Средней Азии (Древние века, средние века). – Из-во: «Укитувчи». Ташкент – 1997; Музыкальная культура Древнего Согда и Гаты Заратуштры. – Ташкент, Из-во: Мусика, 2015. Перевод с английского на русский язык книги: Кларк П. Зороастризм. – Ташкент, Из-во: Мусика, 2010.

<sup>5</sup> Авеста – собрание священных книг вторичного зороастризма – иранской традиции. Её тексты начали составлять в Древнем Хорезме с VII вв. до н.э. Постоянно редактируемые, они были полностью записаны в VI–VII вв. н.э. Тогда Авеста состояла из 21 наски; сохранились четыре книги. Среди 72 молитвенных текстов Ясны – Гаты Пророка с Гатой Хаптаханги занимают с 28 по 53 позиции, за исключением – 52; прочно бытует мнение, с которым трудно не согласиться: 17-й Гимн (Ясна: 53) не принадлежит самому Пророку, а кому-то из его самых близких, возможно, дочери – Поуручисте.

<sup>6</sup> ШЕСТЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПОЭМ (макомов), записанных В.А.Успенским в Бухаре / под ред. А.Фитрата и Н.Миронова / – Бухарский Назорат Просвещения – 1924. Издано в Москве – 1924; «УЗБЕК ХАЛК МУСИКАСИ» – Т. V МАКОМЫ / В записи Ю.Раджаби под ред. И.А.Акбарова. – Ташкент, Изд-во: Гафур Гулама. – 1959; ШАШМАКОМ Т. I – VI / В записи Ю.Раджаби под ред. Ф.М.Кароматова. – Ташкент, Изд-во: Гафур Гулома – Узбекистон Бадий Давлат Нашриёти, 1966 – 1975.

Внимание интригует, прежде всего, история возникновения столь необычной и древней, изначально глубоко и основательно продуманной, строго целенаправленно выстроенной уникальной целостности, образующей замкнутую систему музыки. И в силу своей замкнутости, исторически развивающуюся по шести рядам путем добавления новых частей по принципу параллельного тождества, без выхода за пределы изначального замысла, рожденного в прошлом шестью мелодико-ладовыми построениями – *мушкилот-сарахбор-тарона*.

Ряды Шашмакома начинается *Мушкилот* – последовательность инструментальных пьес медитативного характера. Они выполняют функцию прелюдии, готовя к прослушиванию сольного Распева, погружают в состояние глубокого внимания, сосредоточенности. *Сарахбор* – напряженный сложный распев, начинается в низком регистре голоса, и в своём страстно-сдержанном неторопливом восхождении устремляется в запредельную Высь за пределами двух октав. После *Сарахбор* коллективно исполняются оживленные напевы – *Тарона*. Две последние части контрастны – сопоставление сложного и простого, медитативно-напряженного и жизнерадостного, они воспроизводят взаимодействие характерное для религиозного общения Лидера с паствой; в христианской церковно-певческой практике оно именуется респонсорием. Шашмаком свидетельствует о том, что и на глубоком востоке оно применялось пророком Заратуштрой, начиная с глубочайшей древности.

В Шашмакоме *тарона* представляют собой простые оживленные напевы с фольклорной семантикой, которые, по традиции, непременно исполняются 2-3 певцами – символом множества. То есть, этим канонам подразумевается присутствие народа, из чего следует: в далеком прошлом народ принимал непосредственное участие в музыкально-ритуальном действии *мушкилот-сарахбор-тарона*, коллективно исполняя финальную часть. Таким образом, канон коллективного пения *тарона* исторически свидетельствует об автохтонном происхождении шести макомов – богослужбной практики, естественно присутствующей и сохранившейся только в бухарской исполнительской традиции.

Иначе говоря, шесть макомов – уникальная музыкально-историческая традиция, которая отражает культуру народа Древнего Согда конкретного исторического отрезка времени, в продолжении которого пророк Заратуштра с народом Согда совершил грандиозный беспрецедентный в мировой религиозной истории переход, точнее, переворот: от язычества к монотеизму.

**Методы исследования:** исторический, музыковедческий, религиоведческий, сравнительно-сопоставительный, комплексный.

**Степень изученности:** Мэри Бойс<sup>7</sup> - английский востоковед – впервые сделала предположение об *индоариях*, такого мнения придерживается и российский ученый И.М.Стеблин-Каменский. Вместе с тем, оседлый народ, религиозная культура которого предположительно отражена в Гатах, находится в абсолютном соответствии с религиозными приоритетами шести маконов, - позволяя сравнить и идентифицировать 'народ-Х' - с аграриями Древнего Согда. Их мудрым царем Пророк-Скиталец был не только принят, но КавиВиштаспа всеми мерами (они ясно указаны в Гате Хаптаханти) поддержал дело религиозной реформы, способствуя её успеху вместе со своими двумя визирями<sup>8</sup>, также неоднократно упомянутыми Заратуштрой в Гатах.

Древнейшие указания Гаты Хаптаханти, своевременно сопутствовавшие религиозной реформе Заратуштры, хранят ответы, указывая на главный источник загадочных нестыковок зороастрийской религиозной истории. Гата Хаптаханти сохранила лаконичные и конкретные веления царя – Кави Виштаспа, относящиеся к началу реформы и обращенные к местному духовенству и народу: все коллективные певческие *Первенствующие Почитания* отныне направить только Ахура Мазде:

«... *искусством* - Его мы почитаем *Первенствующим из Почитаний*, [у тех], кто живет в согласии с Короной<...> Нашей *плотью* и нашим *дыханием* Его мы почитаем» (Ясна: 37. 3.)<sup>9</sup>.

Шашмаком практически иллюстрирует данное указание Гаты Хаптаханти именно своим каноном коллективного пения цепочек *тарона* после всех шести сольных *сарахбор*. Понятно, что речь идет о вокальной природе всеобщих восхвалений и их коллективной форме воздаваемых почестей ясно отраженных словами понятиями: «*мы*», «*телом*», «*дыханием*».

Исторически чрезвычайно важно то, что сохранение *тарона* в шести макомах новой богослужбной традиции Заратуштры ясно отразило **преemptивно-исторический эволюционный метод преобразования**

<sup>7</sup> М.Бойс отнесла деятельность Заратуштры в английском оригинале книги «Зороастрийцы (1979) - к 1700-1500 гг.» - Грантовский Э.А. Послесловие к кн.: Бойс М. Зороастрийцы. Верования и обычаи. - Пер. с англ. И.М. Стеблин Каменского. Послесловие Э.А. Грантовского. - М., Гл. ред. вост. лит-ры изд. «Наука», 1987. С. 288.

<sup>8</sup> Хакимова А.Х. Музыкальная культура Древнего Согда и Гаты Заратуштры. - Ташкент, Из-во: Мусина, 2015.

<sup>9</sup> Ясна / Гата Хаптаханти (37. 2-3.) - Перевод с авест. Р.Т. Абдукамилова. - Ташкент, 2013.

языческого сознания. Именно такой путь, - который, подобно матрице, мог быть применён в процессе преобразования другого язычества, - принадлежит Заратуштре, реформировавшему язычество Согда. Очень ценные исторические сведения содержат древнейшие тексты Гаты Хаптаханти<sup>10</sup>, они фактически проясняют исторический процесс и ход преобразовательных действий Заратуштры и его помощников. Дополняя Гаты, дают понимание решительных и мудрых действий согдийского царя Кави Виштаспа; неоднократно упомянутого в Гатах, но с особенной теплотой в первом и последнем Гимнах Пророка.

Гата Хаптаханти дает понимание значимости религиозной причины, благодаря которой коллективное начало в общественной жизни и музыкальной культуре народа заняло большое место. *Индоарию* Согда коллективными гимнами почитали Корова и других богов именно ввиду того, что *Мелодичную Корова* считали своей прародительницей, а самих себя Её потомством. В этой же связи слово «*скот*» Гатах выступает синонимом невежественного не владеющего истинным религиозным Знанием народа. В текстах Гаты Хаптаханти божество *Коровы* пользуется безусловным приоритетом по сравнению с другими божествами. В Гатах её божественный аспект – *Воху Мана / Благая Мысль*, несколько сдвинут на второй план аспектом Истины: в язычестве – Сын-Огонь (от молнии, попавшей в сухое дерево); согласно семейно-иерархической вертикали Согдийского календаря идет следом за Отцом-Небо.

Подчеркнем, иерархический порядок солнечного календаря Согда непосредственно отразился и сохранился в наименованиях шести рядов музыки Шашмакома. Исторически известно, что Заратуштра солнечный календарь местного народа заимствовал как религиозно-ритуальный календарь исконного зороастризма. Следовательно, календарь Древнего Согда - подобный древнеегипетскому солнечному календарю соответствовал его исчислениями. Иначе говоря, состоял из 12 месяцев по 30 дней, что составляло 360, к которым добавлялись 5 иногда 6 - Особых Дней (очищения и поминовения предков). Год начинался со дня весеннего равноденствия.

Использование пророком календаря местного народа - единственное, что вообще доподлинно известно о раннем зороастризме Заратуштры. Однако, религиозно-ритуальный календарь - очень важная составляющая любой религии. Благодаря зависимости ритуальной практики от исчислений

<sup>10</sup> В период хорезмийской религиозной реформы краткие прозаические указания этого документа относившиеся к началу религиозной реформы Заратуштры в Согде, были «окольцованы» авестийскими стихами, и, после добавлений, тексты именовались - Гатой Хаптаханти.



религиозно-ритуального календаря, и опираясь при этом на исчисления времени по древнему египетскому солнечному календарю, - не сложно сопоставить этот календарь с исполнительскими канонами, религиозно-ритуальными функциями форм, особенностями строения музыки в их прямом богослужебном назначении. Ибо каждая деталь, каждый элемент религиозно-ритуальной системной целостности шести богослужений: *мушкилот-сарахбор-тарона*, - отвечает своим строением, и организации целостного религиозного замысла стабильно отражая важнейшие религиозные идеи и нравственные принципы, а также несет прочность регулярной многократно повторяемой музыкальной практической музыкальной традиции - богослужебного обихода замкнутой системы шести макомов.

До Заратуштры всенародные ритуалы с пением коллективных *тарона* проводились в дни ежегодных шести природных Праздников Природы Согда. Теперь богослужения, связанные с почитанием Ахура Мазда стали ежедневными. То есть, богослужения обновлялись каждый день в продолжение 30 дневного месяца и очередность строго соблюдалась.

Необходимость строгого соблюдать порядок нового ритуального обихода требовала внутри музыкальной системы шести макомов найти конструктивные композиционно-технологические решения, которые вошли в число канонических исполнительских закономерностей данной ритуально-практической традиции. Их универсальность проявилась в том, что они отвечали двум основополагающим принципам любой (хорошо развитой) религии. То есть, обеспечивали, как регулярную повторяемость порядка проведения ритуалов в равных отрезках времени - месяца и года; так и последовательность строгую неповторяемую очередность богослужений в пределах конкретного отрезка времени - в измерениях шести пятидневных недель и 30-дневного месяца, соблюдаемых в традиции Шашмакома.

Порядок богослужений месяца соответствовал иерархическому порядку следования шести пятидневных недель (*андаргах*). Он проявился в следующем порядке: в продолжение пяти дней недели исполнялся *Сарахбор* данной недели, но каждый день в зоне кульминации - *Ауджа* - вставлялся соответствующий *намуд /вставка*. Вставным *намудом* служили начальные мелодико-ладовые фрагменты тех же шести *сарахбор*, однако, в очередности *намудов* строго соблюдался всё тот же иерархический порядок календаря. Таким образом, в результате комбинирования шести *сарахбор* с шестью *намудами* каждый месяц имел 30 неповторимых богослужебных сочетаний *сарахбора* и *намуда*. Этот порядок, в свою очередь, строго повторялся 12 раз в течение года.

(Предполагаем, что перед Новым годом, в 5-6 «Особых» дней, *Срахборы* также исполнялись в иерархическом порядке, но без *намудов*.)

При всей замкнутости музыкальной системы шести макомов, исполнитель имел возможность применить некоторую творческую импровизацию не только в применении *намудов*, - но ещё и в силу изначально предусмотренного Пророком религиозно-ритуального принципа, - должен был уметь заменять вербальный компонент распева *сарахбор*, другим поэтическим текстом, но только в пределах строгого соответствия шестнадцати-сложной поэтической строке.

Только изначально внутрисистемное допущение, установленное самим Заратуштрой, позволило в последующем широко использовать принцип замены вербального текста шестнадцати-сложной поэтической строкой. Этот принцип, указывая на структурную связь сольных *сарахборс* метрическим строением поэтики первого собрания *Гат Ахунаваити* (Ясна: 28 - 34), есть подтверждение прикладного религиозно-ритуального назначения музыкальной традиции «шести макомов». Так ежедневно исполняемая богослужебная музыка эмоционально-чувственным путем вносила в жизнь и сознание людей идею Единственного Творца тождественного своим шести Природным Творениям.

Присутствие культуры коллективного пения - чрезвычайно важная особенность культуры Согда - вектор, указывающий чрезвычайно древний исторический период бытования этой культуры. Исторически - сольной монодия есть естественное наследие культуры и быта кочевых народов, - как иранских, так и тюркских. Учитывая, что кочевые народы начали вселяться в южные территории Средней Азии, вытесняя оседлых *протоариев / индоариев* дальше на юг, начиная с последних веков второго тысячелетия, - то с позиций объективной истории и культурологии, - период становления музыкальных форм Шашмакома, - предшествует периоду переселения североиранских кочевых племен на южные территории Средней Азии. Онтологическая закономерность состоит в том, что даже в условиях мирной кочевой жизни, самые простые формы коллективного пения не успевают сложиться: не имея элементарных бытовых условий для регулярного общения с развитием каких-то форм коллективного пения. Напротив, условия оседлой общинной сельской жизни благоприятны коллективному общению и взаимодействию в трудовой, ритуальной, праздничной жизни общества. В условиях оседлости, естественно, пробуждается потребность в эмоционально-духовном единении, включая совместное пение.

Шашмаком - редкий образец весьма развитой культуры коллективного пения. Активное певческое участие общины в финале каждого большого и сложного музыкального действия - *мушилот-сарахбор-тарона*, - несомненно, сообщая огромную энергию и исключительную общественную значимость всему - что исходило от Заратуштры и входило в жизнь язычников Согда.

Косвенное указание на первенство Согда в религиозной истории раннего зороастризма находится в Географическом Фрагарде-1 Вендидада - одной из четырех сохранившихся книг Авесты. В Списке древних народов, находящихся под покровительством Ахура Мазды, Согд, именуемый *Гавой Согдийской*<sup>11</sup>, указан вторым, после легендарной прародиной ираноариев - *Арьянам Вайджи* (одна из редакторских перестановок и правок иранского духовенства, составлявшего тексты Книжной Авесты).

Историческое первенство *Согда* подтверждает указание за Согдом древних государств - *Моуры, Бактии, Нисы* - его ближайших соседей. Скорее всего, эти народы пришли к почитанию Ахура Мазды в указанном в Списке порядке. Заратуштра своё Откровение нес всему человечеству, и, будучи изгнанным у себя на родине, прежде других, принес его народам юга Средней Азии - через народ Согда. Согласно данным истории, Учение Гат получило широкое устное бытование среди народов древнего мира; историки находят следы *маздаизма* в культуре многих древних народов, как правило, под слоем религии Авесты.

Но Список Географического Фрагарда-1 получил самое веское материальное подтверждение со стороны археологов; они свидетельствовали о полном одновременном прекращении в XIV веке до н.э. строительства храмов-платформ открытого типа по югу<sup>12</sup> Средней Азии.

Подобное повсеместное отступление оседлых народов юга от сооружений связанных с их языческой религиозной культурой, есть свидетельство исторического рубежа, объективное доказательство победы Новой Веры - религии раннего зороастризма традиции Заратуштры. **Монотеизм** Учения Гат - исконно Сильной Веры, объединяющей народы убедительной простотой и ясностью философских и нравственных идей, - было способно произвести столь мощный исторический религиозный переворот.

<sup>11</sup> - АВЕСТА /Видевдат / Фрагард-1/ Географическая поэма. - Адаптированный перевод, исследование и комментарии Э.В.Ртвеладзе, А.Х.Саидов, Е.В.Абдуллаев. - СПб. 2008. С. 66-69.

<sup>12</sup> Описание языческого храма-платформы - места почитания Семьи шести богов Природы, было ошибочно названо авторами «храмом огня». - См.: Аскарлов А., Ширинов Т. Древнебактрийский храм огня в южном Узбекистане // Культура Среднего Востока. Градостроительство и архитектура. - Т., 1989. С. 7-24.

Время жизни Заратуштры, и его религиозно-преобразовательной деятельности в Согде, как уже говорили, несомненно, предшествовало началу массового переселения иранских скотоводческих племен на южные территории Средней Азии. Ошибочно думать, что североиранское переселение было благом для оседлых культурно развитых народов юга, указанных в начале Списка Географического Фрагарда-1 / Авесты. Движение кочевых народов на юг Средней Азии - по характеру и результатам самого наступательного процесса - мало чем могло отличаться от массовых передвижений кочевых народов на Запад, в Европу.

Иначе говоря, начиная с середины второго тысячелетия до н.э. монотеизм религиозного учения Заратуштры начал свое мирное движение, распространяясь *магами* - последователями Заратуштры, по Средней Азии и за её пределы. Устно передаваемая лаконично-звучная поэтика, однозначный призыв к почитанию единственного Всевышнего Творца - Ахура Мазды, имели очень широкий резонанс, как и признание среди народов древнего мира, как оседлых, так и кочевых. Подчеркнём ещё раз: именно с монотеистическим пониманием Мироздания Заратуштра обратил ко всему человечеству, - непосредственно завещав его через народ Древнего Согда.

Эти события на тысячелетие опередили эпоху владычества Иранских Царей. Они на протяжении следующего тысячелетия правили Миром начиная с конца VI века до н.э. Когда Ахеменидом Дарием-1, - дуалистический политеизм традиции Книжной Авесты, тексты которого, с добавлением Гат Заратуштры, составлялись и редактировались сословным духовенством Древнего Хорезма в VIII-VII вв. до н.э. - был объявлен религией иранского народа. Могущество и безграничная Власть Персидских Владык гипнотически повлияли на восприятие истории в ином временном измерении. Тогда же наименование «зороастризм»<sup>13</sup> получила - прямо противоположная идеям Заратуштры - религия с огромным пантеоном богов с текстами измененной, названной традиционной, историей Авесты<sup>14</sup>.

В строении форм Шашмакомас многократно продублированным в музыке числовым знаком «шесть» - символом всеобъемлющего единосущного присутствия и могущества Ахура Мазды - музыкальный богослужебный «инструмент» передачи центростремительной мощи

<sup>13</sup> Краткое описание существующей исторической путаницы, в связи с сомнительными данными традиционной истории Авесты, дано в Послесловии Э.А.Грантовского к русскому переводу книги Мэри Бойс (1979). // Бойс М. Зороастрийцы. Верования и обычаи. - Пер. с английского И.М.Стеблина-Каменского. Послесл. Э.А.Грантовского. - М., ГРВЛ, Из-во: «Наука», 1987. С. 278-299.

<sup>14</sup> Неразрешимые противоречия и несоответствия традиционной истории Авесты всегда вызывали большие сомнения серьезных ученых и историков.

образной идеи Единственности Творца: начиная от шестизвенных цепочек *тарона*, и до целостности всей музыкальной системы шести макомов. Шесть неотъемлемый числовой показатель исконной религии Заратуштры. Как исторически, так и практически, он есть доказательство неразрывной связи музыкальной традицией шести макомов, Учения Гат и шести языческих божеств<sup>15</sup> *Согда: Отца-Небо, Сына Молнии, Матери-Воды, Души Животного Мира, Души Растительного Мира, Матери-Земли*. В текстах Гат «шесть», с одной стороны, представлены как природные творческие эманации Ахура Мазда, с другой, - как вечные и неизменные нравственные принципы Ахура Мазда, которым неизменно строго следует верующий, почитающий одного Бога:

- Киштра Ваирья* - Сильная, Справедливая Власть/ Царство Бога
- Аша Вахишта* - Лучшая Истина; Праведность
- Хурватат* - Целостность и Благоденствие
- Воху Мана* - Добрая Мысль /Разум /Доброе Предвидение
- Америтат* - Долгая Жизнь и Благоденствие
- СпентаАрмаити* - Святая Преданность.

Заратуштра сохранил иерархический порядок согдийского календаря, как и традицию соответствия шести музыкальных ладов, как и цепочек из шести напевов *тарона*, - в строгом внутреннем соответствии единому семейно-иерархическому порядку древнего солнечного календаря.

Займствуя музыкальные лады и *тарона* со столь детально и строго выстроенным ритуальном соответствии, как основу своей новой религиозно-ритуальной практики, Заратуштра сохранил его формальный порядок, но кардинально переосмыслил содержание новой системы музыкальных богослужений. Перед каждым *тарона* - по принципу музыкальной симметрии и тождества - он разместил протяженный инструментальный *мушкилот* - медитацию и центром богослужения сделал уникальный сольный распев *сарахбор*, где выразительными возможностями человеческого голоса ярко обрисовал непростой путь духовно-нравственного восхождения человека.

Уникален масштабно-целостный замысел богослужбной музыки шести макомов, его целостность гарантирована принципом круговой симметрии и системной замкнутости. Высокая религиозная цель

<sup>15</sup> В Гате Хаптаханти божества стихий указаны в последовательности: *Корова, Истина, Воды, Благие Растения, Светила, Земля*; ониделятся на: родителей - *Небо, Земля, Вода*; и детей - *Огонь, Жизнь, Растительность*. *Шашмаком* отражает почитание шести аспектов Ахура Мазда в иерархическом порядке их следования по солнечному календарю: *Бузrug* - Отец Небо; *Гох/Раст* - Сын Отца - Молния; *Наво* - Мать-Вода; *Духох* - Жизнь; *Сегох* - Растительность; *Ирок* - Мать-Земля.

раскрывается языком музыки, и воплощает две Заглавные религиозные идеи Откровения: Первая - дать музыкой чувственно осознать единственность Всевышнего Творца. Вторая - дать музыкой ощутить единую природу всех творений Бога. Первое - идеально отражено в **самодостаточно-целостном единстве** шести макомов, способности не выходя за пределы системы обслужить религиозно-ритуальный календарь всего года. Второе - идеально выражено в детальном параллельном тождестве и единообразии шести построений *мушкилот-сарахбор-тарона*.

Иначе говоря, исконный монотеизм традиции Заратуштры оставил человечеству не только поэтические Гимны-Гаты, но пророк сопроводил свои идеи уникальной по красоте и выразительной силе музыкально-исполнительской традицией, столь же лаконичной, как Гаты, и ясной выражением религиозных смыслов в соотношении: шесть = Один. Целостность своей религии Пророк выразил близкими народу *Согда* образами *Двух Стельных Коров*, подчеркнув ихединый Исток: **«всё то, чему Ты, Мазда, меня учишь.»**<sup>16</sup>

Во всех переводах Гат, которые удалось найти, в первом же Гимне, намеками или прямым текстом, Заратуштра неоднократно подчеркивает необычность своих восхвалений «ещё не слыханных никем», выражая в словосочетаниях: «воздам хвалу», «даруйте власть ... быть слышимым пророку», «воздадим умело любимыми словами», «как никогда прославлю». Музыкальные богослужения, следуя традициям *Согда*, Заратуштра называет: **даянием, деянием, деланием**. Пророк весьма высоко ценит коллективные «**хваления**» народа высоким словом «**достойные**»:

**«Вот дано Тебе [Ахура Мазда]но Мысли Благого Духа всё от святого деяниями мужа [Заратуштра], чьей душе сопутствует Истина - во Всеобщей ивас достойной хвале, о Мазда, песнопений»**<sup>17</sup>.

Общаясь с «народом, поющим гимны», Заратуштра подчеркивает именно эту редкую социальную особенность его культуры, она определила активное участие народа: прежде - в ритуалах почитания языческих богов, теперь - в богослужбных почитаниях только Ахура Мазда.

Однако, характеризуя собственный сольный Молебен в Гатах, пророк объективирует ритуальный процесс, обращаясь к своим последователям-магам, он: а) указывая себя в третьем лице, б) перенося акцент на предельную внутреннюю физическую и духовную энергию напряжение,

<sup>16</sup> «Ясна 46. 19. - Гаты Заратуштры. - Перевод с авестийского, вступительные статьи комментарии и приложения И.М.Стеблин-Каменского. - СПб., «Петербургское Востоковедение». - С. 125.

<sup>17</sup> - (Ясна: 34. 2.) - Гаты Заратуштры. - Перевод с авест. вступительные статьи, комментарии и приложения И.М.Стеблин-Каменского. - СПб, 2009. С. 83.

которые должно испытывать исполнителя сольного распева, входя в состояние высочайшей духовной устремленности и самоотдачи:

«Тогда Заратуштра даром все своей жизни силы и тела предполагает Мазде с Благой Мыслью Деяния с Истиной дать, в слова и слушанья власть»<sup>18</sup>

Если в процессе *даяния* участникам требуется напрячь «дыхание» и «тело», то, чему же, - кроме пения, - эти слова могут означать? Необходимо обратить самое пристальное внимание на предельно конкретное словосочетание, которым Заратуштра характеризует собственное новаторское богослужение, выполняя которое указывает себя в Гатах: *мантра-вака – поющий священнослужитель*. Но почему на музыкальную природу его богослужений, указанных самим Заратуштрой в его поэтических текстах, не обращалось должного внимания и поиска? Вопрос - без ответа.

Вовсе не случайно, противоположным пению определением, - подразумевая всё современное для него сословное духовенство с их обильными кровавыми жертвоприношениями крупным скотом, сопровождая процесс проговариванием мантр, - пророк объединяет одним словом: *карапаны - бормотатели*. Одним таким «вербальным жестом» Заратуштра решительно отсекает от себя прежнюю ритуальную культурную традицию и многобожие.

Духовно-нравственная природа содержания, ментально-эстетические характеристики исполнения его новой музыкальной богослужбной традиции, требующей весьма образованного поющего священнослужителя.

Ритуальное сопряжение *сарахбор-тарона* эмоционально, ментально и психологически выстроено на сильнейшем контрасте: напряженно устремленного в Высь и жизнелюбивого земного. Талантливый исполнитель распева *сарахбора* способен создаст эффект потрясающего очищения, обновления у слушателей: вокальная линия напряженно восходящая к высшему пределу возможностей певца – *Ауджу*, неизменно вызывает у слушателей мощное эмоционально-психологическое сопереживание - катарсис, от требует разрешения - D в T, разряжение приходит вместе с общим коллективным пением простых оживленно-радостных напевов *тарона*.

Понятно, что только во времена жизни Заратуштры *тарона* исполнялись народом Древнего Согда. Как и многие другие каноны священной ритуальной традиции, они достаточно быстро перешли в детально оберегаемое, сакрально закрытое ведение профессиональных

<sup>18</sup> (Ясна: 33.14.) - Гаты Заратуштры. - Перевод с авест. вступительные статьи, комментарии и приложения И.М.Стеблин-Каменского. - СПб, 2009. С. 81.

священнослужителей, ревностно оберегавших традиции гениального религиозного драматурга Заратуштры.

**Заключение.** Так, великая духовно-энергетическая сила музыки, величие исторической тайны религиозной традиции, идущей от Великого Святого, свято сохранилась в исполнительских канонах шести макомов, но в ходе дальнейшей религиозной истории перерастала в грандиозное собрание шести рядов музыки Бухарского Шашмакома.

P.S. В контексте религиозной истории и культуры Согда слово «мак-ом» сочетает два ритуальные понятия: *Маг* – священник, *Ом!* – богослужение. В Гатах - Заратуштра перед своим молебном призывает *Сраоша* - слух, слушание, послушание<sup>19</sup>. Индоарии Согда (как и современные индусы) - следуя канону, - обращением *Ом!* предваряли каждый *Сарахбор*. Отказавшись от института сословного духовенства, Заратуштра исторически явился организатором собственной школы воспитания духовенства новой формации - *магов*. Согласно косвенным данным истории, маги владели особыми умениями и знаниями, авторитет их в древнем мире был высок. Иначе говоря, система воспитания Заратуштры имела успех; отражением её известности в древнем мире, служит Платоновский миф о *пайдее* Зороастро<sup>20</sup>.

1. АВЕСТА /Видевдат / Фрагард-1/ Географическая поэма. - Адаптированный перевод, исследование и комментарии Э.В.Ртвеладзе, А.Х.Саидов, Е.В.Абдуллаев. - СПб. 2008.
2. Абдуллаев Е.В. Идеи Платона между Элладой и Согдианой. (Очерк четвертый: Платоновский педагогический миф о Зороастре и его судьба в античном и иранском мире). Сс. 147-190.
3. Аскарлов А., Ширинов Т. Древнебактрийский храм огня в южном Узбекистане // Культура Среднего Востока. Градостроительство и архитектура. - Т., 1989. С. 7-24.
4. Бойс М. Зороастрийцы. Верования и обычаи. - Пер. с английского И.М.Стеблина-Каменского. Послесл. Э.А.Грантовского. - М., ГРВЛ, Из-во: «Наука», 1987.
5. Гаты Заратуштры. - Перевод с авест. вступительные статьи, комментарии и приложения И.М.Стеблин-Каменского. - СПб, 2009.

<sup>19</sup> ЯСНА: 33. 5. - Гаты Заратуштры. - Перевод с авест. вступительные статьи, комментарии и приложения И.М.Стеблин-Каменского. - СПб, 2009. - С. 78.

<sup>20</sup> Абдуллаев Е.В. Идеи Платона между Элладой и Согдианой. (Очерк четвертый: Платоновский педагогический миф о Зороастре и его судьба в античном и иранском мире). Сс. 147-190.

6. Гаты Заратуштры (Авеста/Ясна: 31.10.) - Перевод с авестийского и комментарии МобедаФерузаАзаргошасба :: <http://www.oreola.org/index.php?id=428>
7. Хакимова А.Х. Профессиональное вокальное музицирование в Центральной /Средней Азии (Древние века, средние века). – Из-во: «Укитувчи». Ташкент – 1997;
8. Хакимова А.Х. Музыкальная культура Древнего Согда и Гаты Заратуштры. – Ташкент, Из-во: Мусика, 2015.
9. ШЕСТЬ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПОЭМ (макомов), записанных В.А.Успенским в Бухаре / под ред. А.Фитрата и Н.Миронова / - Бухарский Назорат Просвещения -1924. Издано в Москве - 1924;
10. «УЗБЕК ХАЛК МУСИКАСИ» - Т. V МАКОМЫ / В записи Ю.Раджаби под ред. И.А.Акбарова. – Тошкент, Изд-во: ГафураГулама. - 1959;
11. ШАШМАКОМ Т. I – VI / В записи Ю.Раджаби под ред. Ф.М.Кароматова. - Тошкент, Изд-во: ГафураГулома - УзбекистонБадийДавлатНашриёти, 1966 - 1975.
12. ЯСНА / ГАТА ХАПТАХАЙТИ - Перевод с авестийского Р.Т. Абдукамилова. – Ташкент, 2013.
13. Boyce M. A History of Zoroastrianism. Vol. I. The early Period. Leiden-Keln, 1975.
14. Clark Peter. Zoroastrianism: An Introduction to an Ancient Faith. Brighton-Portland. 1998, 2001.
15. Haug M. Essays on the Sacred Language, Writings and Religion of the Parsis. – Amsterdam, 1971.

## III BOB

### O'ZBEKISTON XOR SAN'ATI

#### ГЛАВА III

### ХОРОВОЕ ИСКУССТВО УЗБЕКИСТАНА



*Эльнора Мамаджанова*

*Кандидат искусствоведения,*

*профессор кафедры*

*«Истории музыки и критики»*

*Государственной консерватории Узбекистана*

#### **ЖАНР ОБРАБОТКИ В ХОРОВОМ ТВОРЧЕСТВЕ М.БУРХАНОВА.<sup>42</sup>**

В 2024 году композиторы Узбекистана перейдут столетний рубеж освоения многоголосных жанров, если считать, что одним из первых сочинений были обработки «Четырех мелодий Средней Азии» для симфонического оркестра В.А.Успенского, созданных в 1924 году. В разнообразии жанров, форм, созданных на основе национальной музыки, были сделаны открытия в стилистике, в выразительных средствах, тембрах использованных инструментов.

Хоровая музыка не осталась в стороне от общего процесса создания многоголосных сочинений в Узбекистане. Обращение к полярно противоположному к монодийной базе национальной музыки, какими являются многоголосные хоровые жанры, было достаточно смелым шагом в середине прошлого столетия. Обработки М.Бурханова «Шесть песен Средней Азии» (1954 г.) уникальное сочинение, в котором композитору удалось не только показать разнообразный фольклор, но и использовать такие колористические голосовые эффекты, которые как раз подчеркивали отличительные звуко-стилевые признаки той или иной народной песни: казахской, таджикской, узбекской, каракалпакской, хорезмской. Под звуко-стилевыми признаками народной музыки отдельно взятого народа будем понимать так называемые особые коды-носители, которые являются феноменом, хоть и частично разгаданными в виде различных научных и практических исследований, однако, время показывает, насколько глубокими являются корни формирования, структурирования и бытования народных носителей, что никогда не будут даны окончательные выводы в их изучении.

В данной статье хотелось бы рассмотреть обращение М.Бурханова к каракалпакскому фольклору, особому пласту в культуре Узбекистана, изучение которого продолжает раскрывать необыкновенные истоки

музыкального искусства древнего народа. Первым опытом композитора была обработка каракалпакской песни «Бибигуль» из известного вышеназванного цикла. Выбор композитором а капелльного стиля был неслучайным, этого требовала не только монодийная традиция, избегание плотной фактуры, но и возможность отразить своеобразную семантику в «расцветивании» вокальных тембров в передаче пусть и минималистически, но все же тембров слышимых «инструментов», например, домбры в басах...

Каракалпакская народная песня «Бибигуль» бытует на слова Д.Оймирзаева и является одной из самых популярных современных песен народа. Песня посвящена девушке по имени Бибигуль, по характеру достаточно оптимистическая, несмотря на минорный лад, исполняется в быстром темпе в куплетной форме. Особенности являются характерные для каракалпакской (как вокальной, так и инструментальной) музыки мелодические отыгрыши между разделами (куплетами), в целом же мелодия меняется мало, лишь незначительно «расцветивается» ближе к концу куплета. Многократное подчеркивание нижнего тонического устоя на фоне мелодически стабильного развертывания весьма распространено у многих народов азиатского региона, особенно у казахов, киргизов и каракалпаков.

В данной обработке М.Бурханов подчеркивает и близость каракалпакской музыки с узбекской. В отношении структуры песни куплеты можно рассматривать, как взаимодополняющие периоды. Первый можно условно разделить на три больших или пять малых построений, и, если в первых двух мы слышим основную интонацию песни, то в последующих она словно «рассыпается» на подголоски, частично повторяется и возвращает нас к основной тональности фа-диез минор. Можно найти параллели с узбекскими народными песнями, в которых также встречается ассиметричное строение-период с дополнением-припевом. Композитор ведет исполнителей к кульминации ауджу, который больше типичен для узбеков. Если мелодия песни в начале плавная, без скачков, только в каденции переход на кварту, то во втором периоде (куплете) диапазон незначительно расширяется, мелодия перемещается на вторую октаву, но постепенно все возвращается в начальный регистр, логически завершаясь.

Особенность хоровых обработок М.Бурханова в том, что он «дополняет», вносит новые краски в первоисточник, об этом многие исследователи писали (в том числе и автор-Э.М.), и данная обработка также отражает эту черту композитора. Он усиливает ладовую переменность, изначально заложенную в первоисточнике. Так, в начале кульминационного второго периода-куплета шестиголосное звучание варианта темы в Ре мажор

<sup>42</sup> Эта статья посвящена известному ученому, исследователю различных пластов мировой музыки, а также хормейстеру, кандидату искусствоведения, профессору А.Х.Хакимовой.

выполняет эту задачу: временное ощущение терцового сопоставления- fis-D, A-fis. В целом, М.Бурханову удалось привнести в обработку первоисточника особый красочный эффект, в котором ощущается и мелодия и ее инструментальное сопровождение в исполнении а' капелла.

Обработка каракалпакской песни «Бибигуль» не была единственной в творчестве композитора. Спустя десять лет он снова обращается к каракалпакской музыке и создает новую обработку. Его внимание привлекает старинная песня каракалпаков на стихи Бердимурата Бердаха «Адынгнан», и почти не меняя мелодию и структуру первоисточника М.Бурханов создает обработку под названием «Айралык». В отличие от «Бибигуль» данная песня по характеру трагическая, содержание песни можно отнести к любовной лирике, само название отражает это. Структура первоисточника близка к двухчастной репризной форме, где вторая часть является импровизационным вариантом первой. Небольшое вступление, инструментальные отыгрыши между частями – это островки, которые разбавляют голоса исполнителей.

Если рассмотреть первоисточник «Адынгнан» в мелодическом плане, то в основе мелоса двух проведений (в I и II части) лежат пентахорды: I – f-fis-as-b-c и II-a-b-c-des-es. Если в первой части плавное движение ведет к каденции к устою f, то во второй- через модуляцию в тональность IV ступени к b moll. Мелодия первоисточника строится на характерных для каракалпакских песен ладовых ячейках с увеличенной секундой между II и III ступенями.

Интересное, но предсказуемое решение у автора обработки. Как и в своих ранних сочинениях подобного жанра М.Бурханов использует особую стилистику, в которой передана гармоническая раскованность линейного движения голосов, обостренность интервального напряжения, использование разнообразных возможностей хоровой «инструментовки». Во вступлении на словах «ли-ла-ла, ли-ла-ла, ли-ла-ли, ла-ла» композитор имитирует инструментальный фон. Композитор полностью сохраняет мелодию первоисточника, сохранены «инструментальные» проигрыши между проведениями тем. Лишь 6-7 такты объединяются и есть некоторые небольшие изменения в группировке длительностей. Однако, в целом, ритмическая основа первоисточника сохранена. Бурханов «расцвечивает» песню характерными для его хоровых обработок переключками между голосами, создавая эффект «инструментального» сопровождения.

В данной обработке М.Бурханов не отходит от своего принципа в обращении к музыкальному фольклору. Сохраняя интонационный и

метроритмический код каракалпакской песни, ее особые признаки, он использует разновидности имитационной и подголосочной полифонии, что проявляется:

1. В виде подголосков, выраженных в форме одного выдержанного звука (тема имитации наигрыша). Такого рода подголоски на возгласах «Хо» часто звучат в хоровых обработках («Сайра», «Бибигуль», «Сари кўхи баланд»), даже если исполнители поют закрытым ртом. В «Айралык» Бурханов использует этот способ пения в заключительных тактах обработки.
2. Подголоски, сочетаясь с мелодией и остиной ритмической фигурой (усулем), создают своеобразную ритмическую полифонию. В обработке «Айралык» образуются несколько звуковых пластов, каждый из которых развивается в собственном интонационно-ритмическом русле.
3. Контрапунктирование с усулем. Этот прием характерен музыке многих восточных народов. Различные ударные инструменты (дойра, нагора и многие другие), расцвечивая исполнение вокальных и инструментальных мелодий усулями, создают эффект полиритмического сочетания с основной мелодией. М.Бурханов в своих хоровых обработках их «вокализует», имитируя звучание «струнных» усулей на словах ла-ли-ла, и ударных – бак-бака-бум.

Таким образом, в обработках каракалпакских песен М.Бурханов не отходит от своего принципа сохранения монодийной природы песен, внося лишь некоторую инкрустацию в первоисточник. В этом плане полифонический метод обработки является одним из единственно возможных. Это подтверждает и сам композитор, объясняя почему он часто использовал именно его, «обрабатывать наши мелодии в чисто гармоническом стиле сложно и менее органично. Для них более характерны полифонические средства...»<sup>43</sup>

Хоровые обработки а' капелла Муталы Бурханова являются не только одними из первых опытов обращения к данному жанру среди композиторов центрально-азиатского региона, но и уникальными и непревзойденными до сих пор. Каждая его обработка остается примером и эталоном бережного обращения к фольклорному материалу и использования заложенных в нем возможностей для расцвечивания и придания нового колорита.

<sup>43</sup> Виноградов В. Музыка Востока. От унисона к полифонии.-М., 1968, с.159.



*Dilbar Malikova*

*O'zDSMI "Vokal" kafedrası  
professori v.b., "Do'stlik" ordeni sohibasi*

### **BOTIR UMEDJONOV VA RESPUBLIKADA XIZMAT KO'RSATGAN XOR JAMOASI**

Xalqimizning bugungi hayotida qo'shiqchilik san'ati alohida o'rin egallaydi. Musiqasiz, qo'shiqsiz turmush tarzimizni tasavvur qilish qiyin. Biz bilamizki, kuy - qo'shiq insoniyatning ichki dunyosini boyitib, hayotini go'zallik sari chorlab, insonni estetik shakllanishi va yashashi uchun asosiy ruhiy - ma'naviy omil hisoblanadi. Jamoaviy ijroda esa qo'shiqlarning tarbiyaviy ahamiyati, ta'sirchanligi yanada kuchayadi. Xor qo'shiqchiligi - bu inson badiiy faoliyatining eng ko'p tarqalgan shakllaridan biridir. U insoniyatning deyarli barcha ijtimoiy qatlamini jadal badiiy faoliyatga va umumiy lashuvga chorlaydi. Jamoa bo'lib kuylash insonlarni xalq qo'shiqchiligi merosiga, shuningdek, milliy va dunyo musiqa klassik durdonalariga qiziqish tug'dirib, birlashtiradi. Insonlarni ahillik va birdamlikka chaqirish, ularga ma'naviy barkamollikka yetishish va ongini o'sishiga yordam beradi.

So'nggi besh yillik islohotlarning natijasida mamlakatimizda Yangi O'zbekistonni barpo etishning zarur siyosiy-huquqiy, ijtimoiy-iqtisodiy va ilmiy-ma'rifiy asoslari yaratildi. «Harakatlar strategiyasidan — Taraqqiyot strategiyasi sari» tamoyiliga asosan yettita ustuvor yo'nalish ishlab chiqildi. San'at va madaniyatimiz sohasi uchun aynan beshinchisi: **ma'naviy taraqqiyotni ta'minlash va sohani yangi bosqichga olib chiqish**, tegishlidir.

Yangi O'zbekistonning taraqqiyot strategiyasi nihoyatda muhim bo'lib, u nafaqat mamlakatimizning besh yillik rivojlanish yo'li va yo'nalishlari, balki undan keyingi ravnaqi uchun ham strategik ahamiyat kasb etadi.

Yangi O'zbekistonning 2022-2026 yillarga mo'ljallangan taraqqiyot strategiyasi va uni "Inson qadrini ulug'lash va faol mahalla yili"da amalga oshirishga oid Davlat dasturi Prezidentimiz farmoni bilan tasdiqlanib, e'lon qilingach, hech qancha vaqt o'tmasdan, 2022 yilning 2 fevral kuni yana bir muhim

hujjat "Madaniyat va san'at sohasini yanada rivojlantirishga doir qo'shimcha chora-tadbirlar to'g'risida"gi qarorini imzolanishi davlatimiz rahbari tomonidan ma'naviyat, madaniyat, san'at sohaslariga jiddiy e'tibor qaratilayotganini yana bir bor tasdig'idir. Ushbu qarorda Prezident Shavkat Miromonovich Mirziyoyev aynan musiqa fani, uning o'quvchilarni tarbiyasidagi ahamiyati borasida alohida to'xtalib qator vazifalarni ta'kidlab o'tdilar:

"Aholi, ayniqsa, olis hududlarda istiqomat qiladigan fuqarolarga madaniy dam olish xizmatlari ko'rsatish darajasini oshirish, respublikaning barcha hududlarida teatr, sirk va boshqa turdagi ommaviy-madaniy va konsert-tomoshha tadbirlarini tizimli ravishda yo'lga qo'yish, madaniyat va san'at sohasida iste'dodli yosh ijodkorlarni izlab topish va qo'llab-quvvatlash, ta'lim muassasalarini milliy cholg'ular, musiqa darsliklari, notalar to'plamlari va o'quv-metodik adabiyotlar bilan ta'minlashning yaxlit tizimini yaratish maqsadida, shuningdek, 2022-2026 yillarga mo'ljallangan Yangi O'zbekistonning taraqqiyot strategiyasini "Inson qadrini ulug'lash va faol mahalla yili"da amalga oshirishga oid qator davlat dasturlari tasdiqlandi.

O'zbekistonda xor ijrochilik madaniyati qisqa davr ichida bir ovozlikdan to ko'p ovozli asargacha bo'lgan murakkab yo'lni bosib o'tdi. O'zbek kompozitorlari xor uchun asarlar yaratishda mislsiz natijalarga erishdilar. Ijodkorlarni o'zbek xalq qo'shiqlari va musiqasi har doim o'ziga jalb qilib kelgan. Xalq qo'shiqlarini xalqona milliy uslubini saqlab qolish uchun bastakorlardan o'ta noziklik, puxtalik bilan o'rganib chiqish talab etilgan. Ko'povozli milliy musiqaning shakllanishi va rivojlanishida xalq qo'shiqlarining o'rni beqiyosdir.

Buyuk, atoqli o'zbek kompozitori Mutavakkil Burxonov o'zbek va qardosh xalqlar qo'shiqlarini qayta sayqal berib, jamoaviy ijro uchun moslashtirgan birinchi kompozitor edilar. Mutal Burhonov boshlab bergan milliy xor ijodiy an'analarini Ikrom Akbarov, Mardon Nasimov, Sobir Boboyev, Botir Umedjonov, Sayfi Jalil, Mustafu Bafoyev, Farhod Alimov, Baxrullo Lutfullayev kabi xassos bastakorlar ijodida samarali davom ettirildi. Shuningdek bir qator xormeysterlar SH.Yormatov, J.Shukurov, Ye.Nechayev, N.Sharafiyevlar ham xalq qo'shiqlarini xor uchun moslashtirishda katta natijalarga erishdilar. Bu sohada ayniqsa Botir Umedjonovning ijodiy izlanishlari diqqatga sazavordir.

Botir Umedjonov — ustoz dirijor, ijodkor xormeyster, kompozitor, o'zbek xor san'ati bilimdoni, unga tamal toshi qo'ygan darg'alardan diridir. Uning yuzlab xalq qo'shiqlarini qayta ishlab, yangi, original asarlarni yaratib xor san'atini xalqimizga manzur etishda xizmatlari juda kattadir. Botir Umedjonov "Ilillayor", "Qorasoch", "Chamanda gul", "Qilpillama", "Lapar", "Galbari" kabi ko'plab o'zbek xalq qo'shiqlari, hamda turli O'rta Osiyo xalq qo'shiqlari: "Diliman"



(tojik), "Yapuray" (qozoq), "O'ynamdu yaxshi", "Dolan mekti", "Almixan" (uyg'ur), "Qomuzchu", "Chal o'yna" kabi miniatyuralarini yaratdi. Xor jamoasini ijro malakalari o'sib borgan sari B.Umidjonov xalq qo'shiqlaridan tashqari mumtoz an'anaviy kasbiy musiqa bo'lmish maqom namunalarini ham ko'povozli xorga moslashtira boshladi. Uning tomonidan qayta ishlangan "Segoh" (Xurshid g'azali), "Chorghoh" (Lutfiy g'azali), "Saraxbori Navo" (Hofiz g'azali)lar xor ijrosida yangicha bo'yoq va jarang bilan yangradi. Ushbu asarlarda nafaqat maqom kuy - ohanglari, balki ushbu mumtoz musiqiy merosning ma'naviy mazmuni, shoirona lirik ruhi ham tarannum etilgan. U ko'plab nafaqat o'zbek va O'rta Osiyo xalq qo'shiqlarini xor jamoasi uchun qayta ishladi balki a **capella** janrida O'rta asr shoir va mutafakkirlarining g'azallaridan hamda zamonaviy shoirlar ijodidan ham foydalanib turli xil mualliflik asarlari ham yaratdi.

Botir Umedjonov yaratgan asarlarida g'azallari mazmuniga qarab turli xil xor uslublari va vositalarini qo'llab, ushbu asarlarni milliy hususiyat ruhiga yaqin bo'lishi hamda uning lad-intonasiya, metro-ritmikasisiga juda katta ahamiyat berib keldi. Asarlarda kompozitor murakkab garmoniya birikmalaridan voz kechib, asosan gomofon-garmonik yo'nalishi, polifoniya usullarini hamda musiqiy jummalarni rivojlantirish va mazmunini boyitish borasida keng tarqalgan uslublardan biri - imitasiyani keng qo'llanilgan. Ushbu uslub xor fakturasining tembr rang-barangligini baxsh etib, intonasion yangilanish, rivojlantirish va kuchaytirish vositasi hamdir. Asarlardagi kontrapunktlar rang-barang ta'sir vositasini yaratadi, uning yordamida mavzu materialining ko'p qirralari turli tembr birikmalarida ochiladi, ba'zan keng, mazmundor, jumladan, manzara fonini yaratadi.

Mohir, iste'dodli xormeyster, dirijyor, kompozitor Botir Umedjonov bir necha zaxmatli yillar mobaynida xor ijrochiligining akademik yo'lini - milliy xonandalik an'analari bilan muvofiqlashtirib, o'zbekona xorning mukammal va o'ziga xos yangrashini topib, ushbu yo'nalishni ko'z qorachig'idek asrab keldi. O'zbek milliy xor ijrochiligidagi ushbu yo'nalishni topishida unga xor jamoasi bilan bajargan ijodiy faoliyati, mehnatlari va beqiyos kasbiy mahorati asos bo'ldi desak yanglishmaymiz.

Respublikada xizmat ko'rsatgan xor jamoasi o'zining milliy ijro uslubi bo'yicha boshqa xor jamoalaridan ajralib turadi. Mohir xormeyster, dirijyor, kompozitor Botir Umedjonov xor jamoasi bilan faoliyati jarayonida xalq musiqa ijrochiligi tabiatini teran anglagani bois, xor ijrochiligining akademik yo'lini - milliy xonandalik an'analari bilan muvofiqlashtiradi, o'zbekona xorning mukammal va o'ziga xos yangrashini topishga erishadi.

Botir Umedjonov shu jamoa uchun yaratilgan hamda xor uchun qayta ishlangan mingdan ziyod o'zbek va Yevropa kompozitorlari qo'shiqlarini O'zbekiston teleradiokompaniyasining "Oltin fond"i magnit tasmlariga yozib qoldirgan. Bu ko'povozli xor asarlarida kompozitorlarimiz ezgulik g'oyalariga hurmat-ehтиrom, mehr-oqibat, o'z tarixi, madaniyati bilan faxrlanish, pok vijdon, halol mehnat, yaxshilik, sadoqatli bo'lish kabi insoniy fazilatlarining ma'no-mohiyati ifodalangan.

Ushbu jamoa milliy xor san'atini mamlakatimizda va jahon miqyosida faol targ'ib etib kelayotgan Respublikamizdagi yagona professional jamoa bo'lib, u o'ziga xos ijro uslubi, ijodiy an'analari va yorqin milliy tarovatiga egadir. Xor jamoasi dasturidan keng joy olgan bir qator xalq qo'shiqlari yosh avlodni ma'naviy kamol toptirishda, ularni milliy va umumbashariy qadriyatlarga hurmat-e'zoz ruhida tarbiyalashda beqiyos ahamiyat kasb etayotir.

Botir Umedjonovning davomchilari Jo'raqul Shukurov va Dilbar Malikovalar ham jamoa ijodini ushbu yo'nalishdan og'ishmay, an'anaviy tarzda saqlab, davom ettirib keldilar.

"Mazkur xor jamoasi ijrosida M. Burhonov moslashtirgan Eron xalq qo'shiqlaridan "Gule gandum" va "Damko'l-damko'l" asarlarini eshitib, hayratga tushgan eronlik mashhur musiqashunos olim Mahdi Barkashli, - ko'zidagi yosh bilan sahnaga chiqib "O'zbek musiqasining xor ijodiyoti sohasida erishgan yutuqlari nafaqat Markaziy Osiyo, balki butun Sharq xalqlari madaniyati uchun ibratli namunadir, qolaversa men xalqimning bu qo'shiqlarini o'z mamlakatimda ham eshitmaganman", - deya e'tirof qilgan edi, "Osiyo minbari" nomli musiqashunoslarning 1972 yili Olma-otada bo'lib o'tgan simpoziumida (O'zbekiston bastakorlar uyushmasining o'sha davrdagi raisi A.Jabborov suhbatidan)" [3, 28 b.].

Qolaversa, mazkur jamoaning milliy ijrochiligi ma'qul bo'lgan bir qator xalqimiz qalbidan chuqur joy olgan san'atkorlardan, O'zbekiston xalq artistlari: Maryam Sattorova, Muyassar Razzoqova, G'ulomjon Yoqubov, Zamira Suyunova, Zulayho Boyxonova, Kamoliddin Rahimov, O'zbekiston xalq hofizlari Hasan Rajabiy, Mahmud Tojiboyev, Mahmudjon Yo'ldoshev, Beknazar Do'stmurodov, Soyibjon Niyozov, O'zbekistonda xizmat ko'rsatgan artistlardan: Sharq bulbuli Nasiba Sattorova, Erkin Rahimov, O'zbekiston va Qoraqalpog'iston Respublikalari san'at arbobi Bahrullo Lutfullayevlar shu xor jamoasi bilan juda ko'plab asarlar ijro etishgani bejiz emasdir.

Estoniyaning Tallin shahrida 1983 yilda bo'lib o'tgan xalqaro xor san'ati festivalida atoqli rus kompozitori va pianist Tixon Xrennikov - "Mazkur jamoa nafaqat Markaziy Osiyo, balki jahon sahnalariga chiqishlar qilib, o'zbek xor

san'ati yutuqlarini namoyon etishga to'la haqlidir", - deya e'tirof etgan, (O'zbekiston bastakorlar uyushmasining o'sha davrdagi raisi A.Jabborov suhbatidan). [3, 29 b.]

Bugungi kunda ham ushbu jamoa Davlat miqiyosidagi barcha katta-kichik tadbirlarda: "Mustaqillik", "Sharq taronalari", "Navro'z" va shu kabi turli bayram va festivallarda o'zbek kompozitor-bastakorlarining xor asarlarini ijro etib, mamlakatimiz erishayotgan yutuqlarini madh va tarannum etib kelmoqda.

Xor jamoasiga 2019 yildan boshlab yosh, iste'dodli, izlanuvchan dirijor Gulnora Malikova rahbarlik qilib kelmoqda. O'zbekiston davlat filarmoniyasining Respublikada xizmat ko'rsatgan xor jamoasi bilan u ustozlar izidan borib yangicha talqinda xor asarlarini muxlislarga taqdim etib kelayapti. Masalan: Mustafu Bafoevning "Holati Alisher Navoiy" simfoniyasi; Uvaysiy g'azallariga yozilgan "Maqom sadolari" turkumi; "Ajab nozik", "O'zbekistonim" asarlari; B.Umedjonovning Zahriiddin Muhammad Bobir ruboiylariga yozilgan 6 qismli a'capella turkumi, "Sog'inish", "Olis yo'lda", "Jangchi qabrida", "Yovvoyi Chorgoh" kabi xor asarlari; Baxrullo Lufullayevning "Bir tola soch", "Yor sendek" xorlari va "Saraxbori Dugoh" nomli xor uchun yozilgan konsertlari sahnada qaytadan yangicha talqinda jonlanib ijro etib kelinmoqda.

Turkmaniston Respublikasida o'tkazilgan onlayn xor festivalida, 2023 yil 21-24 fevral kunlari Koreya Respublikasi Chedju VII Xalqaro xor festivalida ishtirok etib jamoa juda katta ijodiy yutuqlarini namoyon etmoqda.

Bugungi kunda bu jamoa ham innovatsion yangiliklarni qo'llagan holda ijro an'analarini yanada takomillashtirib, o'zbek kompozitorlari, xormeysterlar tomonidan yaratilgan turli janrdagi (a' capella, syuita, simfoniya va b.) xor asarlari hamda ustozlarning xor uchun qayta ishlagan murakkab klassik va maqom asarlarini xor san'ati muhlislariga nafaqat yakkaxon konsert ijrosida, balki o'zbek xalq chol'g'u hamda simfonik orkestrlari bilan ham yuqori professional darajada taqdim etib kelmoqda. Shiddat bilan rivojlanib kelayotgan musiqiy hayot xor san'ati namoyondalaridan ham keng qamrovlikni, professional mahorat ustida muntazam izlanib borishni talab etmoqda.

Xulosa qilib biz shuni aytishimiz va yodimizda tutishimiz kerakki, ustozlarimiz tomonidan tamal toshi etib qo'yilgan milliy ijro yo'nalishi mohiyati va maqsadini nafaqat tinglovchilarga balki o'rta va oliy ta'lim o'quv muassasalaridagi o'quvchi va talabalar xor jamoalariga, kelajak avlodga etkazib berish nafaqat professional xor dirijorlari uchun balki musiqa madaniyati fani o'qituvchilari, o'rta va oliy ta'lim professor – o'qituvchilari uchun ham farzdir!

Respublikamiz taraqqiyoti o'zgarishlarga boy hozirgi paytda yoshlarni har tomonlama kamol topishi davr talabi va ehtiyojidir. Yosh avlodni ma'naviy

baquvvat, bilimli, o'z Vatanidan faxrlanish tuyg'usiga ega etib tarbiyalash – zamonamizning dolzarb mavzusi hisoblanadi. Bu esa ta'lim-tarbiya oldidagi murakkab, keng ko'lamli muammolardan biridir. Tarbiya tizimida musiqa san'ati yetakchi o'rinda turadi. Musiqa yoshlarning ilmiy dunyoqarashini shakllanishi va mustahkamlanishi yo'lida asosiy poydevor bo'lib xizmat qiladi.

Yoshlar – har qanday mamlakatning ertasi, kuch-qudrati, suyangan tog'i. Ular har tomonlama barkamol, jismonan baquvvat, ruhan va ma'nan sog'lom, bilimli, yuksak tafakkurli bo'lib ulg'aysa, el-yurtning ham kelajagi yorug', barqaror va farovon bo'ladi. Dunyo – hamisha ezgu niyatli odamlar, buyuk ishlarga qodir salohiyatli insonlarning borligi va fidoiyligi bilan barqarordir.

O'zbekiston xalq artisti, buyuk xor dirijyori, bastakor Botir Umedjonov ham ana shunday o'z kasbiga fidoiy, o'zbek xor san'ati rivoji uchun ulkan hissa qo'shgan, betakror va beqiyos inson edi.

#### *Foydalanilgan adabiyotlar:*

1. PF-60-son 28.01.2022. 2022-2026 yillarga mo'ljallangan Yangi O'zbekistonning taraqqiyot strategiyasi. Toshkent. 2022.
2. "Madaniyat va san'at sohasini yanada rivojlantirishga doir qo'shimcha chora-tadbirlar to'g'risida"gi qarori. Yangi O'zbekiston gazetasi № 25 (547), 2022 yil 4 fevral.
3. J.Shukurov. "Jamoalarning ijrochiligidagi xonandalik san'atining ma'naviy-tarbiyaviy ahamiyati va ayrim muammolari". "Zamonaviy vokal va xor ijrochiligi: an'anaviylik va innovatsiya" Respublika ilmiy-amaliy konferentsiya to'plami. Toshkent. Fan ziyosi nashriyoti. 2022.
4. Shomaxmudova B. Xor lug'ati. Toshkent. Musiqa. 2009.



**Xaydarova Gavhar**

*O'zbekiston davlat konservatoriyasi*

*"Akademik xor dirijyorligi"*

*kafedrası o'qituvchisi,*

*mustaqil izlanuvchi (PhD)*

### **M. ASHRAFIYNING OPERALARI DRAMATURGIYASIDA XOR SAHNALARINING AHAMIYATI**

Musiqiy-sahnaviy janrlar kompozitorlik ijodiyotining alohida qismi bo'lib, ularda ma'lum bir voqea mavzusi aniq dramaturgik rivojlanish tamoyillari asosida aks ettiriladi. Ayniqsa opera janri mavzusini yoritishda asarning dramaturgiyasi muhim ahamiyat kasb etadi. "Musiqiy dramaturgiya – musiqali-teatr janridagi (opera, balet, operetta va b.) asarlarda dramatik harakatni gavdalandirishning ifoda vositalari va usullari tizimidir"[1;33]. Opera dramaturgiyasi – musiqiy teatr doirasida syujet, voqeylini aks ettirish va qahramonlarni rivojlantirish san'atidir. U adabiyot, musiqa va teatr unsurlarini uyg'unlashtirib, yaxlit badiiy asarni vujudga keltiradi. Opera dramaturgiyasining asosiy jihatlari quyidagilar: *Syujet va tuzilishi, libretto, qahramonlar, musiqa va dramaturgiya* (musiqiy shakllar: ariya, duet, ansambl va xor kabi turli xil musiqiy shakllar turli dramatik funksiyalarni bajaradi), *sahnaviy talqin, dramaturgik dinamika*. Operada ushbu tamoyillarning barchasi birlashib, janr sifatida boy va serqirra badiiy asar yuzaga keladiki, unda musiqa hamda drama birgalikda hissiy-estetik ta'sir uchun xizmat qiladi.

Operada xorning vazifalari muhim va ko'p qirrali bo'lib, ba'zan u sahnada ro'y berayotgan voqealarning faol ishtirokchisiga, dramatik harakatning rivojlanishida asosiy rol o'ynaydigan o'ziga xos "jamoaviy shaxs"ga (Musorgskiyning ta'biri bilan aytganda) aylanadi[1;33]. Ba'zida esa xalq ommasining his-tuyg'ulari va kechinmalarini passiv tarzda ifodalovchi vositaga aylanadi. "Kompozitorlar ko'pincha xorni yaxlit ijrochilar jamoasi sifatida talqin etib, xor epizodlarini "yopiq" shakllarda bayon etadilar. Bunday hollarda turli qo'shiq shakllari, ayniqsa, o'zgaruvchan strofik va rondo shakllari ustunlik qiladi"[3;88]. Biroq, g'oyaviy maqsad, dramaturgik talablar va sahna vaziyatiga qarab xor ba'zan alohida guruhlariga bo'linadi, harakatchan bo'ladi.

O'zbekiston kompozitorlari ijodida opera janri alohida o'rin tutadi. XX asrda ko'plab o'zbek kompozitorlari tomonidan turli mavzularda operalar yozilgan. Ular orasida o'zining dramaturgik rivojlanish tamoyillari bilan alohida e'tiborga loyiq

operalardan biri bu Muxtor Ashrafiy va S. Vasilenkolarning "Bo'ron" operasidir. M.Ashrafiy ijodi davomida opera musiqasi, opera mavzusini yoritishdagi dramaturgiyaga alohida e'tibor qaratgan. "Bo'ron" operasi musiqiy — dramatik jihatdan o'ziga xos asar bo'lib, unda musiqaning dramaturgik asosi muhim ahamiyatga ega bo'lgan. Libretto K.Yashin tomonidan yozilgan bo'lib, unda Bo'ron ismli kambag'al dehqon yetakchiligidagi qo'zg'olon haqida hikoya qilinadi. Librettoning keskin rivojlanishi va dramatzimi xorning keng qo'llanilishiga, xor sahnalarini tashkil etilishiga katta imkoniyat bergan. Shuningdek, ommaviy sahnalarda xorlar, asosan alohida tugallangan nomerlar shaklida keng o'rin egallagan. Bu operada xor sahnalari juda katta ahamiyatga ega bo'lib, I, II, IV va V pardalarining yakunida hamda IV va V pardalarni ochib berishda keng qo'llanilgan. Ayniqsa, II pardadagi to'y marosimlari sahnasida xorning ifodaviyligi yanada kuchaytirilgan. Bu sahnalarda erkak va ayollar o'rtasidagi kelinni kutib olish, kuyov marosimlari kabilarni kuzatishimiz mumkin. Erkaklar to'y ashulalari sahnasi asosan yakkaxonlarning replikalari va erkaklar xori ko'rinishida keladi. "Kelinni kutib olish" sahnasida 4 ovozli aralash xor yangraydi, keyinchalik ikki guruhga bo'linib, ayollar va erkaklar o'rtasida hazilomuz xarakterdagi aytishuv ifodalanadi. II pardadagi bu sahnalarda "Soqiyo", "Jar – jar", "Chamannor", "Gullola", "Chamanda gul" kabi o'zbek xalq kuylarining qo'llanilishi xor musiqasini boyitadi. "Bu sahnalardagi musiqa so'z, raqs va mimika uyg'unligi natijasida ohangning jozibali samimiyligi va yangiligi, o'zgaruvchan ritmlarning moslashuvchanligi hamda yorqin kontrasti va nihoyat, ifodali obrazlilikiga olib kelgan"[5;83]. Kompozitorlar tomonidan operada xorlarni yaratishda asos qilib olingan bosh tamoyil ko'p ovozli ohangda kuy chizig'ini aniq ajratib ko'rsatish edi. Bunga Yevropa operasining boy repertuaridan olingan bir qator usullar bilan erishilgan. Mustaqil ahamiyatga ega bo'lgan xorlar opera dramaturgiyasida, masalan, IV parda (Daradagilar xori) da yetakchi ahamiyat kasb etgan. Xorning g'amgin mavzusi xalqning taqdiridan norozi, qayg'uli xarakterini ifodalagan. Bu xorda ilk marotaba polifonik yozuv uslubi qo'llanilganligi bilan boshqa xor sahnalardan farq qiladi. Erkaklar xori fugato shaklida yozilgan bo'lib, mavzu har bir partiyalarda ketma – ket o'tib boradi. Mavzuning har o'tishida dinamika ham kuchaytirilib boriladi va kulminatsiya ff ga olib kelinadi. Bu xor sahnasida dinamikaning ustuvorligi yaqqol namoyon bo'lgan. Xorning milliyligi lad tomonlama ko'rsatib berilgan. Garmonik yozuvi boshqa xorlarga nisbatan murakkabligi septakkordlar va ularning aylanmalarini, orttirilgan uchtovushliklarning qo'llanilishi bilan ifodalangan.

V parda final xori. Ovozning ifodaliligi va ko'p ovozlikdan foydalanish darajasi jihatidan yorqin bo'lgan xorlardan biri bu operaning yakuniy xordir.

Uning o'ziga xosligi shundaki, musiqaning asosi folklor emas, balki kompozitorlar tomonidan yozilgan va o'zbek xalq kuyi hamda zamonaviy ommaviy qo'shiqlar intonatsiyasi uyg'unligini ifodalaydi. Ohangning ritmik tuzilishi (sinkopalarining tez – tez ishlatilishi) va tabiiy minor ladining qo'llanilishi o'ziga xos milliy bo'yoqlar beradi. Opera finalida kulminatsiyaga quyidagi usullar bilan erishiladi: xorda, so'ngra orkestrda yuqoriga ko'tariluvchi sekvensiyalar, minordan majorga o'tish tufayli xorning yakunlovchi taktlarida ovoznig kontrastlik jihati ortadi, yakkaxon partiyalarning kuchli ovozi va xorning *tutti* ovozi.

Ushbu operaning psixologik g'oyasidan kelib chiqqan holda shuni aytishimiz mumkin, xor xalqning turli ko'rinishlari (boylar, do'stlar, dehqonlar, dugonalar va h.k.) da namoyon bo'lib, voqealarga o'zlarining munosabatlari: qayg'ularini va qahramonlarni qo'llab – quvvatlash vazifalarida kelayotganini ko'rishimiz mumkin. Kompozitorlar, asosan, xor ovozlarning o'rta registrlaridan foydalanadilar, kulminatsion qismlarida esa yuqoridagi registrarga murojaat qiladilar. Bu orqali har bir pardaning voqealar rivojini yorqin ko'rsatib berishda xordan unumli foydalanganliklarini ko'rishimiz mumkin bo'ladi. Erkaklar, ayollar va aralash xorlarning navbatma-navbat kuylashida vokal-tembr bo'yoqlarini mohirona foydalanganligi xorning operadagi o'rni muhim darajada ekanligidan dalolat beradi.

M.Ashrafiy o'zining "Dilorom" operasi dramaturgiyasini yoritishda xor sahnalaridan keng foydalanadi. Kompozitorning ushbu operasi o'zining ommaviy xor sahnalariga boyligi bilan ham ajralib turadi. M.Ashrafiy librettochi K.Yashin va M.Muxamedovlar bilan birgalikda asarning dramaturgiyasida xor musiqasiga alohida ahamiyat berishgan. Ular dramaturgiyaning asosiy chizgilaridan biri bo'lgan ijtimoiy kelishmovchilikni xor orqali yoritib berishga muvaffaq bo'lishgan. Shuning uchun ushbu operada xor sahnalarining turli ko'rinishlarini uchratish mumkin. Jumladan: mustaqil tugallangan xorlar, xor ansambllari, murakkab ommaviy sahnalar va boshqalar. Operada aralash xor (soprano, alt, tenor, bas) ko'rinishi bilan birgalikda alohida ayollar xori (soprano, alt) va erkaklar xori (tenor, bas), ikki ovoqli, ba'zida to'rt ovoz (partiyalar bo'linishi)lari mavjud. Kompozitor xor yozuv uslubining eng ko'p qo'llaniladigan uslublaridan biri gomofon – garmonik yozuvidan foydalanish bilan bir qatorda polifonik (ovoz osti, imitatsiya) yozuvga ham murojaat qilgan. Xor sahnalari ichida o'ziga xos eng yorqin xarakterga ega bo'lgan sahnalaridan biri bu II pardadagi "Bozor" xori hisoblanadi. U to'rtta variatsion epizodlarni o'z ichiga oladi. Orkestr muqaddimasida *organ-punkti* fonida o'zbek xalq cholg'usi nog'ora o'ziga xos tarzda 5/8 o'lchovida qo'shiladi. Mazkur qismda xor yetakchi rol o'ynaydi. Bu yerda xor savdogarlar va xaridorlar obrazlarida namoyon bo'ladi, bu obraz orqali

bozorni tasvirlashda va uni muhitiga olib kirishda eng katta ahamiyatga ega. Xorning yozuv uslubi gomofon-garmonik hamda polifonik element (ovoz osti)larda yozilgan. Xor asosan 4 ovoqli bo'lishiga qaramasdan, 8 ovoqli (xar bir partiyaning o'zaro bo'linishi natijasida) yoki 3 ovozga bo'linganligini kuzatishimiz mumkin. Bu sahnada musiqiy ifoda vositalari (kontrast dinamika, shtrixlarning xilma – xilligi, glissandoning ko'p ishlatilishi)dan unumli foydalanganligi natijasida ushbu xor sahnasi operaning eng yorqin qismlaridan biriga aylangan.

Keyingi xor sahnalaridan biri "Zindonda" sahnasi bo'lib, "Dilorom" operasining III parda 5-ko'rinishidagi voqealar zindonda bo'lib o'tadi. Bu yerda asirlar saqlanadi va ularning orasida Diloromning sevgilisi Moni ham bo'ladi. Ushbu sahna xori oddiy ikki qisimli reprizasiz shaklda yozilgan. Orkestr kirish qismining birinchi taktlaridan tinglovchini zindon atmosferasiga olib kiradi. Melodik mavzu sekin – asta rivojlanib boradi, unda sinkopalar hamda triollarning qo'llanilishi "nido"larni tasvirlanishiga olib keladi. G'amgin, qayg'uli xarakterga ega bo'lgan mavzu bas partiyasida o'tadi. Zindondagi qorong'u ko'rinishni ifodalashda og'izni yumuq holati qo'llanilgan. Bundan tashqari tembr (bas solosi), minor ladining og'ishmalari kabi unsurlardan zindondagi dahshatni tasvirlashda foydalanilgan. Sahnaning jarayoniga ahamiyat bersak, bu yerda erkaklar sahnada joylashgan va zindonda faqat ular ko'rsatilgan bo'lsa, ayollar sahna ortida o'zining yaqin insonlaridan xabarni kutuvchi tosh devorlarda tutqunlikda saqlanuvchi asirlar bo'lib ko'rsatiladi. Bu sahnaning oxirida yuqori xor *tessiturasidan* foydalanish dramaturgik jihatdan oqlanadi. Ushbu xor kompozitsiyalarining xilma-xilligi turli xor guruhlarning vokal va tembr tovushlari rang- barangligiga yordam beradi. Bundan tashqari dinamik (*ff* va *p* kontrastligi) rejaning xususiyatlari bilan birgalikda zindonning ta'sirli manzarasini hosil qiladi. Ushbu xor sahnasida xorning o'rni nihoyatda katta. Birinchidan; voqea tasvirlanayotgan manzarani ochib berishda foydalanilgan. Shuni aytib o'tish joizki bu yerda ikki manzara ko'rsatilgan: ya'ni, zindondagi asirlar hamda tutqunlikdagi qizlar (sahna ortida). Xor shu ikki obrazlarida namoyon bo'ladi. Ikkinchidan; bu qismda asosan polifonik yozuv (ovoz osti) uslubidan foydalanish natijasida yuqorida aytib o'tilgan ikki obrazni ochib berib shu davr muhitini aks etgan. Uchinchidan; ushbu qismda murakkab ritmik ko'rinish qo'llanilgan, ya'ni 3/4 o'lchovida sinkopalardan foydalanilgan.

Mazkur opera kompozitor M.Ashrafiyning boshqa operalari orasida o'zining epik(doston) opera janriga mansubligi, o'ziga xos dramaturgiyasi bilan ajralib turadi. Shuningdek, operaning xor sahnalari, ansambllariga alohida ahamiyat berilgan. Har bir voqealar rivojini yoritib berishda, uni atmosferasiga olib kirishda xor tarkibidan unumli foydalanilgan. Bundan tashqari xor yozuv uslublariga xos

eng murakkab polifonik (III parda "Zindon"), garmonik (II parda saroydagilar xori, IV parda "Bayram" xori) usullardan, turli xil fakturalardan, oddiy (II parda "Bozor") va murakkab (IV parda "Bayram" xori) shakllardan foydalanilgan. Xor turlari: ayollar (I parda "Dilorom va qizlar"), erkaklar (II va III parda "Kambag'al dehqonlar"), aralash xori turi hamda ikkita xor (aralash va alohida erkaklar xori (II parda "Kambag'al dehqonlar" xori va sahna)ning birgalikdagi ansamblidan foydalangan. Tembrlarning o'rtasidagi rang – baranglikni hamda o'zbek xalq qo'shiqchilik san'atiga xos bo'lgan yalla, lapar (II parda "Bozor" sahnasi) ko'rinishlarini xor ijrosida aks ettirgan. "Dilorom" operasida xor turli obrazlarda keltirilgan: savdogarlar va xaridorlar (II parda "Bozor" sahnasi), zindonidagi asirlar (III parda "Zindon"), kambag'al dehqonlar (II parda "Kambag'al dehqonlar" xori), ovchilar (III parda), saroydagilar (IV parda "Bayram" xori). Shuningdek har birining o'ziga xos mavzusi aks ettirilgan. "Dilorom" operasida xor sahnalari alohida mustaqil tugallangan hamda epizod sahnalaridan iborat xorlar mavjud.

Xulosa o'rnida shuni aytish lozimki, sahnaviy asarlar ifodaviyligi va uning g'oyalarini tizimlashtirilgan ko'rinishda aks etishi dramaturgiyaning muhim tamoyillaridan biridir. Operalar dramaturgiyasining ahamiyati esa sahnada aks etayotgan voqealarni tomoshabinlarga yetkazish ta'sir doirasini kuchaytirishi bilan ifodalanadi. Opera dramaturgiyasining asar davomida rivojlanib borishida esa xor musiqasining o'rni alohida e'tiborga loyiqdir. M.Ashrafiy o'zining "Bo'ron" va "Dilorom" operalarida xor musiqasining ushbu tamoyillardan keng foydalanganligining guvohi bo'lishimiz mumkin.

#### *Foydalangan adabiyotlar:*

1. Вайнкоп Ю. Что надо знать об опере. Москва, Ленинград, Изд. «Музыка» 1967. 33 bet
2. Джумаева Л.Х., Бахретдинова Н.А. Узбекская хоровая литература. Т., Изд., «Гафур Гулям» 1987
3. Гудкова Е. Узбекская хоровая литература. Изд., «Ўқитувчи». 1974
4. Корсакова А. Узбекский оперный театр. 1961.
5. Пеккер Я. Узбекская опера. М., Сов. композиторов, 1984.



*Елена Реймова*

*Педагог ДШМИ №1 г. Нукуса*

#### **ОСОБЕННОСТИ ХОРОВОГО ДИРИЖИРОВАНИЯ ОБРАБОТКИ Б.УМЕДЖАНОВА «ДИБАРУМЕ»**

Хоровое пение является самой древней формой вокального исполнительства в истории музыкальной культуры Узбекистана. Ведь практически все массовые праздники и обряды сопровождались хоровым исполнением песен.

Активное развитие хорового искусства, создание хоровых коллективов и началось в прошлом столетии. Благодаря творчеству таких композиторов, как М.Бурханов, С.Бобоев, Ик.Акбаров, С.Жалил, Ф.Янов-Яновский, Д.Омонуллаева, М.Бафоев, Н.Нарходжаев, Р.Абдуллаев, Х.Хасанова, О.Абдуллаева и многих других, перу которых принадлежит не один десяток хоровых сочинений и обработок хоровое искусство нашей страны поднялось на новый уровень. Значительную лепту в данный процесс внесли также педагоги кафедры хорового дирижирования Государственной консерватории Узбекистана, создав многочисленное количество хоровых обработок. Среди них отметить труды Б.Умеджанова и Н.Шарафиевой. Создав, на основе песен разных народов, населяющих территорию Средней Азии и других Восточных народов хоровые обработки, они раскрыли с новой стороны возможности монодийной музыки, с его особым мелосом, модально-ладовым строением, прихотливым ритмом и целостностью формы. В создании обработок монодийных образцов песен одним из важных композиционных приёмов предстают полифонические средства развития. Как точно подметил М. Бурханов: «Обрабатывать наши мелодии в чисто гармоническом стиле сложно и менее органично. Для них более характерны полифонические средства» [2; 159].

Для выявления особенностей исполнения хоровой обработки рассмотрим одну из работ Б.Умеджанова - «Дилбаруме», где

полифоническими приёмами автор достигает создания целого хорового полотна.

Творчество композитора основано на сочетании музыкального наследия народов Востока и европейских стилей полифонической (хоровой) музыки. Он внес большой вклад в формирование национального репертуара хоров Узбекистана. Создал более 100 обработок узбекских («Чаманда голь»,

«Килпиллама», «Черноволосый», «Яллама Ёрим» и др.), таджикских («Дилиман», «Чорбайто», «Хей Санам»), кыргызских («Комузчу», «Ой тобо»), казахских («Япурай», «Шанибю»), уйгурских («Уйнамду хети»), азербайджанских («Тесниф») народных песен для хоров без сопровождения.

Как дирижеру, Б.Умеджанову поистине удалось создать уникальное хоровое исполнение, основанное на национальных традициях. Хоровая обработка «Дилбаруме» представляет собой четырехчастную сюиту на темы мелодий Памира для смешанного хора. Автором стихов указан «народ». Форма закругленная и имеет черты репризности. Каждый эпизод по-своему яркоконтрастен по жанровой принадлежности, тем не менее, между ними прослеживается интонационная связь каждой из мелодий.

Открывается произведение небольшим четырехтактным вступлением, где начиная с басовых мужских голосов попеременно вступают другие голоса хора, задерживая на фермате последнюю ноту. При исполнении данного раздела от дирижера требуется достижение плавности вступления на тихой динамике. Интонационная палитра произведения насыщена ходами на увеличенные секунды, которые создают общевосточный колорит, поэтому еще одной задачей руководителя коллектива выступает детальная проработка данных интервальных ходов. Музыка этой обработки отличается ладовой переменностью. Несмотря на то, что общей тональностью произведения выступает гармонический вид до-минора, однако ладовыми устоями выступают звуки «соль» и «до». Это неустойчивость ладовых тяготений может вызвать в процессе работы над хоровой партитурой затруднения при ладовой настройке. Поэтому дирижеру необходимо учесть данный факт и правильно выстроить ладово-гармоническую драматургию произведения.

Первая мелодическая фраза отличается характерным скачком на кварту в размере 6/8, который не редко встречается в узбекских народных песнях танцевального характера. И в данной обработке также за счет упругого ритмического рисунка ощущается связь с танцевальностью (Пример 1).



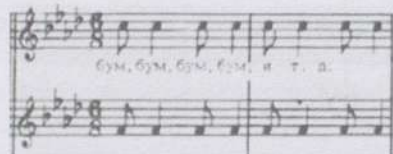
Как и свойственно народным песням, мелодический материал развивается вариантом методом разработки материала.

Границы следующего эпизода очерчены сменой метровых обозначений. Так, следующий раздел построен на 8/4, который состоит в виде сложения двух тактов по 3/4 и одного такта на 2/4. Метрическая переменность представляет сложность как для исполнителей, так и для дирижера. В силу быстрой смены метра в оживленном темпе требует от руководителя сохранить общий темп движения и четкий показ тактирования. Основным композиционным приёмом данной части служит полифоническое развитие путём канонической имитации (Пример 2).





Следующий эпизод интересен тем, что Б.Умеджанов вводит имитирование вокальными голосами ударных инструментов, посредством квинтового соотношения пары голосов и усильной ритмической основы в размере 6/8 (Пример 3).



В этом разделе можем увидеть идёт контрастное сопоставление двух мотивов, один из которых основан на проведении усильного ритма, а другой в размере  $\frac{3}{4}$  звучит как настоятельная просьба, обращение к «Дилбаруме», мелодически организованный на поступенном тетракордовом движении (Пример 4).



Со сменой метра (7/8) и темпового обозначения (Vivo) наступает следующая часть этого хорового произведения, которая строится, как и в первом разделе, по принципу попеременного вступления голосов в виде переключек между группами хоровых голосов (Пример 5)



Переход к репризной части выделен плавной связкой, где повторяются небольшие мотивы из предыдущих частей, таким образом, создается цельность композиции.

Обобщая анализ хоровой обработки Б.Умеджанова «Дилбаруме», можем выделить следующие особенности и сложности работы над данной хоровой партитурой, с которыми дирижеру необходимо тщательно ознакомиться и проработать в процессе живого творчества с коллективом: быстрая смена темпа и метра, попеременное вступление группы голосов (мужской и женский хор), требующее от руководителя коллектива моментального переключения с одного хора, выстраивание единой музыкальной драматургии при активной смене контрастных разделов.

В заключении отметим, что тщательное ознакомление и анализ музыкального содержания дирижируемого произведения, является одним из обязательных этапов работы над партитурой, в противном случае дирижирование теряет смысловое профессиональное качество и «превращается в гимнастическое упражнение под музыку...» [1; 7].

#### Список использованной литературы:

1. Андреева Л. Методика преподавания хорового дирижирования. М., 1969.
2. Виноградов В. Музыка советского Востока. М., 1968.



Рустам Абдукамиллов

### ХОРОВОЕ ИСКУССТВО ГАТ В СОГДИАНЕ

Предмет исследования — хоровые песни Гат. Цель исследования — дать определение, обнаружить, обосновать и доказать: 1) обобщённые свойства хорового пения Гат; 2) степени близости и различий свойств хорового пения Гат относительно свойств звуковой структуры различных частей ареала Зороастрийской цивилизации и родственных культур; 3) локализацию происхождения и конкретизацию свойств исполнения хорового пения Гат; 4) по музыкальному ударению языка Гат и законам музыки индоевропейской цивилизации, доказанным академиком Асафьевым, Г. Б. Шамилли и другими музыковедами — реконструировать математические модели вербальной — словесной структуры и музыкальной структуры Гат. Методика исследования — сравнительно-историческая и математическо-лингвистическая с учётом законов музыковедения. Определения и предыдущие исследования хорового искусства Гат, классической музыки Средней Азии и Ирана, шашмакома и дастгаха, Зороастрийской музыки Согдианы — областей Самарканда, Бухары, Кашкадарьи. Гаты — индоевропейская культура, цивилизация, Жизнь, Бытие, Сознание, Причинность, Духовность. Существование бывает неподвижное, постоянное, и — Движение, Изменения, Мышление; процессы бывают корпускулярные, волновые, постоянно-прямолинейные и колебательные. Они существуют в вибрации, колебаниях, волнах, ритмах, метрике. Колебания в Природе бывают: электромагнитные; и в упругой среде. Электромагнитные колебания — Свет, цвет, Сияние, блеск, изображения и тексты из них. Колебания в упругой среде — звук. Звуки — музыкальные и шумы. Музыкальные — пение — вокал; и инструментальные. Музыка — μουσική — от Μοῦσα ‘Муза — Божество искусств’ — от праиндоевропейского \*Men-dhē- [2; 972–973] — в классической огласовке Эрлангенской школы. Эта этимология — близка к

этимологии основы Mazdā- < \*Men-(s)-dhē- ‘Мудрость Направленная’, славянского Mъdгъ ‘Мудрый’, русского Мудрый. В раннюю эпоху эта основа — по законам грамматики — Женского Рода, а позже — слово Mazdāo < Mazdā-s, сохраняющегося в словосочетании Mazdā-s-ca — Мужского Рода. Gāθā ‘Гимн’, ‘Песня’, ‘Поющееся’, ‘Спелое’, ‘Модус’, ‘Лад’, ‘Мера’, ‘Ритм’, ‘Мелодия’, ‘Метрика’ от Gā- ‘Петь’. Близкие по семантике синонимы слова Gāθā — Yasna-; Daēnā — Дазна — от праиндоевропейского Dei-nā, соответственно балтийскому слову Дайна, и заимствованному из балтийского в румынский и молдавский — Дойна; Cisti- — Чисти- — ‘Наука’; Мантра-; Vaēdā ‘Ведание’, ‘Высшее Знание’; Avestā < A-voista- ‘Знаешь’, ‘Из-вестие’; Uxda- ‘Речь’; Vacas- ‘Божественная Весть’, ‘Божественное Слово’; Srava- ‘Слово’; Sangha- ‘Песня’; Gama- ‘Весть’; Gar- ‘Петь’; Zar- ‘Петь’. В сохранившейся Авесте есть пять Гат: 1 — Ahunavaiti-Gāθā — Ахунавайти Гата, 2 — Uštavaiti-Gāθā — Уштавайти Гата, 3 — Spənta-Mainyu-Gāθā — Спента Маинью Гата, 4 — Vohu-Xšaθra-Gāθā — Voxu-Хшатра Гата, 5 — Vahištōišti-Gāθā — Вахшштоишти Гата [1]. Гимн — греческое ὕμνος — hymnos — hu-mnos от индоевропейского su-mn-o-s ‘Хорошее мышление’. По ритму жизни — корень Pi-, Poi- ‘Пить’, ‘Петь’ — в периоды доминирующей тишины и молчания обладает доминирующей семантикой ‘Поить’, ‘Пить’ (Святой Напиток), а в периоды активизации звуковой жизни — доминирующей семантикой ‘Петь’. Периоды доминирующего молчания и периоды активизирующего звучания имеют размеры от тысячелетий до столетий, годов, дней, часов, долей секунды. Пение — единая целостная система исполнения песен — музыки с вербальными — словесными — текстами. По научному музыковедению, как установил академик Асафьев, музыка вообще является единством с вербальной — словесной речью и текстами [10; 274–275]. Поэтому музыка существует на конкретных музыкальных языках, и слушатели постепенно обучаются пониманию музыки каждой конкретной цивилизации и усваивают конкретный музыкальный язык и конкретную музыку. Гаты — индоевропейский текст. Хоровое искусство Гат — музыка Гат — является единством с вербальным индоевропейским текстом Гат, сюжетом Гат и образами Гат. Следовательно, музыка Гат находится в единстве с индоевропейской традиционной народной и классической музыкой, и является индоевропейской по генезису и по типу. О такой музыке написали свои исследования академик Б. В. Асафьев [10], Африда Ходжаевна Хакимова ([13], [14], [15]), Г. Б. Шамилли ([16], [17]), ссылающаяся на исследования академика Асафьева, ряд других исследователей. По методике



Эрлангенской школы и математической лингвистики обнаружены тоны музыкального ударения Гат и праиндоевропейского языка. По единству музыки индоевропейской цивилизации Согдианы, Средней Азии, Европы и Индии с вербальной структурой этой цивилизации — эти тоны являются модусами музыкальной структуры Гат. Они приведены на рисунке 3: «Тоны музыкального ударения Гат и праиндоевропейского языка — типы элементов моделей вербальной и музыкальной структуры Гат». По теории Лотмана — сюжет — причинно-последовательная цепочка событий. Эта цепочка обладает логической связностью. Сюжет Гат — изоморфная система: общий сюжет — Единая Мысль, охватывающая всё Бытие: этот сюжет: Достижение реального Счастья для всех нас. Эта тема на высшем всеобъемлющем уровне — мегасюжет. Он же — в подробном виде воспроизводится на частных уровнях — макросюжетов, мезосюжетов, микросюжетов на макроэтапах, мезоэтапах, микроэтапах Бытия — мегасюжета текста. Академик Асафьев пишет, что единая тема проходит по всему произведению классической европейской музыки. В каждом классическом европейском произведении есть своя сквозная тема, проходящая по всему произведению. Тема обладает иерархичностью: она функционирует и в малых фрагментах «Первый же звук включает сознание в ряд звукоотношений» [10; 128]. Вербальный текст и соответствующая ему музыка метризованы на всех уровнях — макроэтапов, мезоэтапов, микроэтапов, каждой строфы, каждой строки. Мегасюжет Гат — праиндоевропейский, он является атрибутом праиндоевропейского текста. Этот мегасюжет проявлен в скандинавской Эдде, и его следы сохраняются у славян и кельтов, а его воздействие имеется в индийском рассказе о Калки. Мегасюжет Гат в макроэтапах выражен в трёх крупных шагах: {1-й: Начало} → {2-й: Борьба и смешение} → {3-й: Чистое Счастье}. В самом начале первого этапа мирное Бытие двух деятелей — принципов — без борьбы, принципы начинают развиваться, и в третьем бесконечном макроэтапе — мирное бесконечное Бытие одного — Позитивного Принципа — Развитие без борьбы. Борьба есть только в конечном промежуточном времени — позже начала и раньше третьего бесконечного макроэтапа. Начало — Раоигуа- 'Первое' [У 30.3]. Борьба — У́ма- 'Схватка', Хва́эпа- 'Схватка'. Счастье — У́ста-, Хва́эга-, Ва́га- в Амеретат-, в Ясне — А́урта-. Развитие происходит поступательно вверх и по Четырнадцати Основным Мирам: Семи Причинным — Духовным — Амеша Спента, и Семи Материальным Мирам Природы. Эти четырнадцать основных Миров образуют систему из семи пар: каждому Духовному Миру Амеша Спента соответствует свой Материальный Мир Природы. Эти семь пар моделируются семью символами — стволами. В

Развитии происходит возрастание Разнообразия многих дополнительных Духовных Миров и Материальных Миров, и поэтому модель Развития Бытия — спираль по семи основным стволам, направленная вверх с возрастанием радиуса. Открыта формула модели мегасюжета по макроэтапам. Соответственно этой модели установлен модус темы «Развитие Бытия по макроэтапам» интонации музыки Гат в виде формулы и графика. Повышение степени развития, напряжённости действия, ускорения развития, скорости развития внутри ряда шагов соответствует повышению тона. Понижение этих степеней в ряде шагов соответствует понижению тона. Мегасюжет в более подробном виде — по мезоэтапам: 1-й мезоэтап: Начало Бытия, начало духовной Борьбы, Созидание Амеша Спента — Духовных Миров, и Сотворение Газта — Природы. → 2-й мезоэтап: Нападение негатива на Газту, Борьба на уровне духовных и Материальных миров, в эпоху смещения Добра со злом, достижение частного счастья в путешествии-Борьбе. → 3-й мезоэтап: Частные виды Борьбы в путешествиях. → 4-й мезоэтап: Повышение уровней Борьбы. → 5-й мезоэтап: Временные крупные поражения. → 6-й мезоэтап: Фрашо-Керети и Последняя Битва. → 7-й мезоэтап: Бесконечное Чистое Развитие Счастья. Открыта формула модели мегасюжета по мезоэтапам. Соответственно этой модели установлен модус темы «Развитие Бытия по мезоэтапам» интонации музыки Гат в виде формулы и графика. В графической модели интонации для части этапов Чистого Позитивного Развития — на шагах перехода от ствола Хшатра Ваирья к стволу Спента Армаити — происходит гармонизация уровней развития всех Свойств, снижение степени напряжённости, ускорения и соответствующее снижение тона. Мегасюжет в более подробном виде — по микроэтапам: 1-й микроэтап: Начало: две первопричины — в Гате У 30.3: два mainyu- — духа: Vahya- 'Добрый — Позитивный'; и aka- 'злой — негатив'. → 2-й микроэтап: Создание Вторичной Причины Жизни, нападение негатива на Позитив, начало духовной Борьбы, Первая частная победа Мазды Ахуры, Созидание Амеша Спента — Позитивных Вторичных Причин — Основных Духовных Миров, Сотворение Газта — Природы. → 3-й микроэтап: Нападение негатива на Газту — на Материальные Миры. Частные поражения Позитивов. Смешение Позитива с негативом. → 4-й микроэтап: Частные победы Позитивов. Созидание и Сотворение Увеличения Разнообразия Позитивов Спента Маинью и Газта. Путешествия по Мирам и Борьба. → 5-й микроэтап: Частные победы в путешествиях. → 6-й микроэтап: Частные поражения в путешествиях. → 7-й микроэтап: Повышение уровней побед. → 8-й микроэтап: Повышение уровней духовных поражений. → 9-й микроэтап:

Повышение уровней материальных поражений. → 10-й микроэтап: Временный крупный личный духовный апокалипсис. → 11-й микроэтап: Временный крупный личный материальный апокалипсис. → 12-й микроэтап: Временный крупный общественный духовный апокалипсис. → 13-й микроэтап: Временный крупный общественный материальный апокалипсис. → 14-й микроэтап: Фрашо-Керети — Достижение Чистого Позитивного Совершенства — на индивидуальных, общих, Духовных и Материальных уровнях. → 15-й микроэтап: Последняя Битва на духовном уровне. → 15-й микроэтап: Начало Чистого Развития Чистого Счастья в Амеретат- всех Позитивов. → 15-й микроэтап: Бесконечное Чистое Развитие Чистого Счастья в Амеретат- — Визаришн. Мегасюжет на микроэтапах исследован также в [12; 92–97]. Открыта формула модели мегасюжета по микроэтапам. Соответственно этой модели установлен модус темы «Развитие Бытия по микроэтапам» интонации музыки Гат в виде формулы и графика. Модель темы микроэтапа ритмически воспроизводится в строфах и строках этого микроэтапа. Модель развития Бытия и соответствующая модель музыки Гаты Вахиштоишти приведены на рисунке 4: «Модель вербальной и музыкальной структуры Gāthā Vahištōišṭi- Y 53». Формула этой модели:  $y=24+0.14*((\sin(x-140)+x-128)*(1+\cos^4(0.005*(0.5x-10)^2)))$ . Законы развития вербального текста по признакам этики и эстетики — Амеша Спента, музыкального ударения — и по установленным академиком Асафьевым законам единства интонации — тона и акцента музыки — с признаками вербального текста; и установленному Асафьевым закону иерархичности — соответствия интонации малого фрагмента — первого звука — интонации больших фрагментов — строк Гат — соответствующие законы развития мелодии и музыки в Авесте исследованы в [8; 66–72]. Установлен закон движения музыки в первых частях длиной по 7 растворных слогов каждого Афсмана Вачасташти Ахунаваити. Функция имеет следующий обобщённый вид:  $I=\sin 2t + 0,7t + c$ . Общий графический вид функции — на рисунке 1; примерная нотная запись начальной части строки Гаты Ахунаваити — на рисунке 2. Специфические сюжеты Гат — на мезоэтапах и микроэтапах: {Мазда Ахура Создаёт Амешу Спенту}; {Фрашо-Керети}. Образы Гат — в вербальном тексте целостной структуры праиндоевропейской и Зороастрийской цивилизации — потенциальные производители сюжетов — создатели, творцы, генераторы мегасюжета, мезосюжетов и микросюжетов. Вербальные образы Гат: Мазда Ахура, Амеша Спента, Язаты, Первопредки, Мудрые Учителя, Заратуштра, человечество, Природа. Первый образ Зороастрийской и Авестийской цивилизации — Mazda- Ahura- — в

праиндоевропейской — Men-(s)-dhē- Es-uro- 'Высшая Мудрость Жизне-Творчества'. Szemerényi считает, что переход {EsE > EhE} в иранских языках произошёл около 1000-го года до новой эры. Род Agios от Мазды Ахуры. Маздā — в праиндоевропейском и ранне-Авестийском — Это Имя Было по законам грамматики — по окончанию — Женского Рода. Затем — стало — Маздā-с Ахура-с — Мужского Рода. Эманации Мазды — Его Варианты — Последствия. Mazda- Ahura- — Создаёт — Генерирует из Себя на первых семи шагах — Свои вторичные причинные Духовные Эманации — варианты — Свойства — Первую Семёрку — Духовные Миры Амеша Спента. Каждое Свойство есть следствие предыдущих Свойств. Арта-м Вахишта-м — Аша Вахишта — 'Порядок Развития Лучший' — Среднего Рода. Спентā Армаити-ш — 'Святая Гармония' — Женского Рода — Равенство Уровней Достижения Первых четырёх Свойств, Симметрия, Благочестие, Спокойствие. Aurvatat- — Женского Рода — Целостность, Охватывание Всех Позитивов, Связность, Единство Всех Позитивов, Совершенство, Прекраснейшая Красота, Здоровье. На вторых семи шагах Mazda- Ahura- в Единстве вместе с Амешами Спентами Творит — Газта — Материальную Природу — Вторую Семёрку, и все последующие Позитивные События. Мазда Ахура вместе с каждым из Амеша Спента Уплотняет Соответствующего из Амеша Спента, и таким образом Мазда Ахура с Амешами Спентами Сотворяют Материальные Миры Природы. На 1-ом шаге Мазда Ахура вместе с 4-м Духовным Миром — Хшатрой Ваирьей — Уплотняет Хшатру, и вместе с Хшатрой Сотворяет Asman- — 'Космос'. Подобным образом происходят 14 шагов. На четырнадцатом шаге Мазда Ахура вместе с Духовным Миром Арта Вахишта — Аша Вахишта — Уплотняет Арту Вахишту, и так Мазда Ахура с Артой Вахиштой Творят Атар. Атар — Святой Огонь. Система соответствий между Амеша Спента и Газта приведена в [5; 80–81], формула модели перехода от Амеша Спента к Газта — в [4; 150]. Соответственно этой модели установлен модус темы «Сотворение Природы» интонации музыки Гат в виде формулы и графика. За Атаром Следуют Первопредки. Самый Огненно-Световой Дух Огня — раньше перехода {EsE > EhE} — Vivasvant- < Vas-Vas-vant- 'Самым Огненно-Световым Свойством наделённый'. Vas-Vas- — удвоение Vas- 'Огненно-Световое Свойство' — 'Самый большой Vas-'. Мазда Наделил Его «двойным» — самым большим Свойством Vas-. После 1000-го года до новой эры Vivasvant- в восточном ареале произносится Vivahvant-, в Гатах Y 32.8. Vivasvant- Уплотняется в виде Солнца. Дети Вивасванта: Yima-s — в Гате Y 32.8, имя которого имеет также праиндоевропейские и Авестийские формы

Yemo-s — в Гате Y 30.3 основа этого слова имеет семантику 'схватка', 'копия', Yemnos. Эта основа — от индоевропейского корня \* jēm- 'схватывать', 'держат(ся) вместе', 'соединять(-ся) парой', 'одолевать'. В германских — корни Im-, Em-, в Эдде — Ymi-g. В латышском — Yumi-s, в литовском — (K)Emeri-s. В латинском — Imago 'образ', 'копия', и корни Im-, Em-, и с преформантами. Из семантики 'образ', 'копия' возникает семантика 'Близнец', по той причине, что Близнец — копия своего близнеца. В греческом — Iam. В славянских — корень Им- в словах Иметь, Имать, Вн-Имать, Пон-Имать и в других. Следовательно — праиндоевропейский Yemo-s 'Имающий', 'Вз-Имающий', 'Вн-Имающий', 'Пон-Имающий', 'Имеющий'. Сестрёнка-Близняшка Йимы — Yemuna, Yemi-. Другой брат Йимы — Мануш — в праиндоевропейском — Manu-s, Men-u-s — 'Мыслящий'. Другой брат Йимы — Spityura — Spit-yu-ra- 'Света-Активного-Делатель'. Другие сёстры Йимы: Саньха-Вачи — 'Песенная Речь'. Арна-Вачи — 'Прямая Боевая Речь'. Тразтаона < Trai-Tauna- 'Тройная Защита' — в Шах-Наме называется — Фаридун. Родословную Фаридуна приводит «Большой Бундахиши». Сыновья Тразтаоны: Саирима-с — 'Главенство', Тура-с — 'Творчество', 'Быстрый', 'Сильный', Арья-с — 'Артовский', 'Движущийся', 'Развивающийся'. В Гатах Мудрые Учителя образуют группы — Vaēdāmna-, Vidvan-, Viduṣ-, Zaotar-, Ratu-, Magu-, в Виспрате VR 3.1 описываются Raēθwiṣ-kara- — Разтвиш-кара- и ещё девять групп Мудрецов, в Ясне — Aēθra-pati- — Y 65.9. Индоевропейский хор — индоевропейский модус пения гимнов. В Гатах — большая часть строф — хоровые Святыя Беседы внутри ряда действующих Лиц. Примеры: Гата Ясна 29: Хоровая Святая Беседа между ведущим, излагающим Событие, Духом Геуш Урван, Маздой Ахурой, Духом Азья, Артой Вахиштой, Воху Манасом. Количество партий в этом хоровом гимне — 6. Партию ведущего может исполнять весь хор. Обобщённые и конкретные свойства хорового пения Гат: этика с эстетикой:

	Музыка	Вербальный текст
Этика	Этика музыки	Этика вербального текста
Эстетика	Эстетика музыки	Эстетика вербального текста

Этика — отношения между Принципом Добра Vahu- и принципом зла aka-. Музыка Гат является Добром для всех людей, всех существ и всей Природы, и Защищает от зла. Эстетика — отношения между Принципом Целостной Прекраснейшей Красоты Nauvdatat- и принципом разрушения и безобразия. Принцип Nauvdatat- является следствием предыдущих Принципов Амеша

Спента и Содержит в Себе все их Свойства: Мазды Ахуры, Арты Вахишты, и всех остальных. Свойства Afšman-, Afsman- в музыке Гат и вербальном тексте Гат. Основа Afšmān- дважды встречается в Гатах Y 46.17, Afsman- — в Ясне 19.16, 71.4, и в Виспрате 13.3. Семантика — 'размеренность', 'метрика', 'длинная строка строфы'. Математические модели этики музыки, этики вербального текста, эстетики музыки, эстетики вербального текста: Факторы: время исполнения; различные виды исполняющих лиц. Показатели: Степени этики — степени позитивности — определяются по вербальному тексту. Степени эстетики: — музыкальные: высота тона — интонация — высота (частота) звука, громкость, темп, длительность. Вербальные лингвистические фонологические: доля сочетаний гласных и сочетаний согласных. Изменения тона, громкости, темпа при переходе исполнения хоровой песни от одного лица к другому. Изменения доли сочетаний гласных и сочетаний согласных при переходе исполнения хоровой песни от одного лица к другому. Математические модели: Установлены математические модели свойств музыки и вербальных текстов: переходов от Амеша Спента к Газта- и другие.

2. Свойства Амеша Спента в размере, метрике, ритме музыки Гат и вербального текста Гат. Единство внутри одного произведения и Единство внутри индоевропейской культуры и цивилизации, направления мышления — Изменение-Движение-Развитие по Единому мегасюжету — Закону Arto-Vesisto-. Полное соблюдение всех правил метрики в Гатах по измерению по морам. Доказано полное соблюдение всех правил метрики Гат по измерению по морам, и установлены формулы точных полностью соблюдающихся метрик для каждой Гаты [6; 136–137].

3. Степени близости и различий свойств хорового пения Гат относительно:

3.1. Классической музыки Согдианы; макамы Самарканда и Бухары.

В лингвистическом — вербальном и фонологическом — измерении — по закону Бартоломе — к Авестийскому языку самая близкая группа — северо-восточная: Согдийский язык, Скифский, Хотано-Сакский, Сарматский, Хорезмийский, Чачский, Аланский, Ферганский, Осетинский, Ягнобский. Иранский эпос имеет праиндоевропейское и конкретное восточное происхождение от народов Согдианы и родственных Согдийцам древнеиранских народов Средней Азии и Восточной Европы [18; 86]. Ареал Авестийской цивилизации, относящейся к Гатам — по языкам народов, ближайшим к языку Гат и Согдийскому, и по топонимике — Средняя Азия с Восточной Европой.

3.2. Грегорианских хоралов, различных видов респонсориюв.

Непрерывная последовательность мелодии, интонации, ритма в классической немецкой музыке, европейской музыке и русской народной музыке — по исследованиям академика Б. В. Асафьева «Музыкальная форма как процесс» [10; 124–139].

3.3. Хорового пения народов близкородственной лингвистической группы САЗЕМ: по измерениям метрики и темпов.

3.4. Германской метрики.

3.5. Кельтской метрики.

3.6. Хорового пения народов Кавказа.

3.7. Различных видов музыки *gaga-*, критериев поэтики *Kavya-*: *gasa-*, *natya-*.

3.8. По размерам строф и строк, и ходу высот мелодий: различных видов кавалли.

3.9. По размерам строф и строк, и ходу высот мелодий: различных видов бхаджанов.

4. Обнаружено, что по структуре вербальной семантики Святой Беседы — к Гатам ближе жанр оперы.

По структуре вербальной семантики Святой Беседы в Гатах количество разнородных участников Святой Беседы — полилога — в Гата Ясне 29 — достигает шести: 1-й участник — ведущий, излагающий Событие, 2-й — Дух Геуш Урван, 3-й — Mazda Ахура, 4-й — Дух Азья, 5-й — Арта Вахишта, 6-й — Воху Манас.

В грегорианском респонсории доминирует количество разнородных участников беседы — два: 1-й — ведущий, 2-й — хор, однородный по вербальной семантике.

5. Суть и свойства хорового искусства Гат — целостность праиндоевропейской культуры: обладание целостной единой темой на всех уровнях — изоморфизмом уровней темы, иерархичностью уровней темы, доминированием непрерывности, плавности, тетрахордов, музыкальных соответствий вербальным образам праиндоевропейского текста. Единая тема Гат и праиндоевропейского текста — мегасюжет, образы текста. Большая степень близости свойств хорового пения Гат и в целом Авесты — к свойствам музыкальной, вербальной и изобразительной структуры восточной части ареала Зороастрийской цивилизации — классической, народной, Шах-Наме, изобразительного искусства — целостность праиндоевропейской культуры: образы, мегасюжет. К Зороастрийской цивилизации — ближайшие родственные — по генетическому происхождению, языку, вербальным системам, культуре, образам, сюжетам — Скифская цивилизация, Хотано-Сакская, Сарматская, Согдийская, Хорезмийская, Аланская, Чачская,

Ферганская. Осетинский язык и осетинская эпическая культура Нартов сохраняют большую систему древнейших слов и образно-сюжетных систем, соответствующих Авестийским.

6. Различия свойств музыки и свойств вербального текста Гат от свойств классической музыки Западного Ирана и свойств её вербальных текстов. Фрагментарность классической музыки Западного Ирана и её вербальных текстов. В эпоху Ахеменидов и позже культура Западного Ирана вступила в процессы смешения с культурой неиндоевропейских ближневосточных цивилизаций: эламской, лулубейской, хурритской, афразийской и других. Вследствие этого смешения вербальная культура Западного Ирана постепенно почти утратила исконный мегасюжет и исконные образы, всегда сохраняющиеся в восточном эпосе: *Haušyaha-* — *Hōšang*, Тахма Урупи, Тразтаона, Мануш-читра, *Kavi-*, *Kavi- Usan-*, *Kavi- Kavata-*, *Kavi- Haosrava-* и другие. Авестийская индоевропейская практика Mazda-Ясны, как и праиндоевропейский, древнегерманский, славянский, балтийский, кельтский, ведийский ритуал, исполняется стоя прямо, вытянув руки вверх вперёд, соблюдая высокое достоинство. В контрасте с этим Ахеменидские цари ввели ритуал «проскинезис» — поклоны до земли с целованием ноги — близкие к вавилонскому семитскому ритуалу, и жестокие казни неугодных лиц. Вахаука — Дарий Второй — сын Артаксеркса Первого от вавилонской рабыни-наложницы [11; 195] — не пользовался большой поддержкой иранских народов Ахеменидской империи, и единство империи было утрачено. В «Истории ат-Табари» написано, что Сасан — предок Сасанидской династии — был сыном еврейки Рахав [3; 83–84]. В идеологии Ахеменидов постепенно редуцировались и почти исчезли праиндоевропейские и среднеазиатские образы Первопредков — Вивасванта, Йимы, Ману, и сюжеты Очищения и Обновления Мира, Фрашо-Керети, {Полной и Окончательной Победы Mazda Ахуры} после современной эпохи Гумезишна. Вместо этого Куруш Второй Великий пишет о вавилонском семитском Мардуке. Таким образом, культура Ахеменидов почти утратила свойство Хаурватат — полноту системы образов и мегасюжет Гат и Авесты, и, следовательно, целостность вербальной структуры. Вместо Заратуштры, Саушьянта, утраченных сюжетов Фрашо-Керети и {Полной и Окончательной Победы Mazda Ахуры} — Дарий Первый Великий и вслед за ним остальные западноиранские Хшайатийанам Хшайатийа — Шаханшахи — назвали Победителем, Спасителем и Установителем Всеобщего Счастья — себя. В среднеазиатской традиции, Гатах и в целой Авесте слово *Šyāti-* означает 'Духовную Радость', а в языке Ахеменидов — *Šyāti-* — в первую очередь —

‘материальное богатство’. Затем, в конце царствования Артаксеркса Второго (404–358 годы до новой эры) — из восточного ареала — Средней Азии — на Западный Иран массово распространилось знание образа Заратуштры. Затем постепенно из восточного ареала на Западный Иран распространилась восточная идеологема {Šyāti- — ‘Духовная Радость’}, и западный мотив {Šyāti- — в первую очередь — ‘материальное богатство’} — постепенно редуцировался, и в современном языке доминирует восточный мотив Šād, Šādī ‘Духовной Радости’. Восточная индоевропейская цивилизация постепенно во второй раз с 5-го века до новой эры распространила на Западный Иран индоевропейскую Авесту и её индоевропейскую культуру — Haurvatat-, образы, сюжеты. Жизнь этой индоевропейской Зороастрийской культуры — жизнь Зороастрийских Мазда-Яснийских Мобадов и вообще Зороастрийцев — Мазда-Яснийцев. В контрасте с этой индоевропейской культурой, как пишет Шамилли, существует классическая музыка Западного Ирана — музыка с доминированием ближневосточного семитского типа [16; 344–365], [17; 27–491]. Индоевропейские иранские народы Средней Азии и Восточной Европы — Сако-Скифские народы, Кушаны, Парны, Парфяне, и также языковые родственники среднеазиатских Парфян — мидийцы, хорасанцы, дайламиты, гиляки, тапуры Мазандарана с языком табари — освободили иранцев от гнёта ассирийцев, македонцев, арабского халифата, взяли Ирак и Аравию до её южных берегов. После очередных этапов освобождения в Западном Иране южные династии из Парса противостояли северным, происхождение которых — индоевропейское — восточное — из Средней Азии. Парфяне использовали полногласную письменность — греческую, а Сасаниды — семитскую — арамейскую. В средние века Западный Иран уже знает восточную хоросанскую эпическую традицию Шах-Наме, ближайшую к индоевропейской Авесте, и не знает Ахеменидов, кроме последнего Дария Третьего, разбитого македонцами. Восточная индоевропейская цивилизация — восточнее центральноиранской пустыни Дашт-и-Кавир — Хорасана, ареала Средней Азии — Согдианы; Чача; Сакастана; Бактрии; Парфии, правящая династия которой происходит от восточного народа Рама-; Хорезма — в Авесте и в эпосе Шах-Наме — не упоминают западноиранских Ахеменидов, кроме того, что в Шах-Наме сказано о последнем Дарии Третьем, потерпевшем поражение от македонцев. С древности Мазда-Яснийцы приходили в Индию и поселялись в ней. После арабской агрессии — нападения арабов на Иран и на Зороастрийскую цивилизацию Средней Азии — Зороастрийцы из местности Санджан в среднеазиатской Парфии — массово переселились в Индию. Научная

лингвистика и исследования Мери Бойс доказали, что название Парси происходит от слова Parsi, соответствующего Парфянской фонетике. Следовательно, словом Парси называются Парфяне. Г. Б. Шамилли [16; 344, 349] пишет, что в классической музыке Западного Ирана (ближневосточного) — dastgāh — доминируют свойства, характерные для семитской музыки — арабской — maqam ‘остановка’, ‘место’ — разделённость, остановки, невключённость одних форм в другие, отсутствие связности — общего модуса для соседних фрагментов, отсутствие свойств Spantā Ārmaiti- и Haurvatat-. В большей части мелодики dastgāh тема отсутствует. В мелодике dastgāh доминируют положенные одно около другого неметризованные события [16; 364]. Этими же свойствами, как пишет Шамилли, обладает классическая музыка других ближневосточных местностей — азербайджанской, иракской, сирийской, израильской, египетской. В контрастной противоположности к большей части ближневосточной классической музыки находится индоевропейский тип музыки, и в том числе — среднеазиатская Согдийская, Самаркандская, Бухарская, Чачская, Ферганская, Хорезмийская, Бактрийская, таджикская, афганская, пакистанская, хиндустани, классическая европейская музыка по академику Асафьеву ([16; 362–365], [10; 124–139]). Но при этом Шамилли показала, что среднеазиатская Зороастрийская музыка и цивилизация оказали большое воздействие на классическую музыку Западного Ирана и на арабский maqām [17; 477–494]. Это воздействие проявлено, в том числе, в структуре и в функциональности dastgāh и maqām: Зороастрийская индоевропейская музыка частично внедрила в часть фрагментов ближневосточной музыки индоевропейский структурный принцип субстанциональности [17; 481, 492–494] и индоевропейский Зороастрийский функциональный принцип ритуала по пяти суточным периодам: Navan-Gāh, Rapiθwin-Gāh, Uzerin-Gāh, Aivisruθrim-Gāh, Ušahin-Gāh — по пяти Гатам [17; 491]. Dastgāh ‘Десница Gāh’. Десница — символ Пятёрки пальцев; Gāh < Gāθā. Следовательно, dastgāh — символ Пяти Гат. Например, лад Rāst Западного Ирана функционально связан с Зороастрийским ритуалом Rapiθwin- и Navani-, и обладает индоевропейскими структурными свойствами: единством базовой структуры [17; 487], родовидовой логикой [17; 488], субстанциональным методом мышления [17; 494] и другими индоевропейскими свойствами. Среднеазиатский Sarahbar-i Rast обладает темой, мелодической линией, целостностью [17; 67–70].

7. Локализация происхождения хорового пения Гат.

По максимальной близости языка Гат к Согдийскому языку и по индоевропейскому характеру классической музыки Согдианы и вообще Средней Азии обнаружена локализация хорового пения Гат в Согдиане и в Средней Азии.

#### 8. Конкретизация свойств исполнения хорового пения Гат.

По максимальной близости индоевропейской структуры интонации установлена конкретизация интонаций, плавности, ритма, гармонии хорового пения Гат в максимальной близости к народному пению ареала Согдианы, районов: Vaësa-Kəṛəti — Вазса-Керети — Wēšgird (Файзабад), Фергана, Чач, Аллон, вообще Средней Азии и Восточной Европы.

Общие выводы: научная новизна исследования: в ходе исследования сформулированы, обнаружены, обоснованы и доказаны:

1. Обобщённые и конкретные свойства хорового пения Гат: этика с эстетикой: свойства Afsman- в музыке Гат и вербальном тексте Гат. Установлены математические модели свойств музыки и вербальных текстов: переходов от Амеша Спента к Гаэта-.

2. Свойства Naurvatat- в размере, метрике, ритме музыки Гат и вербального текста Гат: доказано полное соблюдение всех правил метрики Гат по измерению по морам.

3. Выведены математические формулы и построены графические модели вербальных — словесных, и вообще лингвистических структур Гат, Авесты и индоевропейских текстов, и соответствующих им музыкальных структур.

4. Установлены степени близости и различий свойств хорового пения Гат относительно: 4.1) классической музыки Согдианы; 4.2) грегорианских хоралов, различных видов респонсориюв; 4.3) хорового пения народов близкородственной лингвистической группы САЗЕМ: по измерениям метрики и темпов; 4.4) германской метрики; 4.5) кельтской метрики; 4.6) хорового пения народов Кавказа; 4.7) различных видов музыки гага-, критериев поэтики Kavya-: gasa-, natya-; 4.8) по размерам строф и строк, и ходу высот мелодий: различных видов кавалли; 4.9) по размерам строф и строк, и ходу высот мелодий: различных видов бхаджанов.

5. Обнаружено, что по структуре вербальной семантики Святой Беседы — к Гатам ближе жанр оперы.

6. Суть и свойства хорового искусства Гат — целостность праиндоевропейской культуры: обладание целостной единой темой на всех уровнях — изоморфизмом уровней темы, иерархичностью уровней темы, доминированием непрерывности, плавности, тетраордов, музыкальных соответствий вербальным образам праиндоевропейского текста. Единая тема

Гат и праиндоевропейского текста — мегасюжет, образы текста. Большая степень близости свойств хорового пения Гат к свойствам музыкальной, вербальной и изобразительной структуры восточной части ареала Зороастрийской цивилизации — классической, народной, Шах-Наме, изобразительного искусства.

7. Различия свойств музыки и свойств вербального текста Гат от свойств классической музыки Западного Ирана и свойств её вербальных текстов, фрагментарности.

8. Локализация происхождения хорового пения Гат.

9. Конкретизация свойств исполнения хорового пения Гат.

#### Библиографический список

1. Avesta. Электронный ресурс. Режим доступа: [avesta.org](http://avesta.org)
2. Beekes, Robert S. P. (2010) “μῦσα”, in Etymological Dictionary of Greek (Leiden Indo-European Etymological Dictionary Series; 10), with the assistance of Lucien van Beek, Leiden, Boston: Brill, →ISBN, pages 972–973.
3. The History of al-Tabari. Vol. 4: The Ancient Kingdoms / Transl. Moshe Perlmann. New York: State University of New York Press, 1987. 205 p.
4. Абдукамилов Р. Т. Авеста, Arios, индоевропеистика: научное наследие
5. философии математической лингвистики. — Илм-фан ва таълим — истиклол пойдевори. Республика илмий-назарий семинар пойдевори. Самарканд-Тошкент, 2013. С. 150–151.
6. Абдукамилов Р. Т. Авестийская и ARIO традиция: изоморфность гармонии
7. системы эстетики. — Узбекистон Республикаси Олий ва Урта Махсус
8. Таълим Вазирлиги. Мирзо Улугбек номидаги Узбекистон Миллий Университети. Фалсафа факультети кошидаги Фалсафий Тадкикот Укув-Илмий Комплекси. Авеста кадрятлари: замонавийлик, маънавият ва фалсафа. Илмий-амалий семинар материаллари (2014 йил 10 сентябрь). Тошкент. 2014. С. 73–86.
9. Абдукамилов Р. Т. Авестийские и ARIO-индоевропейские поэтические языки
10. эстетики литератур: математические закономерности. — Узбекистон
11. Республикаси Олий ва Урта Махсус Таълим Вазирлиги. Мирзо Улугбек номидаги Узбекистон Миллий Университети. Фалсафа факультети кошидаги Фалсафий Тадкикот Укув-Илмий Комплекси. Авеста кадрятлари: замонавийлик, маънавият ва фалсафа. Илмий-амалий

- семинар материаллари (2014 йил 10 сентябрь). Тошкент. 2014. С. 135–145.
12. 7. Абдукамилов Р. Т. Перспективы торжества знания в Ренессансах в Авесте. — Ўзбекистон республикаси Олий ва ўрта махсус таълим вазирлиги. Мирзо Улуғбек номидаги Ўзбекистон миллий университети “Фалсафа ва мантик” кафедраси. Ўзбекистон ёшлар ишлари агентлиги. Ўзбекистон республикаси фанлар Академияси хузуридаги. Ўзбекистоннинг энг янги тарихини мувофиқлаштирувчи методик марказ. Имом Бухорий халқаро илмий тадқиқот маркази. Ал Бухорий университети. Бухоро давлат университети. Навоий давлат педагогика институти. “Ўзбекистон фалсафа тарихи мактаби ва Учинчи Ренессанс” мавзусидаги халқаро илмий-амалий конференция материаллари (2022 йил 17 май). Тошкент – 2022. С. 181–187.
  13. Абдукамилов Р. Т., Арин Р. Т. Авестийские и ARIО обобщённые законы развития интеллекта и общества. — Фалсафа ва ижтимоий тараққиёт. Даврий нашр. Илмий маколалар туплами. № 5. Тошкент — 2020. С. 66–72.
  14. Абдукамилов-Арин Р. Т. Авестийские и ARIО тексты — модели порождения структур форм. — Инновации в технологиях и образовании: сб. ст. участников XII Международной научно-практической конференции «Инновации в технологиях и образовании», 26 марта 2020 г.: / Филиал КузГТУ в г. Белово. Великотырновский университет им. святых Кирилла и Мефодия (Велико Тырново), Болгария. Шуменский университет им. Епископа Константина Преславского (Шумен), Болгария. — Белово: Изд-во филиала КузГТУ в г. Белово, Россия; Изд-во ун-та «Св. Кирилла и Св. Мефодия», Велико Тырново, Болгария, 2020. (Филология)  
[http://niais.kemsu.ru/conf/conf/ito2020/sect/index.htm?sec\\_id=3107](http://niais.kemsu.ru/conf/conf/ito2020/sect/index.htm?sec_id=3107)
  15. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Книги 1 и 2. Л., 1971, страницы 1–377.
  16. Дандамаев М. А. Политическая история Ахеменидской державы. М., 1985. 320 страниц.
  17. Маздин Р., Абдукамилов Р. Т., Арин Р. Авестийские, русские, индоевропейские языки и литературы — процессы редуцирования. Часть 2. — Русский язык и литература в Узбекистане — 2022: Материалы Республиканской научно-практической конференции (Узбекистан, г. Ташкент, 17 июня 2022 г.). — Ташкент, 2022. — 187 с. — С. 92–97.

18. Хакимова А. Х. Хор а'сарелла. Ташкент, 1992.
19. Хакимова А. Х. Профессиональное вокальное музицирование в Центральной Азии. Древние века, средние века. Ташкент, 1997.
20. Хакимова А. Х. Музыкальная культура Древнего Согда и Гаты Заратуштры. Ташкент, 2015. 160 страниц.
21. Шамилли Г. Б. Вопрос о становлении классической традиции иранской музыки в аспекте проблемы языка и мышления. — Журнал «Художественная культура» № 4, 2022, страницы 342–373.
22. Шамилли Г. Б. Философия музыки. Теория и практика искусства maqām. М. 2020, 552 с.
23. Яценко С. А. Эпический сюжет ираноязычных кочевников в древностях степной Евразии. — Вестник древней истории, 2000, № 4.

Рис. 1. Общий графический вид вербальной и интонационной модели начальной части строки Гаты Ахунаваити. Состав. Р. Арин

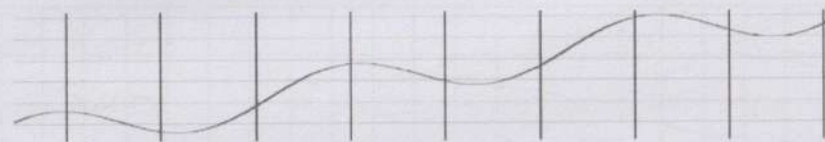


Рис. 2. Примерная нотная запись начальной части строки Гаты Ахунаваити. Состав. Р. Арин

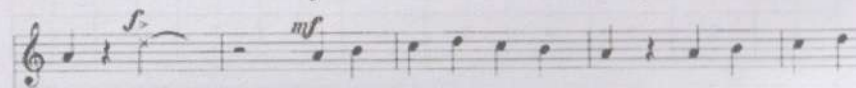


Рис. 3. Тоны музыкального удара Гат и праиндоевропейского языка — типы элементов моделей вербальной и музыкальной структуры Гат.  
Состав. Р. Арин



Рис. 4. Модель вербальной и музыкальной структуры Gāthā Vahistōišti- Y 53. Состав. Р. Арин.

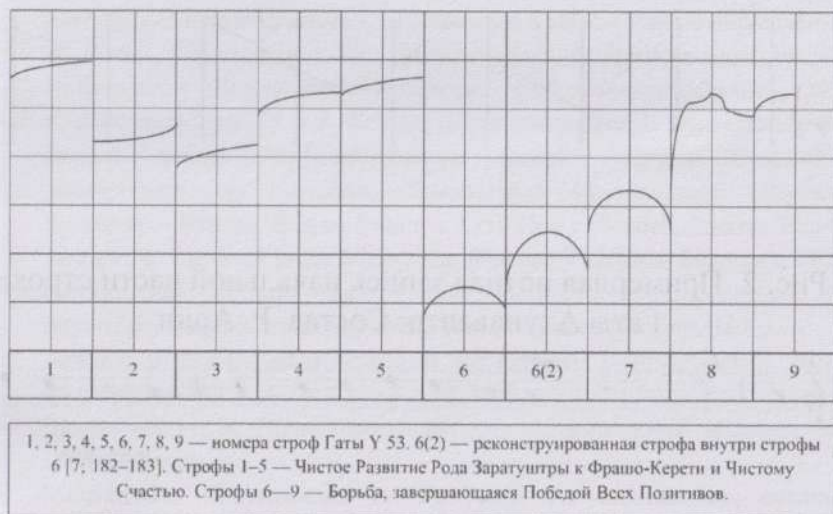
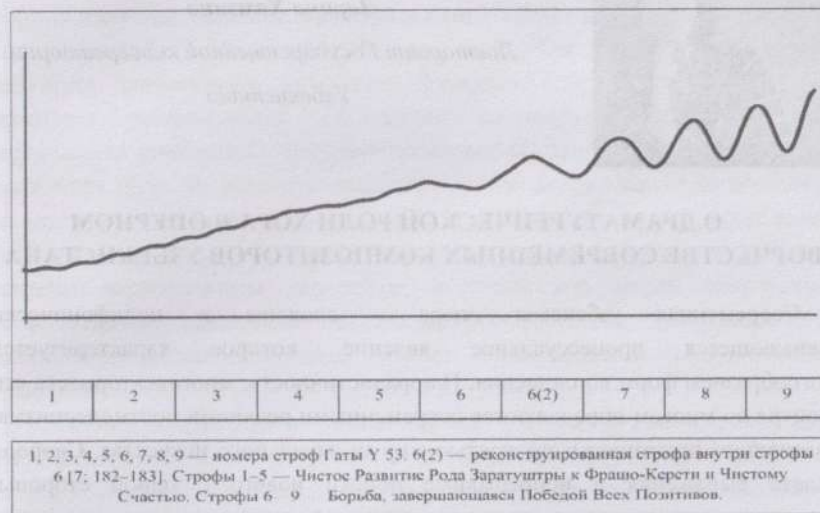


Рис. 4. Модель вербальной и музыкальной структуры Gāthā Vahistōišti- Y 53. Состав. Р. Арин.







*Зарина Хамзина*

*Докторант Государственной консерватории*

*Узбекистана*

## О ДРАМАТУРГИЧЕСКОЙ РОЛИ ХОРА В ОПЕРНОМ ТВОРЧЕСТВЕ СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ УЗБЕКИСТАНА

Современная узбекская опера – сложное и полифонически развивающееся процессуальное явление, которое характеризуется многообразием форм воплощения. Плюралистичность, многовекторность его развития во многом определяются современными реалиями постмодернизма, охватившего практически полностью мир музыкального искусства. Свобода средств выражения и непрерывные поиски нового с одной стороны, следование традициям и канонам с другой характеризуют состояние узбекской оперы сегодня.

По сравнению с мировой практикой, узбекская опера – молодое искусство, которое по прошествии 85-летнего пути существования достигла больших профессиональных высот, сформировав ряд специфических особенностей жанра. Одна из них – широкое развитие народно-хоровых сцен, которые играют важную роль в драматургии оперы. Хор является органичным участником спектакля, выполняющий многообразные драматургические функции. В одном случае он представляет собирательный образ узбекского народа, воплощая его традиции и обычаи, во втором комментирует происходящие события, что в сущности отражает традиции еще древнегреческой трагедии, ну а в третьем случае выступает фоном для драматического развертывания.

Не случайно в недрах узбекской оперы зародились гибридные жанры оперы-оратории, в которых хор играет ключевую и многофункциональную роль в развитии драматургии. Так, оперы «Омар Хайям» Мустафо Бафоева (1987), «Ибтидо хатоси» Икрама Акбарова (1995), «Вафо» Ойдин Абдуллаевой (2001), «Дорога к раю» Нурали Эркаева (2017) объединяют в себе черты оперы и оратории, в которых участие хора выходит за рамки традиционного музыкального сопровождения. Он выступает в роли рассказчика, комментатора и носителя философских идей, что придаёт этим операм дополнительную глубину и выразительность.

В творчестве Мустафо Бафоева трактовка хора тесно связана с его преломлением через культово-ритуальную музыку, в которой ведущей формой является зикр. В опере «Язык птиц» (2001) зикр в исполнении хора играет важную роль в драматургии оперы. Он становится ключевым фактором драматургии, выполняет функцию «обобщения через жанр», скрепляет неоднородную стилистику музыкальной партитуры. Как справедливо отмечает С. Расули-Исроилова: «В этой верности жанру хора заключена одна из удивительных черт композитора, характеризующая не только его индивидуальное стремление к поиску нового в многоголосном вокальном творчестве, но также и его гражданское мужество: способность вопреки национальным перегибам, противостоять своим творчеством, общественным сомнениям в жизнеспособности и целесообразности дальнейшего развития хоровых жанров и особенности хора а'саpella в республике»<sup>44</sup>.

Элементы зикра, присутствовавшие еще в операх «Гюльсара» Р. Глиэра и Т. Садыкова (1949), «Сердце поэта» М. Ашрафи (1962), выполняли скорее декоративную, чем действенную функцию, подчёркивая атмосферу и специфически восточный колорит. Драматическое звучание зикр приобретает в операх «Улугбек» А. Козловского (1942), «Хамза» С. Бабаева (1961) и «Бессмертие» У. Мусаева (1974), традиции которых Бафоев существенно углубляет, превращая зикр в центральный элемент драматургии.

В опере «Омар Хайям» Бафоева отмечу интересные хоровые сцены, связанные с празднованием Навруза в первом действии и хор дервишей из второго действия, реализованный средствами современной техники минимализма. Значительно расширена и драматизирована функция хора в третьем действии, в котором он «буквально прославляет всё развитие сюжетной линии, включаясь в действие на разных уровнях, в различных функциях: комментирующей, сочувствующей судьбе героя, фонической, отстраняющей и обобщающей»<sup>45</sup>.

Многофункциональностью трактовки хоровой партии отличается оперное творчество другого яркого композитора современности – Рустама Абдуллаева. В опере «Садокат»<sup>46</sup> автор использует хор в качестве

<sup>44</sup> Расули-Исроилова С. Стилистические тенденции развития узбекской хоровой музыки 70-90- годов XX века. Ташкент: 2003. – с.61.

<sup>45</sup> Маликова С.С. Драматургическая роль хора в опере «Омар Хайям» Мустафо Бафоева // Проблемы Науки. 2023. №4 (182). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dramaturgicheskaya-rol-hora-v-opere-omar-hayyam-mustafa-bafoeva> (дата обращения: 09.10.2024)

<sup>46</sup> Опера «Садокат» Рустама Абдуллаева существует в двух редакциях: 1 редакция – 1981 г., 2 редакция – 1915 г.

коллективного образа народа, моделируя на его основе яркие жанровые сцены. Примером может служить мужской хор в сцене состязания поэтов (мушоира), который добавляет колорит и национальное своеобразие всему эпизоду. Другой интересный пример – двойной хор из его оперы «Хива» (1987), символизирующий величие древнего города. Этот номер впечатляет своей масштабностью и монументальным звучанием, подчеркивая значимость исторического наследия. В современной камерной опере «Совесть» (2020) хор также играет ключевую роль, выступая активным участником действия и средоточием драматического развития. Во второй части оперы, во время напряженного диалога Уша с У о смысле прожитой жизни, хор преисполнен гневными алеаторически оформленными возгласами «Айбдор» («Виновен»). Сопровожаемые напряженно-пульсирующим ритмическим остинато и сложными альтерированными аккордами с жестким звучанием, они создают мощный экспрессивный эффект, усиливая драматическое напряжение сцены и подчеркивая эмоциональную глубину конфликта.

Аналогичный прием используется и в следующих двух частях, где хор вновь выполняет функцию обличителя пороков, выступая в роли судьи над совестью главного героя. Драматическая кульминация достигается в четвертой части, когда многократно проводимый музыкальный мотив с «дьявольскими» аккордами и резкими ритмическими акцентами звучит на фоне зловещего хора, произносящего: «Оловда ёнасан» («Ты будешь гореть в огне»). Становится очевидным, что образная и музыкальная семантика хора символизирует человеческие грехи, а его музыкальное воплощение, лишенное «теплоты» звучания через использование пустых квинт и жестких кластеров, усиливает ощущение безысходности и моральной гибели. Такое музыкальное решение подчеркивает драматизм и эмоциональное напряжение, добавляя глубину и трагизм разворачивающимся событиям.

Обобщая, подчеркнем, что развитие современной узбекской оперы представляет собой живой и динамичный процесс, в котором важную роль продолжают играть хоровые традиции, выполняющие разнообразные драматургические функции. Прежде всего, хор выступает признаком национального своеобразия оперного жанра, который, как под влиянием социально-общественных перемен, так и через индивидуальное видение автора приобретает новые черты, отображая тенденции своего времени.

#### Список литературы:

1. Абдуллаев Р. Узбекский макомат и композиторское творчество // МИЕАТиС. 2023. №1.
2. Маликова С. Драматургическая роль хора в опере «Омар Хайям» Мустафо Бафоева // Проблемы Науки. 2023. №4 (182). [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dramaturgicheskaya-rol-hora-v-opere-omar-hayyam-mustafo-bafoeva>
3. Расули-Исраилова С. Стилистические тенденции развития узбекской хоровой музыки 70-90-годов XX века. Ташкент: 2003.



**Jamshed Raximov**

*O'zbekiston davlat konservatoriyasi*

*"Musiqqa san'ati" yo'nalishi*

*2-bosqich magistranti*

**XORNING OPERADAGI O'RNI VA AHAMIYATI**

Xor yunoncha choros-davra qo'shig'i degan ma'noni anglatadi, tarkibiga ko'ra xor turli guruhga bo'linadi masalan erkaklar, ayollar, bolalar va hovazo shu bilan birga ijrochilar soniga qarab kata kichik guruhlariga bo'linishi ham mumkin. Dastlab unison bo'lib kuylangan bo'lsa 11-asrlardan boshlab 4 ovozlik tuzilmada ya'ni bas, tenor, alt va soprano guruhlariga bo'linib polifonik fakturani hosil qilgan. O'zbekistonda ham ko'pgina xalq qo'shiqlari aynan jamoa bo'lib ijro etiladi.

Xor janr sifatida 19-asr oxiri 20-asrda o'zbek kompozitorlari ijodida paydo bo'la boshlagan.<sup>47</sup> Sahnaviy asarlar jumladan spektakllar, musiqali drama va operalarda xor janrini olib kirish uchun asosan xalq kuylari va qo'shiqlaridan foydalanilgan.

Opera musiqali dramatik san'at janri bo'lib o'zida bir necha san'at turlarini mujassam etadi. Jumladan: musiqqa, raqs, tasviriy san'at, adabiyot va boshqalar. Qahramonlarning ichki dunyosini ochib berishda turli uslublardan foydalanish mumkin misol uchun ariyalar, rechitativlar, ommaviy sahnalar hamda xorlar.

Taniqli o'zbek kompozitori hisoblanmish Rustam Abdullayevning "Sadoqat" operasi shoira Zulfiyaning 100 yilligiga bag'ishlangan. Ushbu lirik-dramatik opera ijodkorininmg eng mashhur asarlaridan biri bo'lib, u kirish, prolog 2 ta akt va 5 ko'rinishdan iborat. O.Matjon librettosi, sahnalashtiruvchi rejissor Ozorbayjon va O'zbekistonda xizmat ko'rsatgan artist S.Firudin tahriri asosida 2015-yil 19-dekabrda ilk bora A.Navoiy nomidagi opera va balet teatrida sahnaga qo'yiladi. Asar asosan Zulfiya, H.Olimjon, Oybek va G'.G'ulom she'rlari asosida yozilgan.

Ushbu operada ko'plab xor nomerlari mavjud va ular asosan aralash va ayollar xoridan iborat. Dastlab 1-ko'rinishda 3-nomerda baxt haqida aralash xor

ijro etadi unda Bayramona sahna bo'lganligi uchun ham turli raqslar va sho'x nomerlar ijro etiladi va uning mantiqiy davomi sifatida 5-nomerda qizlar xori ham davom ettirishadi. Opera asosan 2 yoshning ilk uchrashuvlari hamda ayriliqlari haqida so'zlaganligi uchun ham bu yerda sevgi haqidagi nomer ijro etiladi. Ushbu ko'rinishda asosiy rolni xorlar egallaydi sababi bitta ko'rinishning o'zida 12 ta nomerdan 5 tasida xor ishtirok etgan. Jumladan 3, 5, 8, 10 va 12 va 8-nomerdagi mavzu operaning boshqa qismlarda ham namoyon bo'ladi.

58 № 15. Ayollar xori

Andante

2-ko'rinish 15 nomerda parda ortidan sekin ayollar kirib kelishadi ayollar xori vazifasi Zulfiyani ichki dunyosini ochib berish, shoirani tug'yonlarini yanada ko'rsatish bo'lgan. Ushbu xorda ham biz folklorimon ohangni eshitishimiz mumkin. Buni kuyning rivojlanishi, va xalq qo'shiqlariga xos bo'lgan variatsiyadan foydalanganligidan anglaymiz.

18-nomerdagi baxshi hamda erkaklar xori mavjud bo'lib bu yerda 7/8 o'lchovi ishlatilgan bo'lsa, ko'p joylarda 6/8, 5/8 variantlarini ham ko'rishimiz mumkin. Baxshi obrazi boshqa ko'rinishlarda ham mavjud bo'lib, ularda asosan yolg'iz emas balki, ommaviy yoki erkaklar xori bilan birga kuylaydi. Baxshining boshqalar bilan jo'r bo'lib kuylashi ya'ni yigitlarning baxshi ariyasining oxirini takrorlashlari ham asosan yalla, yor-yor kabi xalq mumtoz ijodiga xos holatdir.

24-nomerda Sahna, G'.G'ulom qo'shig', trio va xor partiyasi mavjud va shundan ko'rish mumkinki xor partiyalari nafaqat asosiy balki boshqa qatmashuvchilar nomerlarida ham ularning g'oyasini va hissiyatini ochib berishda hamda sahnadagi voqealar rivojini yoritib berishda asosiy rolni bajaradi.

G'amgin va dardli kuy bilan boshlangan xor so'zsiz kuylaydi bunda so'z ishlatilmagani sabab, motamlarda odatda so'z o'rniga ohangdan foydalaniladi. Bu esa asarni yanada kuchli ta'sirchanligini oshiradi.

Xor uchun yozilgan bo'lsada ushbu nomer ko'proq monodik ko'p ovozlikka tayangandek chunki ushbu kuyni bitta chiziqqa tortadigan bo'lsak ovozlar va intonatsiya hamda kuyning rivojlanishi garchi ovozlariga ajratilgan bo'lsada bir xil ravon davom etadi va tayancha pog'onalar prima va kvinta aynan manashu

<sup>47</sup> O'zME

pog'onalar nomerning boshida basda qo'yilgan edi va 20-asr musiqasida registning o'zi ham asarning qanday rivojlanishini, strukturasi belgilb berishi mumkin. Butun xor davomida manashu ikta nota asosiy vazifani bajaradi.

Хор

2

Adagio      Mesto (homush)

34-nomerdagi xor sahanasining mavzusi ham 1-akt 1-kartinadagi 8 va 12 nomerlardagi kuy o'zi va hamma nomerlarda Es-dur tonalligi tanlangan temp ham o'sha Allegro Moderato.

Xulosa o'rnida shuni aytish mumkinki xorning nafaqat opera balki boshqa sahnaviy asarlardagi o'rni katta va ular barcha janrlarda o'z ifodasini topishi mumkin. Xorning operadagi asosiy vazifasi sahnada bo'layotgan voqealarning mazmundorligini yanada oshirish va tomoshabinga turli kayfiyat hamda hissiyotni taqdim qilish yuqoridagi operada ham xor sahnalari nafaqat bayram sahnalarida balki qayg'uli sahnalarda ham ishtirok etdi.

#### Foydalanilgan adabiyotlar:

1. Sadoqat /klavir/ Toshkent 2016
2. Uzbekskaaya opera. Yan.Pekker. 1984 Moskva
3. O'zbekiston san'ati (1991-2001) 2001 Toshkent
4. R.Abdullayev Jizn v muzike. Kollektivnaya monografiya. Toshkent 2019
5. O'zME
6. Xorning o'zbek operasidagi roli va ahamiyati/maqola /Yuldasheva Aynisa / <https://cyberleninka.ru/article/n/rol-i-znachenie-hora-v-uzbekskoy-opere>
7. Wikipedia/ <https://ru.m.wikipedia.org/wiki/%D0%A5%D0%BE%D1%80/>

#### Mundarija

#### Содержание

Вступительное слово

#### АФРИДА ХАКИМОВА ГЛАЗАМИ СОВРЕМЕННОКОВ

Друзья-коллеги об Африде Ходжаевне Хакимовой

Камолиддин Уринбаев

#### ГЛАВА I

Бахритдинова Насиба

Джумаева Любовь

Шарафиева Наира

Шамахмудова Барно

Сайёра Гафурова

Исполнительское искусство в зеркале работ Африды Хакимовой

Юлдуз Хуснитдинова

Грани творческой жизни

Рауф Кадыров

Жизнь и творчество Африды Хакимовой

Ирина Галущенко

Искусство мысли Африды Хакимовой в книге «Профессиональное вокальное музицирование в Центральной Азии (Древние века, Средние века)» Африда Хакимова. Штрихи к юбилейному портрету

Инесса Гульзарова

Значение творческой деятельности Хакимовой Африды Ходжаевны в развитии узбекской хоровой культуры Человек беспредельной доброты

Азатгул Ташиматова

Дилором Сайдаминова

Олима Хакимова Африда Ходжаевнанинг илмий фаолиятига доир Ўзбек хор санъати фидойилар кўлида

Чинора Эргашева

Баходир Мирнязов

Воспоминания о значимых моментах

Фароғат Абдусаламова

Saida Kasimxodjaeva

Ustoz mahorati

Жанна Савина

С благодарностью о моём педагоге

Барно Мусабаева

К юбилею любимого педагога

Элина Латипова

О моём педагоге

Руслан Джаббаров

Роль педагога А.Х.Хакимовой в моей жизни

Марьям Адизова

«Учитель продолжается в своём ученике»

Инара Гулиева

Африда Ходжаева-эталон педагога

Мохина Абрарова

Африда Хакимованинг илмий-педагогик фаолиятига бир назар

Аҳаджон Мамадалиев

Халқ чолгулари ансамблланинг хор жамоаси билан илҳодий чиқишларни йўлга қўйиши масалалари К юбилею профессора А.Х.Хакимовой: педагог и учёный

Татьяна Давыдова

- Диларом Матсинова* По призыванию души.
- Наргиза Ахмедова* Африда Ходжаевна Хакимова - ёш авлодлар устози!
- O'ktamjon Shokarimov* A.X.Hakimovning ilmiy faoliyatiga bir nazar  
San'atshunoslik fanlari nomzodi, professor
- Умида Касимова* Шашмаком и пути перехода к монотеизму народа  
древнего Согда в призма научных работ А.Х.Хакимовой
- Aziza Yuldasheva* Afrida Hakimovaning yozgan maqolalariga bir nazar
- Севара Кадирова* Штрихи к портрету ученого

## ГЛАВА II

### ИЗБРАННЫЕ СТАТЬИ КАНДИДАТА ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ, ПРОФЕССОРА ХАКИМОВОЙ АФРИДЫ ХОДЖАЕВНЫ

- Развитие хорового жанра а'саррелла*
- Новаторское прочтение жанра*
- Заметки хормейстера*
- Жанровые аспекты хоровой полифонии*  
Р. Щедрина
- Соотношение слова и музыки в хорах*  
Р. Щедрина
- К проблеме ансамблевого вокального исполнительства в музыкальной  
профессиональной культуре Центральной Азии*  
Малый след большой традиций
- Современные проблемы музыкального образования*
- Древние календари Шашмакома*
- Гаты и Шашмаком*
- Истоки ритуальности в Шашмакоме*
- Рекомендации начинающему композитору*
- Кадимги Сугд мадххияси*
- Музыкальные богослужения Пророка Заратуштры*
- Шашмакомнинг икки тақвими*
- Музыкальная культура древнейшего Согда*
- Об истоках бухарского Шашмакома, о Заратуштре-авторе Гат, о народе,  
певшем коллективные гимны шести божествам*

## ГЛАВА III

### ХОРОВОЕ ИСКУССТВО УЗБЕКИСТАНА

- Эльнора Мамаджанова* Жанр обработки в хоровом творчестве М.Бурханова
- Dilbar Malikova* Botir Umedjonov va Respublikada Xizmat ko'rsatgan xor

jamoasi

- Haydarova Gavhar* M. Ashrafiyning operalari dramaturgiyasida xor  
sahnalarining ahamiyati
- Елена Реймова* Особенности хорового дирижирования обработки  
Б.Умеджанова «Дибаруме»
- Рустам Абдукамилов* Хоровое искусство Гат в Согдиане
- Зарина Хамзина* О драматургической роли хора в оперном творчестве  
современных композиторов Узбекистана
- Jamshed Raximov* Xorning operadagi o'rni va ahamiyati

*Страницы истории  
Государственной консерватории Узбекистана*

**АФРИДА  
ХАКИМОВА**

**Коллективная монография**

**Страницы истории Государственной консерватории Узбекистана.  
*Африда Хакимова***

*На русском и узбекском языках*

**Редактор-составитель:  
С.Б.Касимходжаева**

**Выпускающий редактор:  
С. А. Гафурова**

**Корректор:  
М.Р. Кудратова**

**Технический редактор:  
М.Э. Камолидинова  
Т.Иркинов**

ISBN 978-9910-656-20-0



9 789910 656200